



JANUS 10 (2021) 5-38

ISSN 2254-7290



## Orfeo en la poesía cortesana de Lope de Vega (1621-1624)

**Antonio Sánchez Jiménez**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0017-9077>

Universit  de Neuch tel (Suiza)

[Antonio.sanchez@unine.ch](mailto:Antonio.sanchez@unine.ch)

JANUS 10 (2021)

Fecha recepción: 17/12/20, Fecha de publicación: 25/01/2021

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=165>>

DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20211001>

### Monográfico

“Formado de varias partes un cuerpo, quise que le sirviese de alma mi buen deseo”: los *fragmenta* de *La Filomena* (1621). Coordinadores Florencia Calvo y Antonio Sánchez Jiménez

### Resumen

Este trabajo examina la importancia del mito de Orfeo en la obra no dramática que Lope de Vega produjo durante los primeros años del reinado de Felipe IV (1621-1624). Tras pasar revista a las apariciones de dicho mito en la obra previa del Fénix y a las opiniones de la crítica al respecto, analizamos cómo lo presenta en los tres libros de nuestro corpus: *La Filomena* (1621), *La Circe* (1624) y el *Orfeo en lengua castellana* (1624). Específicamente examinaremos las fábulas mitológicas en sí, particularmente «La Filomena», «La Circe» y el propio Orfeo, para observar cómo evolucionó el tratamiento del motivo, y en particular de la escena de la muerte del poeta, y sus relaciones con las posibles fuentes lopescas: la traducción de Bustamante, el *Picta poesis ovidiana* de Reusner, la *Philosophia secreta de la gentilidad* de Pérez de Moya y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Vitoria.

### Palabras clave

Lope de Vega; *La Filomena*; *La Circe*; *Orfeo en lengua castellana*; Orfeo

### Title

Orpheus in Lope de Vega’s Courtly Poetry (1621-1624)

### Abstract

This article examines the importance of Orpheus myth in Lope de Vega's non-dramatic works during the first years of Philip IV's reign (1621-1624). After reviewing the apparitions of the aforesaid myth in Lope's previous works, and critics opinions on the subject, we analyze how he uses it in the three works in our corpus: *La Filomena* (1621), *La Circe* (1624), and *Orfeo en lengua castellana* (1624). In particular, we examine the mythological fables, such as «La Filomena», «La Circe», and the *Orfeo*, to analyze how the myth evolved, and to study the scene of the death of the poet, and its connections with the possible sources: Bustamante's Ovidian translation, Reusner's *Picta poesis ovidiana*, Pérez de Moya's *Philosophia secreta de la gentilidad* and Vitoria's *Teatro de los dioses de la gentilidad*.

### Keywords

Lope de Vega; *La Filomena*; *La Circe*; *Orfeo en lengua castellana*; Orpheus



Durante los primeros años del reinado de Felipe IV, Lope de Vega albergó una esperanza insistente: alcanzar las aspiraciones cortesanas que no habían fructificado durante el gobierno de Felipe III, pese a su cercanía al poder y los muchos encargos que recibió en ese periodo<sup>1</sup>. Para romper esa racha, entre 1621 y 1624 el Fénix decide cambiar su estrategia. Su nuevo plan consiste en aparcar por el momento los géneros sacros que había estado cultivando y publicando desde la *Jerusalén conquistada* (1609). Nos referimos a la serie de libros piadosos que forman *Pastores de Belén* (1612), *Cuatro soliloquios de Lope de Vega* (1612), *Contemplativos discursos* (1613), *Rimas sacras* (1614), *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* (1618), *Romancero espiritual* (1619) y *Catorce romances a la pasión de Cristo* (1620). Estas obras habían convertido a Lope en pieza clave de la literatura sacra del momento, hasta el punto que, si dejamos de lado reediciones y las partes de comedias<sup>2</sup>, los lectores áureos estuvieron los últimos ocho años del reinado de Felipe III viendo aparecer libros religiosos de Lope y,

<sup>1</sup> Estos comenzaron con *La Dragontea*, antes incluso de que Felipe III y Lerma asumieran el poder (Sánchez Jiménez, 2007). Otros hitos en su relación con palacio son *El premio de la hermosura* (se ensayaba en 1611), la jornada al Bidasoa (1614) o las fiestas de 1620.

<sup>2</sup> Recordemos que en estos años Lope está dando la batalla por el control de estas partes de comedias, que interviene en la tercera edición de la *Parte VI* y que las diseña todas a partir de la *IX* (1617). Este esfuerzo, unido a la respuesta a la *Spongia* (1617), consumió gran parte de las energías del Fénix en los últimos años del reinado de Felipe III.

probablemente, pensando que la carrera del Fénix había dado un definitivo giro sacro.

Sin embargo, entre 1621 y 1624, y coincidiendo con los años iniciales del gobierno de Felipe IV y Olivares, se produce un paréntesis en la producción pía de Lope, que el poeta solo retomará con los *Triunfos divinos* (1625). Los dos ejes del paréntesis los forman dos libros paralelos en concepción y *dispositio*, *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624), volúmenes laicos y cortesanos estructurados en torno a sendas fábulas mitológicas. Además, en 1624 Lope publica bajo el nombre de su discípulo, Juan Pérez de Montalbán (Pedraza Jiménez, 1991: ix-xxiv)<sup>3</sup>, una tercera fábula mitológica, el *Orfeo en lengua castellana*. Debemos sumar este *Orfeo* a *La Filomena* y *La Circe*, por lo que serían tres los libros con los que el Fénix trató de regresar a la palestra en la primera mitad de los años veinte, respondiendo a sus detractores y realizando un imponente asalto final para alcanzar sus pretensiones cortesanas. En esos volúmenes se percibe una importancia creciente de la mitología, y concretamente del mito de Orfeo, que es lo que nos va a ocupar en este trabajo. En él, y tras pasar revista a las apariciones de dicho mito en la obra previa del Fénix y a las opiniones de la crítica al respecto, analizamos cómo Lope trata el dicho mito órfico en los tres libros de nuestro corpus. Específicamente examinaremos las fábulas mitológicas en sí, particularmente «La Filomena», «La Circe» y el propio *Orfeo*, para observar en ellos cómo evolucionó el motivo de Orfeo en general y, en particular, la escena de la muerte del poeta. Asimismo, usaremos estos detalles para explorar las posibles fuentes lopescas: la traducción ovidiana de Bustamante, la *Picta poesis ovidiana* de Reusner, la *Philosophía secreta de la gentilidad* de Pérez de Moya y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Vitoria.

## ORFEO EN LA OBRA DE LOPE

La figura de Orfeo reúne las funciones de psicopompos (y por tanto de personaje asociado a las divinidades ctónicas) y las propias de un héroe

---

<sup>3</sup> La cuestión de la autoría del *Orfeo en lengua castellana* es compleja. La resume muy bien Pedraza Jiménez (1991), quien parece inclinarse, cautamente, por Lope. Laplana Gil (1996: 98-99) aporta un argumento interesante para explicar por qué el Fénix, que no solía adjudicar obras suyas a personas reales, habría hecho una excepción en este caso: Jáuregui había entregado su *Orfeo* manuscrito a Olivares mucho antes de su publicación. Como Lope andaba cortejando a Olivares en estos años, y como el *Orfeo en lengua castellana* fustigaba el *Orfeo* del sevillano, es posible que el Fénix prefiriera no atacar al protegido del valido a la descubierta. En cualquier caso, lo que se desprende tanto del análisis de Pedraza Jiménez como del de Laplana Gil es que Lope tuvo mucho que ver en la redacción del *Orfeo en lengua castellana*. Nuestro trabajo aporta un argumento nuevo que refrenda esta interpretación.

civilizador (López-Peláez Casellas, 2006: 132). Estas se relacionan con el carácter artístico del héroe, quien ya desempeña ese rol en su célebre participación en la expedición de los argonautas (Cabañas, 1948: 17). La tradición alejandrina añadió a estos elementos la asociación de Orfeo con el amor, conexión que se consolida al fundirse con el episodio de la catábasis, que era tradicional y que aparece ya en Eurípides. De este modo se conforma el mito órfico en su versión más extendida, en la que el héroe desciende a los infiernos para tratar de salvar a su amada Eurídice, muerta por culpa del feroz Aristeo. Es la narración que ofrece el libro IV de las *Geórgicas* de Virgilio (1969, vv. 453-558), que añade el detalle de la muerte del héroe a manos de las bacantes (las mujeres ciconias), quienes lo habrían despedazado y arrojado a un río de Tracia con su lira, instrumento que acabaría siendo catasterizado (Segal, 1989; Ferrarese, 2010: 14-15 y 31-35)<sup>4</sup>. Luego, el mito aparece en las *Metamorfosis* (1999: X, vv. 1-738 y XI, vv. 1-66), donde Ovidio vuelve a insistir en el aspecto amoroso (Ferrarese, 2010: 31-39), esta vez relacionado con la excelencia poética de Orfeo (Segal, 1989: 2), que el de Sulmona enfatiza en diversas ocasiones (Martínez Berbel, 2003: 363). Las versiones de Virgilio y Ovidio son las más difundidas entre los escritores antiguos, pero, como todos los mitos griegos, el de Orfeo tuvo también una vida medieval dentro de las tradiciones alegórica, astrológica o evemerista, línea que estudia Friedmann (2000) y, en lo referido al ámbito italiano, Ferrarese (2010: 50-95)<sup>5</sup>. En cualquier caso, en el Siglo de Oro la fábula era tan común que en sus *Anotaciones* (2001: 955) Herrera considera “que sería ocioso referilla”<sup>6</sup>. A Lope el conocimiento de este mito le pudo haber llegado a través de Virgilio y Ovidio (en el original o en traducción), pero también de los mitógrafos, pues el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Vitoria (1620), que Lope aprobó en septiembre de 1619, trae la fábula completísima y con gran acopio de referencias y revisión de fuentes (1620: 788-804)<sup>7</sup>. Esta cuestión de Vitoria y las fuentes es importante para nuestro estudio y la trataremos en detalle más abajo.

<sup>4</sup> Esta muerte subraya su pertenencia al mundo apolíneo, en oposición a la esfera de Dionisio (Ferrarese, 2010: 26-31).

<sup>5</sup> Para un completísimo análisis de la evolución del mito desde la Antigüedad hasta el XVII, véase Duarte (1999: 9-25), así como el clásico estudio de Cabañas (1948: *passim*, pero especialmente 15-34).

<sup>6</sup> También el Brocense se refiere a la fábula de Orfeo en términos similares: “la cual, por ser vulgar, la dejo; quien quisiere verla largamente, con la causa de la muerte de Eurídice, vea Virgil., en el cuarto de sus *Geórgicas*” (Sánchez, 1589: fol. 101v). Sobre el uso del mito en la lírica amorosa de Quevedo, véase Schwartz (1993).

<sup>7</sup> Sobre el mito y sus fuentes, véase también Martínez Berbel (2003: 357-370), quien no tiene en cuenta a Vitoria y se centra en el papel transmisor de Bustamante y Pérez de Moya. En un artículo reciente, el propio Martínez Berbel rechaza que el *Teatro de los dioses* sirviera de fuente de Lope, quien habría usado la traducción de Bustamante y la *Filosofía*

Lo indudable es que no contamos con un trabajo monográfico acerca de la presencia del mito de Orfeo en la obra de Lope. No lo lleva a cabo Romojaro Montero, quien sí señala al respecto algunos sonetos de las *Rimas* (1998a: 207-208) y menciona de pasada apariciones de la fábula en Garcilaso o Quevedo, siempre dentro de su tipología de usos del mito en la poesía áurea (1998b: 35-36; 79; 192-194)<sup>8</sup>. Otros eruditos han examinado cómo Lope emplea la materia órfica en la comedia mitológica *El marido más firme* (Costa Palacios, 1988; Serralta, 1995; Dimitrova, 2000; Martínez Berbel, 2003: 353-423), texto que frecuentemente comparan con el auto calderoniano de *El divino Orfeo* (Canonica de Rochemonteix, 1993; Martínez Berbel, 2004; 2017; Nieto Ibáñez, 2014). Es decir, los estudios son relativamente escasos, pese a la importancia del tema en la obra lopesca. Esta se puede demostrar rápidamente con una búsqueda en TESO, base de datos que revela que la figura de Orfeo aparece con frecuencia constante en el teatro del Fénix: 34 ocurrencias en un total de 20 comedias, muy por delante del resto de autores. Y eso pese a que el corpus del TESO no incluye *El marido más firme*, obra que habría multiplicado los resultados.

La obra no dramática de Lope nos lleva a conclusiones parecidas. Así, en *La Dragontea* el Fénix trae a colación a Orfeo como inventor de la poesía (2007: 122) y como término encomiástico (2007: v. 4733). Luego, en la *Arcadia* la palabra “Orfeo” aparece en varias ocasiones, para ponderar el canto de un pastor, como alegoría del conocimiento (“y mi alma la Eurídice que ha de sacar de esta confusión el Orfeo de tu ciencia”), como disfraz de un pastor músico y, finalmente, en la tabla, donde Lope aventura una lectura alegórica del mito y menciona sus fuentes clásicas:

EURÍDICE: mujer de Orfeo que, huyendo la fuerza de Aristeo, fue mordida de un áspid, y a quien después Orfeo sacó del infierno con la dulzura de su canto y lira, con pacto que no volviese la cabeza, lo que no queriendo cumplir, fue causa de que volviese a él. Virg., 4 *Geor.*

ORFEO: músico famoso que con la dulzura de su lira suspendió las penas del Infierno, de que sacó a Eurídice, su esposa. Matáronle estando fuera de sí las sacerdotisas de Baco, que el vino estraga mucho el ingenio. (2012: 448, 556, 564, 698 y 711)

---

*secreta* de Pérez de Moya: “Pese a que Lope prologó la obra del franciscano Vitoria y a que Calderón, con pocas dudas, lo manejó, es poco probable que fuera el tercero libro de consulta directa [del Fénix] para componer fábulas. Los dos primeros, a mi entender, sí, desde luego en el caso de Lope sin muchas dudas” (2014: 202).

<sup>8</sup> A este trabajo habría que añadir el de Schwartz (1993) sobre Orfeo en la obra de Quevedo, arriba citado.

Luego, Lope sigue recordando a Orfeo de pasada en el *Isidro* (2010: II, v. 493), en *La hermosura de Angélica* (citas de carácter encomiástico: 2005: II, v. 256, XVIII, vv. 42-44; y XIX, v. 261; o relativas a la gloria poética alcanzada en la catasterización: XX, v. 8), en las *Rimas* (en prensa: 41.6; 129, este curiosamente burlesco; 201.362-363; 203.13; 204.163; 206.282), en la *Jerusalén* (2003: XII, estr. 13; XIII, estr. 85; XIX, estr. 82) y en las *Rimas sacras* (2006: 144.78). Entre estas menciones destaca el siguiente lugar de la *Jerusalén* (2003: XIV, estr. 27), una octava junto a la que el Fénix enumera una serie de fuentes sobre la leyenda de Orfeo que debió de sacar de alguna poliantea que no hemos podido identificar. La octava menciona un poema de Estienne Forcadel (Stephanus Forcatulus) que también va a sacar a colación en otras obras:

27            Pintado estaba un cuadro en que cantaba  
                  la cabeza de Orfeo dulcemente,  
                  y la lira que cerca resonaba  
                  del Hebro samotraco en la corriente;  
                  mas luego por las Musas se miraba  
                  trasladada en el cóncavo luciente,  
                  porque como en la tierra plantas bellas,  
                  tras si llevase por el cielo estrellas<sup>9</sup>.

Antes, encontrábamos a Orfeo en 1604 en *El peregrino en su patria* (2016: 171-172 y 182)<sup>10</sup>, en unos pasajes que citaremos abajo. También trataremos luego en más detalle los lugares órficos de *La Filomena* y *La Circe*, donde el mito aparece con una frecuencia y extensión inusitadas, así como, por supuesto, en el *Orfeo en lengua castellana*. Tras los libros de 1621 y 1624, en la *Corona trágica* (1627) volvemos a las menciones de pasada (2014: I, v. 27), situación que se repite en el *Laurel de Apolo* (2007: I, v. 353; I, v. 719; III, v. 206; III, vv. 502-510 y 526-534; IV, vv. 45 y 124; VI, v. 517), donde Lope las emplea de modo encomiástico, como cabría esperar por la naturaleza de la obra<sup>11</sup>. Por esas fechas, *La Dorotea* inicia una deriva burlesca que confirmará enseguida el *Burguillos*: de las cuatro apariciones de Orfeo en la obra de 1632, dos están en una pulla a Góngora

<sup>9</sup> La octava trae la siguiente apostilla marginal: “Flevile [*sic*] lingua murmurat exanimis, Ovid. libr. II. Metam. Tu quoque marmorea caput Virgil, lib. 4. Georg. Nat. [*sic*] lira, Datque simul per vada triste melos, Steph. Forcatulus. Hebro, río de Tracia, nace de la isla Samotracia, Carolus Steph. La lira, imagen celeste de diez estrellas. Picol. delle estelle fixe [*sic*]. Ut resonans sylvas traxerat astra trahit. Forcatulus. Idem.”

<sup>10</sup> La referencia la descubrió Peyton (1971: 161), de quien toma su información Avalle-Arce (1973: 97). Véase también González Barrera (2016: 171-172), quien la completa.

<sup>11</sup> Romojaro Montero (1998a: 207) ha hablado de los “orfeos comparativos” de la obra, recurso que ya notó Cabañas (1948: 178-179).

en la que Lope cita a Fausto Sabeo, a quien encontraremos también en *La Circe* (*vide infra*). El lugar de *La Dorotea* es el siguiente:

JULIO. Bandurrio es muy antiguo. Fue el primer inventor de las bandurrias, que hoy se llaman de su nombre. Es instrumento pequeño, que a guisa de los que lo son, en subiéndosele el humo a las narices tapará un órgano. Fue Bandurrio llamado Rústico Orfeo porque habiéndosele muerto su dama, intentó ir a los Campos Elisios. Y habiendo llegado con esta locura una noche a las dehesas gamenosas junto a Córdoba, se le antojó que unas yeguas blancas eran las almas. Sacó su bandurria y espantó de manera los ganados que los yegüeros ignorantes, como si fueran las bacanales de Tracia, le mataron a palos. Y aunque no se lamentó a la traza de Orfeo con el gentil epigrama de Fausto Sabeo, no faltó quien le hizo este epitafio:

*Aquí yace Bandurrio. ¡Oh caminante,  
detén el paso!* (2011: 315, act. IV, esc. 3)

La tendencia burlesca que delata este pasaje se confirma en el ya mencionado *Burguillos*<sup>12</sup>, cuyo soneto 80 pinta la catábasis de Orfeo en busca de Eurídice. Su demoledor terceto final contrapone la firmeza del héroe tracio y las costumbres contemporáneas:

En fin sacó su esposa del Leteo;  
pero en aqueste tiempo, hermano Fabio,  
¿quién te parece a ti que fuera Orfeo? (2019: 366, vv. 12-14)

Este uso jocoso del mito ya se anticipa en 1602, pues el soneto 129 de las *Rimas* se ve animado por un espíritu muy semejante:

A las ardientes puertas de diamante,  
coronado del árbol de Peneo,  
mostraba, en dulce voz llorando, Orfeo  
que allí puede llegar un tierno amante.

Suspendidas las furias de Atamante  
y parado a sus lágrimas Leteo,  
en carne, que no en sombra, su deseo  
vio su querida Eurídice delante.

---

<sup>12</sup> Sobre la “función burlesca” del mito en la poesía áurea, véase Romojaro Montero (1998a: 22; 1998b: 159-195). Sobre algunos usos burlescos del mito de Orfeo, véase Cabañas (1948: 133-151).

¡Oh, dulces prendas, de perder tan caras!  
 Tú, Salicio, ¿qué dices? ¿Amas tanto  
 que por la tuya a suspender bajaras

los tormentos del reino del espanto?  
 Paréceme que dices que cantarás  
 que le doblaran la prisión y el llanto.

### **Orfeo en *La Filomena***

En cualquier caso, lo que llama la atención inicialmente de este panorama es la concentración de interés lopesco en Orfeo en los años 20, y concretamente en el intervalo entre 1621 y 1624. Se trata, además, de un arco en el que entra la única obra de teatro que Lope dedicó al mito: *El marido más firme*. Se trata, al parecer, de una comedia de corral (Martínez Berbel, 2003: 403) que Morley y Bruerton fechan entre 1617 y 1621 (1968: 68 y 599) y que se basa en la fábula que nos interesa<sup>13</sup>. Revela un énfasis lopesco en el músico tracio que se percibe perfectamente en el texto que abre la producción del Fénix en los años veinte: *La Filomena*.

*La Filomena* es el gran libro misceláneo que Lope publica en 1621, coincidiendo con la subida al trono de Felipe IV y el comienzo del régimen de Olivares. Con él, el Fénix pretende tanto debelar a sus enemigos como presentar sus credenciales como poeta cortesano. La crítica ha subrayado que estas ambiciones pasaban por combatir la moda gongorina en su propio terreno, con una gran fábula mitológica como el *Polifemo* del cordobés, pero que respondiera a los ideales de poesía clara, filosófica y moral que Lope enarbolaba contra los cultos. Los dos estudiosos que se han dedicado a la disposición y sentido del libro, Patrizia Campana (1999) y Pedro Ruiz Pérez (2005), han enfatizado el carácter metaliterario del volumen, que Campana ha descrito como “un cancionero no ya amoroso, sino metapoético, pues su tema principal es la literatura” (2000: 428)<sup>14</sup>. Para justificar esta interpretación, Campana y Ruiz Pérez se han fijado en la importancia del ruiñeñor (Filomena) como figura del poeta. Sin embargo, no han examinado el mito que nos interesa, que tiene un papel central en la obra.

Las apariciones del dicho mito se localizan en un poema preliminar (“Parte, dichosa Filomena mía”), en la fábula mitológica de “La Filomena” (7 veces), en la “Descripción de la Tapada”, en las epístolas I y VIII, y en la elegía a Medinilla (dos veces). Nos vamos a centrar en la fábula, que es el texto central del libro, pero conviene reconocer que el soneto dedicatorio

<sup>13</sup> Para un estudio detallado de esta comedia, véase Martínez Berbel (2003: 353-423).

<sup>14</sup> También Egido (1995: 138) destaca el peso del elemento metapoético en *La Filomena*, aunque en su caso se centra solamente en analizar la fábula mitológica inicial.



“Parte, dichosa Filomena mía” anuncia ya el sentido metapoético que va a tomar el mito de Orfeo en el volumen. En el poema, el sujeto lírico invita al libro (que también es el ruiseñor que lo protagoniza y, por tanto, el poeta al que simboliza) para que se dirija a la dedicataria de *La Filomena*, doña Leonor Pimentel. Concretamente, la voz lírica le pide al pájaro/libro/poeta que cante ante la dama solicitando una protección con la que elevarse a las estrellas, como Orfeo, cuya lira ostentaba los poderes a los que Lope alude en los tres últimos versos:

que, si en su cielo te colocan ellas,  
imagen celestial será mi lira,  
porque, quien selvas pudo, mueva estrellas.

En estos endecasílabos finales el Fénix traduce el epígrafe del poema, que son unos versos latinos del consabido epigrama de Forcadel sobre Orfeo. Como explica Campana (1999: 50-51), la alusión es metapoética y muy optimista, pues sitúa la lira de Lope a la altura de la órfica.

Este pórtico invita a esperar que el ruiseñor que protagoniza la fábula de “La Filomena” se acompañe del mito del poeta por excelencia, el de Orfeo, con el que el de Filomena guarda tantos paralelos. Es lo que ocurre desde las primeras estrofas de “La Filomena”, donde encontramos uno de los motivos que le interesan a Lope del mito de Orfeo y que le sirve para dar un toque oscuro a su versión del mismo: la muerte del poeta. Aparece aludida en el contexto de presentación de Tereo, personaje que acude a la guerra con sus guerreros tracios en defensa del rey de Atenas:

Donde el río Strimón —del dulce Orfeo  
sepulcro transparente— margen pone  
al reino macedón viene Tereo;  
la Tracia a guerra y a furor dispone. (en prensa, I, vv. 73-76)

Luego examinaremos la importancia del nombre del río, que aquí contiene una carga ominosa, pues asocia a Tereo con la barbarie que caracterizó a la muerte del poeta, en lugar de con la civilización que este representa. Esta impresión se confirma en la siguiente aparición del mito, que repite la peculiar palabra “Estrimón” y que añade una descripción más detallada del asesinato de Orfeo.

Llegó Tereo con su amada esposa  
a la tierra en que dio cantando Orfeo  
pies a la selva de Estrimón umbrosa,  
por cuya orilla vio la del Leteo;

provincia por mujeres siempre odiosa  
 y lamentable al coro pegaseo,  
 que vio su lira y, con mortal tristeza,  
 sirena de sus aguas su cabeza. (en prensa, I, vv. 265-272)

De nuevo, Lope usa el río Estrimón para caracterizar una tierra —Tracia, patria y reino de Tereo— asociada a la muerte del vate. Esta se nos pinta con la horrible imagen de su cabeza cantando en sus aguas, imagen que resulta aquí mucho más chocante que la del “sepulcro transparente” de arriba. El carácter ominoso del Estrimón viene anunciado ya por el epíteto que adorna su selva (“umbrosa”), así como por la transformación del río tracio en el del infierno (“Leteo”), giro favorecido por la rima con “Orfeo”. Además, la octava añade un elemento que va a resultar esencial en la conclusión de la fábula: la referencia explícita a la furia de las bacantes, cuyos actos en la muerte del vate convierten a Tracia en una “provincia [...] siempre odiosa”.

En contraste, la siguiente referencia a Orfeo resulta mucho más luminosa, pues alude a la catasterización de su lira. Aparece al comienzo del canto segundo de la fábula, en una apelación a doña Leonor como la que vimos en el soneto dedicatorio:

Si cantara de vos, seguro fuera  
 que en las mismas estrellas la estampara,  
 que en vuestro honor la incorrutable esfera  
 peregrina impresión calificara;  
 mas como mi fortuna persevera,  
 sin reparar en qué la vida para,  
 hurtos del tiempo son estos deseos,  
 y de vuestro valor pobres trofeos. (en prensa, II, vv. 9-16)

El referente del “la” del v. 10 es la “lira” (v. 5), habitual metonimia y símbolo de la música y el arte poético, y por tanto del autor. Por consiguiente, el instrumento nos devuelve al soneto preliminar antes citado y a su base intertextual, que era el epigrama de Forcatulus sobre Orfeo. En las dos ocasiones en que la voz lírica se dirige a doña Leonor, el poeta emplea este mito y la idea de la catasterización para aludir a la gloria literaria que espera conseguir gracias a la protección de la dama.

Inmediatamente, la narración continúa y vemos cómo Tereo y Filomena se embarcan hacia Tracia. Entonces aparece la siguiente referencia a Orfeo:

Contento manda el ya traidor Tereo  
 que cesen las trompetas y clarines,  
 y que en su lira algún marino Orfeo

lleve tras sí las focas y delfines;  
 a Filomena oculta su deseo,  
 que por celajes ven bárbaros fines,  
 aunque a los ojos, cuando más le calma,  
 asoma la pasión, parte del alma. (en prensa, II, vv. 33-40)

Resulta tentador atribuir esta aparición a la simple atracción de la rima, fenómeno que ya tuvo en cuenta Cabañas (1948: 199-212) en su clásico estudio. Sin embargo, a estas alturas de la fábula de “La Filomena” el mito órfico cumple dos funciones bien delimitadas y claramente significativas: la encomiástica y entusiasta, en pasajes de apelación a doña Leonor; la premonitoria, en el resto. Se diría que el que nos ocupa activa ese segundo tipo de asociaciones, pues tanto el contexto previo como la adjetivación de la octava (“traidor”, “bárbaros”) disponen al lector para lo peor. Es lo que ocurre también en la siguiente aparición de Orfeo, precisamente en el momento de la violación de Filomena:

Tereo, que escuchaba por los ojos,  
 áspid de los oídos, dio en la hierba  
 con los castos bellísimos despojos,  
 que respeto jamás furor reserva;  
 tal suele entre los crespos lazos rojos  
 del hambriento león tímida cierva  
 palpitando bramar, pero más fuerte:  
 que nunca firme honor temió la muerte. (en prensa, II, vv. 345-352)

En este caso, la referencia a Orfeo no es directa. Más bien, es una evocación o eco del intento de violación de Aristeo a Eurídice y de la casi lexicalizada metáfora virgiliana del áspid entre la hierba<sup>15</sup>, un eco que el lector, ya bien saturado de referencias órficas, debería reconocer.

Mucho más clara es la siguiente, en la presentación del personaje secundario de Silvio, pastor enamorado de Filomena que según Campana constituye la principal aportación de Lope a este mito (Campana, 1999: 89). Narrativamente, este joven le sirve al Fénix de intermediario entre Filomena y su hermana, a quien llevará el bordado que denuncia el crimen de Tereo. Además, y como señala la propia Campana (1999: 89), Silvio es un alter ego del poeta. De hecho, Lope solía incluir personajes similares en sus obras narrativas, en las que protagonizaban extensos episodios secundarios. Es el

---

<sup>15</sup> Romojarro Montero (1998b: 117) relaciona la aparición del sintagma del áspid entre la hierba en la Égloga III de Virgilio y en el episodio de Orfeo y Eurídice, explicando que “frecuentemente, estos motivos, literario y mítico, aparecen unidos en la obra de estos poetas”.

caso del pastor Lucindo del canto XIX de *La hermosura de Angélica*, o de la pastora Lucinda (alter ego de Micaela de Luján) en el canto XVII de la *Jerusalén conquistada* (Sánchez Jiménez, 2006: 64 y 67-69). En esta genealogía lopesca debemos insertar el Silvio de “La Filomena”, amante desgraciado y poeta:

Y mientras que labrando entretenía  
con seda y oro su llorosa pena,  
dejole oídos su fortuna impía  
para cansarse de escuchar la ajena.  
Silvio, joven pastor, que presumía,  
—con voz que acreditó rústica vena—,  
de músico y de amante, a su deseo  
dio la esperanza que pudiera Orfeo. (en prensa, III, vv. 33-40)

Aquí, la referencia a Orfeo sirve para anunciar el final infeliz de los amores del pastor: al sentirse rechazado, Silvio acaba suicidándose y los dioses le convierten en delfín<sup>16</sup>.

La última aparición del vate tracio en “La Filomena” se encuentra en el episodio en que las dos hermanas preparan su bárbara venganza. Al respecto, resulta significativo que la huida de Filomena tenga lugar en el contexto de una bacanal, alboroto que en la obra de Lope Progne y Filomena aprovechan para escapar<sup>17</sup>:

Alegre le recibe Filomena,  
que es la primera vez que en todo el curso  
de un año Silvio la miró sin pena,  
y le escuchó su rústico discurso.  
Progne, de varios pensamientos llena,  
en la vecina fiesta halló recurso  
del dios que, con fanáticas mujeres,  
a Venus calentó bañando a Ceres.

Entonces, sin maridos, libremente  
andaban a su gusto disfrazadas,  
y aun agora también, el dueño ausente,  
donde son las licencias excusadas.

<sup>16</sup> Tal vez no sea ocioso señalar que en la *Picta poesis* de Reusner (libro que, como señalamos abajo, consultó Lope para documentarse sobre Orfeo) el mito de Arión y el delfín aparece justo después de una serie dedicada al vate tracio (*Picta*, fol. 116r). Es posible que esta yuxtaposición en el volumen inspirara a Lope.

<sup>17</sup> El detalle se encuentra en Ovidio, en un pasaje que traducen tanto Viana (1589, fol. 63v) como Bustamante (1595, fol. 93r).

Baco, dios libre, libertad consiente,  
 sus fiestas, siempre a Venus reservadas,  
 y más cuando se da término breve,  
 y a la nobleza en hábito de plebe. (en prensa, III, vv. 233-248)

El trasfondo órfico de la escena se percibe al recordar el comentario de Lope a la muerte de Orfeo en la *Arcadia*, donde explicaba que al vate: “Matáronle estando fuera de sí las sacerdotisas de Baco, que el vino estraga mucho el ingenio” (2012: 711). En el caso de “La Filomena”, el Fénix describe con detalle la furia de las bacantes:

Allí los instrumentos bacanales  
 retumban en tirados pergaminos,  
 y el aire, que ocupaba los metales,  
 alternaba los versos de los himnos;  
 los pies, al alterado son iguales,  
 mezclaban con mudanzas desatinos;  
 que sólo ser airosos y pequeños  
 era gala y cuidado de sus dueños. (en prensa, III, vv. 257-264)

Al igual que en el pasaje que comentamos antes, el subtexto órfico de la fábula ayuda a percibir la referencia, que resulta, de nuevo, ominosa: al presentar a Progne y Filomena como bacantes Lope está anticipando la horrible resolución que van a tomar para vengarse. Esta resultará tan bárbara como el asesinato de Orfeo, según subraya la voz lírica en diversos incisos:

¡en qué crueldades la piedad consiste!

¡oh gran maldad!

que tanto alcanza,  
 frenética de celos, la venganza.

caso feo. (en prensa, III, vv. 390, 409, 415-416, 419)

De este modo, las referencias órficas le otorgan coherencia añadida a la fábula. Mediante ellas, Lope pone de relieve las conexiones que existen entre dos mitos sobre la poesía: las historias del ruiseñor (Filomena) y Orfeo comparten 1) un mismo lugar (la bárbara Tracia), 2) un mismo contexto de violaciones (Tereo violenta a Filomena; Aristeo quiere hacer lo propio con Eurídice) y mutilaciones (la lengua de Filomena, la cabeza de Orfeo), 3) un mismo trasfondo de ritos báquicos que acaban provocando la tragedia y 4)

un mismo final trascendente en que la voz poética se metamorfosea en una naturaleza superior (ruiseñor o lira estelar).

En el resto del libro de 1621, las menciones de Orfeo resultan menos interesantes. En la “Descripción de la Tapada” encontramos su nombre junto al de Anfión y Apolo como paradigma de músico (en prensa, v. 112); en las epístolas I y VIII, como término encomiástico (en prensa, v. 114; v. 207). Tan solo la mención a Orfeo de la elegía “En la muerte de Baltasar Elisio de Medinilla” esconde algún interés. En primer lugar, por la aparición del motivo de la catasterización de la lira (el del epigrama de Forcatulus):

Pues luego que del coro pegaseo  
al angélico vi que trasladabas  
el dulce plectro a ser divino Orfeo [...]. (en prensa, vv. 100-102)

En segundo lugar, por la presencia de la imagen de la cabeza de Orfeo flotando en el Estrimón:

Que como de Estrimón en las corrientes,  
de Orfeo la cabeza fue instrumento,  
las cuerdas cuello, las clavijas dientes,  
irá su fama con laurel sangriento  
por esferas de plata al océano,  
sonora a todo el húmido elemento.  
(en prensa, vv. 190-195)

Esta idea, que el Fénix liga a la vez al horror y a la gloria poética, es uno de los *leit motive* de *La Filomena*.

### **Orfeo en *La Circe* y el Orfeo en lengua castellana**

No sorprenderá comprobar que Orfeo también tiene gran presencia en un libro tan cercano a *La Filomena* como *La Circe*. En él, el mito se menciona en once ocasiones, cuatro de ellas en la fábula mitológica inicial (“La Circe”), otras cuatro en “La mañana de San Juan” (2003: vv. 40, 83, 106 y 109) y tres más en los sonetos “Los tigres ablandé, paré los ríos”, “Pasó las negras aguas del Leteo” y “Cuando con puntas de marfil labrado”. La falta de espacio nos impide analizarlas con el mismo detenimiento que las de *La Filomena*, pero no compararlas con ellas, aunque siempre con la precaución que requiere lo somero de nuestro estudio y el hecho de que “La Circe” tenga un ambiente muy diferente al de la fábula de 1621, pues ni transcurre en Tracia con tema metapoético ni tiene un final trágico. Pese a ello, las concomitancias existen: nótese la aparición de Orfeo en el exordio (2003: I, v. 8 y v. 88), la rima con “Leteo” (2003: I, v. 8), el uso

antonomástico del nombre del vate (2003: I, v. 684) o su empleo para lograr una ambientación tétrica (2003: III, v. 865). Por el contrario, en la fábula de 1624 no encontramos las insistentes menciones de la muerte del poeta que en “La Filomena” servían para presentar Tracia como un *locus horrois* y que relacionaban la locura báquica de las hermanas con la de las asesinas de Orfeo. Sin embargo, en otro de los poemas del libro, “La mañana de San Juan en Madrid”, volvemos a encontrar la cabeza de Orfeo y el Estrimón:

Corra Strimón, oblicuo y arrogante,  
por la gética lira, y la cabeza  
que, destroncada, del canoro amante  
celebra de Euridice la belleza. (2003: vv. 145-148)

Llevar flechas Amor en la belleza  
de unos hermosos ojos es muy justo,  
pero en los pies parece que es bajeza,  
aunque al honor lo contradiga el gusto.  
Euridice fue ejemplo de firmeza:  
ni celos dio, ni recibió disgusto,  
y un día que del pie perdió el decoro,  
mordiola un áspid el coturno de oro.

Nunca otra vez en tanto mal te veas,  
ninfa, pues gozas de beldad tan rara,  
que sólo suele ser remedio en feas  
dar a los pies lo que faltó a la cara;  
no cante por las márgenes leteas,  
sino en puro cristal de fuente clara,  
tu esposo Orfeo, cuya dulce lira  
hoy en las aguas de Estrimón suspira. (2003: vv. 305-320)

El contexto de la primera es un curioso encomio del Manzanares, caudal que no supera en muchas cosas a ríos famosos, pero que tiene sus fiestas, como la san Juan que canta el poema. En cuanto a la segunda, aparece en una digresión sobre Euridice y la firmeza que nos recuerda el carácter moral que el mito órfico solía tomar en Lope. El Fénix lo podía utilizar, en serio o en burla, como una reflexión sobre la fidelidad conyugal. Es lo que explican Romojaro Montero (1998a: 104) —refiriéndose a toda la obra del Fénix— y Cabañas —aludiendo al *Orfeo en lengua castellana* y *El marido más firme* (1948: 45 y 47)—.

Las otras tres menciones de “La mañana de San Juan en Madrid” entrañan poco interés, y lo mismo ocurre con la del soneto “Cuando, con puntas de marfil labrado”. Sin embargo, los otros dos sonetos merecen un pequeño análisis, porque están dedicados enteramente a Orfeo, lo que ya es

una muestra de la importancia de ese mito en el libro. Además, resultan reveladores acerca de las fuentes de Lope, pues se construyen sobre sendos epigramas latinos de Fausto Sabeo sobre el vate tracio.

Este es el primero:

DE ORPHEO.

FAUSTI SABEÆI CARMEN.

*Demulsi tigres, firmavi flumina et æquor  
placavi Eumenides, tergeminumque canem.  
Inter serpentes, inter fera tartara tutum,  
me miserum!, thraces desecure nurus.  
Crudeles et plusquam tigres, flumina et æquor,  
plusquam etiam Eumenides, tergeminusque canis.*

SONETO

Los tigres ablandé, paré los ríos,  
templé la mar con mi sonoro canto,  
Euménides, Cerbero y Radamanto,  
seguro entre el rigor de áspides fríos.

¡Mísero yo!, que locos desvaríos  
de las mujeres tracias, entre tanto,  
me dieron muerte, convirtiendo en llanto  
los dulces ecos de los versos míos.

Así Fausto lloró del claro Orfeo  
la muerte con afrentas desiguales,  
poeta ilustre y músico divino;

mas olvidose de decir Sabeo,  
que, como eran mujeres bacanales,  
el vino disculpó su desatino.

El soneto parece mezclar las dos escenas que recogen los poemas de Arguijo que veremos abajo y que canta el epigrama: una sobre los poderes del canto de Orfeo y otra, contrastante, sobre su incapacidad para frenar el furor de las ciconias. Tras glosar así sus fuentes en los cuartetos, Lope las desarrolla en los tercetos, donde añade un comentario de índole moral y probablemente irónico que sirve para denostar los horrores del vino. Es un



pensamiento que ya hemos visto en la glosa de la *Arcadia* y en el canto III de “La Filomena”, arriba.

A continuación, Lope vuelve a Sabeo para construir un segundo soneto de sátira moral sobre la fábula órfica:

*FAUST. SAB.*

*Ut cantu, est visu tua sic miserabilis, Orpheu,  
quæsit a Euridice, perdita est Euridice.*

SONETO

Pasó las negras aguas del Leteo,  
pidiendo al reino del eterno llanto  
su ya difunta esposa, en dulce canto,  
el siempre amante en vida y muerte Orfeo.

Ganó el Amor allí tan gran trofeo,  
que le volvió a Euridice Radamanto,  
mas no pudiendo estar sin verla tanto,  
quedose con la sombra su deseo.

Deja, Lisena, el arte con que mides  
el reino de Plutón, de engaños lleno:  
Amor no es fuerza, voluntad se nombra.

Que si a tan bajos dioses favor pides,  
cuando pienses que tienes a Fileno,  
podrás apenas abrazar la sombra.

En esta ocasión, la historia de Orfeo, en los cuartetos, sirve para amonestar a una figura genérica. Se trata de una tal Lisena que está invocando a las sombras del Averno para recuperar a su amado, vana empresa semejante a la del vate tracio.

Por último, tras *La Filomena* y *La Circe*, Orfeo protagoniza el *Orfeo en lengua castellana*, libro con el que Montalbán y Lope trataron de responder al *Orfeo* de Jáuregui. Aunque algunos lectores del momento pensaron que el Fénix, responsable principal del texto, lo había preparado en un periodo cortísimo de tiempo (Pedraza Jiménez, 1991: ix), Laplana Gil (1996: 98-99) ha demostrado que los dos amigos debieron de conocer el texto del poeta sevillano meses antes de su impresión y tuvieron tiempo de sobra para preparar su respuesta, réplica que en cualquier caso no podrían haber escrito tras la aparición del impreso de Jáuregui, pues el *Orfeo en*

*lengua castellana* tiene una censura del 13 de agosto, solo un día después de la tasa del *Orfeo* de Jáuregui. Abajo aportaremos un argumento de peso para demostrar la participación de Lope en la redacción de este libro. Ahora nos interesa más bien señalar que el volumen presenta un Orfeo perfectamente coherente con el de *La Filomena* y *La Circe*, tanto en lo estético como en lo moral, como convenía en un volumen con el que el Fénix trataba de oponerse, de nuevo, a los cultos (Daza Somoano, 2011: 249). Por una parte, el héroe tracio le sirve a Lope para subrayar la excelencia del arte de la poesía, que se basa en el resto de artes liberales y que es capaz de cantar contenidos claramente neoplatónicos (Pérez de Montalbán, 1991: fols. 3v-5v). La música de su lira es la universal y su contenido, filosófico, como subraya la voz lírica:

Yo, pues la metafísica armonía  
no he querido imitar de su instrumento,  
ciencia que del Autor que el orbe cría  
enseña universal conocimiento,  
¡oh, Musa!, aunque saber filosofía  
es de tu sacro monte fundamento,  
lo que cantó de amor cantar permite,  
que no todo lo grave el gusto admite. (Pérez de Montalbán, 1991: fol. 24r)

Por otra, Lope usa a Orfeo para celebrar la fidelidad conyugal del protagonista (Pérez de Montalbán, 1991: fol. 20r) y para criticar diversos excesos pasionales. Entre ellos fustiga los de las bacantes, los de los que toman demasiado vino en general (1991: fol. 40r) y los que atenazan a aquellos que se enfrascan en placeres perecederos:

Pasados eran ya (si pocos días)  
muchos años de amor, que en sus engaños  
reparten las humanas alegrías  
placer por horas y pesar por años. (1991: fol. 12r)

Sin embargo, el texto destaca por proponer un amor puro semejante al que canta *La Circe*:

En tanto, pues, que fieras, plantas y aves  
movía con su voz el sacro Orfeo  
en himnos dulces y canciones graves  
a la felicidad de su himeneo,  
de Euridice también las dos suaves  
estrellas puras el mortal deseo  
con aquella ventaja y excelencia

que el alma racional se diferencia. (1991; fol. 12r)

Este afecto propio del “alma racional” contrasta con el bestial que arrastra a Aristeo (1991: fols. 13v-14r) y a las lascivas mujeres ciconias (1991: fol. 39r), cuyos desordenados deseos provocarán las dos tragedias principales de la fábula: las muertes de Eurídice y Orfeo. De este modo, el *Orfeo en lengua castellana* recoge los intereses estéticos y morales que el Fénix había ido concentrando en la figura del vate tracio en los dos libros anteriores, *La Filomena* y *La Circe*.

### Las fuentes de los Orfeos y el río Estrimón

Queda por dilucidar qué fuentes empleó Lope acerca de la leyenda de Orfeo, que tanto le interesó en los primeros años del reinado de Felipe IV. Se trata de un tema sobre el que ya se han pronunciado Canonica (1993: 81) y Martínez Berbel (2003: 385) al estudiar *El marido más firme*. El primero postula para esta obra una fuente ovidiana<sup>18</sup>, mientras que el segundo ve más bien una “más que probable consulta a Ovidio, pero por vía de Bustamante y no directamente”, amén de una segunda fuente que revelan “algunos rasgos de la exégesis moral que, durante el siglo XVI, realizan autores como Juan Pérez de Moya”. Sin embargo, enseguida veremos que la propuesta de Martínez Berbel no es válida para los textos que hemos examinado. Por ello, y a falta de pruebas que lo demuestren (Martínez Berbel no señala pasajes concretos)<sup>19</sup>, esta hipótesis debería también tomarse con cautela en lo referente a *El marido más firme*.

Nos vamos a centrar, sin embargo, en las obras lopescas que describen la muerte de Orfeo, pues en ellas hay un detalle que permite precisar el origen de sus datos. Según los textos clásicos, cuando las bacantes despedazaron a Orfeo, la cabeza del vate cayó cantando al río Hebro, cuyas aguas la llevaron hasta Lesbos (Virgilio, 1969: *Geórgicas*, lib. IV, v. 524; Ovidio, 1999: lib. XI, v. 50). “Hebro” es el nombre que traen Conti (“Fertur eius caput in Hebrum deiectum cum lyra vi fluminis in Lesbum delatum fuisse”, 1596: 769), Estienne (1590: fol. 229r) y Ravisius Textor (1524: 303), y también el que aparece en la traducción y comentario de Diego

<sup>18</sup> Canonica (1993: 83) también afirma que, “a nivel estrictamente narrativo Lope no se desvía del camino trazado por los clásicos, y especialmente por Virgilio”.

<sup>19</sup> En su artículo de 2017, Martínez Berbel (2017: 203) señala que las pruebas se encuentran en las páginas 387 y siguientes de su libro de 2003, pero no es el caso: aunque en el mismo se alude varias veces a la deuda con Bustamante, no es en el lugar citado y, en cualquier caso, no se especifica nunca en qué se basa esa hipótesis. Abajo explicamos que Bustamante no pudo ser la única fuente de Lope y que ni siquiera queda claro que lo fuera en absoluto.

López (Virgilio, 1679: 106 y 150) y en la de Viana (1589: fol. 117v), aunque no en la de Bustamante, que no lo especifica: “todo el cuerpo de Orfeo fue despedazado y la cabeza cayó en un río. Su lengua y la vihuela iban cantando y taniendo por el río lamentaciones muy lastimeras, hasta que llegaron a la ínsula de Lesbos” (1595: fol. 166r-166v). Según Martínez Berbel (2003: 367), esta ausencia podría deberse a que el nombre de “Estrimón” no fuera familiar a los lectores áureos, aunque ya hemos visto que Diego López sí que lo incluye, y Boscán en el *Leandro* de (1999: v. 1530), así como, en fecha muy cercana a *La Filomena*, Jáuregui (1624: fol. 32v). También lo trae, en Italia, Marino (1620: pp. 1 y 40), fuente que afirmó haber leído Lope<sup>20</sup>, quien en todo caso lo trae y lo glosa en la *Jerusalén*, en un pasaje que hemos citado arriba (2003: XIV, estr. 27). Años más tarde, el *Teatro de los dioses* de Vitoria, que cita profusamente a Lope y que fue aprobado por el Fénix, recoge los dos nombres, Hebro y Estrimón, aunque distinguiéndolos claramente: junto a este lloraba Orfeo su desgracia; por aquel discurrió hacia Lesbos la cabeza trunca del héroe (1620: 793, 797 y 801). Sin embargo, la obra de Vitoria no puede haber sido fuente del Lope que escribió *El peregrino en su patria* en 1604, y ahí, como veremos abajo, es donde encontramos la primera mención lopesca al Estrimón.

En cualquier caso, lo llamativo no es que Bustamante no nombre al Hebro, sino que en *La Filomena* Lope mencione, en lugar de este río, el Estrimón en tres ocasiones (en prensa, “La Filomena”, I, vv. 73-75 y 365-372; “En la muerte de Baltasar Elisio de Medinilla”, vv. 190-195). Es más, el peculiar nombre vuelve a aparecer a los pocos años en *La Circe*, y concretamente en “La mañana de San Juan en Madrid” (2003: vv. 145-148 y 305-320). El resto del corpus demuestra que no se trata de un uso que irrumpa en la obra de Lope en los años veinte, pues antes lo encontramos en la etapa sevillana del poeta, en *El peregrino en su patria*, justo en el pasaje que precede la cita de los versos de Forcatulus:

La cabeza y la lira de Orfeo estaban sobre una puerta pintadas, entre las aguas del río Estrimón, donde arrojadas de aquellas sacerdotisas llegaron a Lesbos. (2016: 171)

Asimismo, el nombre del río aparece años más tarde en el *Laurel de Apolo*:

---

<sup>20</sup> Lo sostiene en la dedicatoria “Al licenciado Juan Pérez de Montalbán” del *Orfeo en lengua castellana*: “Aunque he leído en la lengua latina y toscana la fábula de Orfeo en la cuarta geórgica de Virgilio, en el décimo de Ovidio y en los idilios a la zampoña del caballero Marino, deseo verla en castellano más dilatada y clara” (1991: s. p.).

Milagro fue de Amor que al nuevo Orfeo,  
 cuando no le matase ajeno empleo,  
 no le matasen ellas,  
 para que colocara en las estrellas  
 Febo más dulce lira  
 que la que al Cisne admira,  
 corriendo por el Tormes su cabeza  
 como la que, cantando su tristeza,  
 entre las ondas de Estrimón suspira. (2007: III, vv. 502-510)

Humillense las cumbres del Parnaso  
 al divino Francisco de la Torre,  
 celebrado del mismo Garcilaso,  
 a cuyo lado dignamente corre;  
 mas ya Febo socorre  
 su lira que llevaba, como a Orfeo  
 la suya el Estrimón, ésta el Leteo;  
 porque pueden las Musas castellanas  
 salir hermosas sin teñir las canas. (2007: III, vv. 526-534)

De modo semejante, reemerge en la “Égloga panegírica al epigrama del serenísimo infante Carlos”, de *La vega del Parnaso*:

En viendo, pues, al español Orfeo,  
 que ya los altos árboles anima,  
 espera el Estrimón, tiembla el Leteo  
 y el Parnaso castálido sublima. (2015: I, 355, vv. 245-248)

Por el contrario, no hemos podido hallar ni una sola aparición en el teatro del autor. Se trata, por consiguiente, de una palabra que surge en 1604 y que Lope emplea con mucha frecuencia en los años 20, por lo que conviene preguntarse por su origen y el sentido de su uso.

Como Hebro, Estrimón no era una palabra desconocida entre los aficionados a la poesía. La enciclopedia de cabecera del Fénix, la *Officina* de Ravisius Textor lo presenta, en su sección “Fluvii praecipui nominis”, como un río de Tracia (“fluvius Thraciae, a cuius nomine Thraces vocantur Strymonii”) (1560: II, 413) y algo parecido podía haber leído Lope en los *Epitheta* (1524: fol. 388v), donde, por cierto, Textor recomienda usarlo con el epíteto “gético”, *iunctura* que elige el Fénix en un pasaje arriba citado de “La mañana de San Juan en Madrid” (2003: v. 146). En otros libros de la época encontramos glosas parecidas. Es el caso de la traducción de la *Eneida* de Gregorio Hernández, texto muy alabado por Lope (2007: silva I, vv. 399-404) donde la tabla trae un “strymonias” que se explica diciendo: “De

Strymon, río de Tracia, provincia de Scytia, cuya ribera abunda de grúas” (Virgilio, 1614: s. p.)<sup>21</sup>. Sin embargo, la aparición decisiva en la poesía castellana tiene que haber sido la de la “Égloga III” de Garcilaso, en la écfrasis en la que el vate toledano trata brevemente la figura de Orfeo, que enmarca con una mención del río:

Filódoce (que así d’aquellas era  
llamada la mayor), con diestra mano,  
tenía figurada la ribera  
de Estrimón: de una parte el verde llano  
y d’otra el monte d’aspereza fiera,  
pisado tarde o nunca de pie humano,  
donde el agua movió con tanta gracia  
la dolorosa lengua del de Tracia. (1995: 236, vv. 121-128)

Además, el nombre aparece en otros diversos textos que señalamos arriba, y la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya también lo trae, pero no como el río que llevó la cabeza de Orfeo (Pérez de Moya dice que fue el consabido Hebro), sino como el que recorría el vate cantando:

Perdida su esperanza, Orpheo al mundo se tornó, y cerca de las siempre heladas ondas del río Strimón, en una cueva siete meses cantó sus tristes amores, su perpetuo llanto no aflojando. [...] Aconteció que las dueñas tracias (según su costumbre las fiestas de Bacho celebrando) se juntaron, y a pedradas a Orpheo mataron, y la cabeza y la guitarra en el río Ebro echaron. (1995: 515-516)

En cualquier caso, la palabra la usa también Góngora, en un soneto que el manuscrito Chacón data de 1583 pero que se publicó en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa, en 1605:

Ni en este monte, este aire, ni este río  
corre fiera, vuela ave, pece nada,  
de quien con atención no sea escuchada  
la triste voz del triste llanto mío;

y aunque en la fuerza seca del estío  
al viento mi querella encomendada,  
cuando a cada cual dellos más le agrada  
fresca cueva, árbol verde, arroyo frío,  
a compasión movidos de mi llanto,

<sup>21</sup> De hecho, el río aparece varias veces en la obra virgiliana, como Strymon o Strymonius (1969: *Geórgicas*, IV, v. 508; *Eneida*, X, 265; XI, 580).

dejan la sombra, el ramo y la hondura,  
cual ya por escuchar el dulce canto

de aquel que de Estrimón en la espesura  
los suspendía cien mil veces. ¡Tanto  
puede mi mal y pudo su dulzura! (Góngora, 2019: 370)

Resulta tentador pensar que Lope se inspiró en su rival tras la publicación de las *Flores*, momento que debió de ser difícil para el Fénix, pero lo cierto es que el soneto de Góngora no se refiere a la muerte de Orfeo y, sobre todo, que se difunde después de que el madrileño comenzara a usar la palabra en *El peregrino*, en su etapa sevillana.

Es más, Sevilla parece ser un eslabón fundamental en la difusión del vocablo, pues diversos ingenios sevillanos llaman la atención sobre un término que usó, como hemos visto, Garcilaso. Las *Anotaciones* de Herrera a las *Obras* de Garcilaso pueden haber sido decisivas en ello, pues traen la palabra varias veces (2001: 625, 628, 928, 960), en oposición al Brocense, que no la comenta. Una de estas ocasiones es una traducción que ofrece el propio Herrera de los versos correspondientes de las *Geórgicas*:

Dizen que sin cessar él siete meses,  
todos debaxo d'una ecelsa peña,  
lloró a las ondas d'Estrimón desierto. (2001: 962)

Otra es una glosa del término donde el sevillano, más interesado en la geografía comparada, no hace referencia a la muerte de Orfeo<sup>22</sup>:

*Estrimón*. [v. 124] Escrive Nicéforo Grégora, en el *Libro 8* de su *Istoria*, que el Estrimón no se vadea a pie ni a cavallo porque es el mayor río de los de Tracia i Macedonia que entran en el Elesponto i mar Egeo. Porque nace de grandes montes que, començando del Ponto Euxino, con perpetuo yugo se estienden hasta el mar Ionio, los cuales contra el Mediodía terminan la Tracia i Macedonia, i contra el Norte la Misia i el río Istro o Danubio. I assí, tiene Tolemeo que nace de los montes que dividen a Tracia i Macedonia. Plinio i Solino dizen que baxa del monte Emo. A este río llama Pedro Belonio *Mármara*; Nicolás Sofiano *Estromona*; Lorenço de Anania *Rendino*; Tomás Porcaqui *Radino*. (2001: 953-954)

Luego, lo encontramos en dos sonetos que debieron de ser esenciales para el interés de Lope: dos de los tres que su amigo Juan de Arguijo dedica

---

<sup>22</sup> Obviamente, el culto poeta sevillano asociaba la muerte de Orfeo al Hebro, no al Estrimón (1985: 223).

a Orfeo<sup>23</sup>, textos que Canonica (1993: 68) ha subrayado por su importancia en la transición entre la poesía de Juan de Mena y las fábulas barrocas de los años veinte (el *Orfeo* de Jáuregui y el *Orfeo en lengua castellana*). Los sonetos se titulan, respectivamente, “A Orfeo” y “A Orfeo despedazado”, y mencionan el Estrimón. El primero lo hace en una apelación de Orfeo al río:

“Desiertas selvas, monte yerto i frío;  
Ródope, qu’ en el cielo tocar osas;  
vosotras, de Estrimón ondas hermosas,  
a quien vencer presume el llanto mío,

seréis testigos, largo tiempo fío  
de mi dolor i queexas lastimosas,  
que en vano esparzo al aire i con piadosas  
vozes al rey del lago oscuro envío”.

Assí cantando llora el Tracio amante,  
i a sus blandos acentos enmudece  
el viento, i l’agua su corriente enfrena.

I enternecidas truecan el semblante  
las fieras, corto alivio, mientras crece  
del ya perdido bien la justa pena. (1985: 219)

Como vimos en Herrera, no se trata aquí la muerte del héroe, sino sus quejas ante la pérdida de Eurídice, que escuchan diversos elementos naturales entre los que se encuentra el río de Tracia. Por ello, parece más cercano de Lope el segundo soneto de Arguijo (“A Orfeo despedazado”), un texto que sí narra el fin de Orfeo y que Cabañas alababa (1948: 85) por su “firmeza y sobriedad”:

A ti en los versos dulce i numeroso,  
o primer padre de la lira, Orfeo,  
lloró por largo tiempo de Nereo  
cuanto contiene el término espacioso.

A ti lloró Estrimón, a ti el fragoso  
Ródope i altas cumbres de Pangeo,  
a ti las Nynfas del sagrado Olmeo,  
obligadas del canto generoso.

---

<sup>23</sup> El tercero, que no citamos porque no menciona el río Estrimón, es el dedicado “A Orpheo”. Comienza “Pudo con diestra lira i dulce canto” (Arguijo, 1985: 214).



Tus diuididos miembros, no estimados  
del bacanal furor que osadamente  
los esparzió por el ingrato suelo,

como a precioso don en sus sagrados  
senos Ebro recoge, i la prudente  
cabeça Lesbos, i la lira el cielo. (1985: 223-224)

De nuevo, se trata de un soneto construido sobre una apelación, pero en este caso es la voz lírica la que se dirige a Orfeo, lamentando su muerte, en cuyo contexto se mencionan los dos ríos que nos interesan: el Estrimón, que llora su triste fin, y el Hebro, cuyas aguas portan a Lesbos la cabeza del vate. Resulta evidente que Arguijo no confunde los dos cauces, pero el poema es importante porque los menciona juntos. Esto podría haber llamado la atención de Lope, quien habría decidido, por error o voluntariamente, unirlos y elegir el sonoro nombre de Estrimón para el sepulcro acuático de Orfeo.

En todo caso, la hipótesis de Canonica acerca del peso de los poemas de Arguijo en la difusión del mito parece correcta, sobre todo si pensamos en la primera mención de Lope al río (*El peregrino*, de 1604), durante su etapa sevillana, y en las otras que nos muestra el CORDE: una búsqueda de la palabra Estrimón en esa base de datos recupera trece resultados, los de las *Anotaciones* de Herrera, los sonetos de Arguijo, el de Góngora, el pasaje del *Peregrino*, dos pasajes de *La hispánica* de Belmonte Bermúdez y uno de *Los rayos de Faetón* de Soto de Rojas. La concentración de casos en la Sevilla de finales del siglo XVI y comienzos del XVII nos lleva a trazar una tradición que se abriría con las *Anotaciones*, donde Herrera prestó especial atención a un término clásico que aparecía en Garcilaso. De ahí, la palabra pasó a Góngora y, en el ambiente sevillano, a Arguijo, de quien debió de transmitirse a Belmonte y, lo que ahora nos interesa, a Lope, escritor que se interesó mucho por el tema de la muerte de Orfeo, probablemente debido a su fijación con la figura del poeta y los temas metaliterarios. La peculiaridad del Fénix fue utilizar la palabra Estrimón de manera poco ortodoxa y técnicamente errónea, pues hizo que este río sustituyera al Hebro en la mayor parte de las ocasiones en que habla del asesinato de Orfeo a manos de las bacantes ciconias.

La ventaja de este *usus scribendi* de Lope es que nos permite añadir un argumento decisivo para atribuirle el *Orfeo en lengua castellana*, cuestión que ha dividido a los críticos, quienes tienden a adjudicárselo con mucha cautela y esgrimiendo motivos contextuales y estilísticos (Pedraza Jiménez, 1991: ix-xxiv). En este debate, el resultado del método del error común nos parece perentorio. Concretamente, estamos ante un error cultural conjuntivo:

salvo Lope, ningún autor del Siglo de Oro hace que la cabeza de Orfeo flote en el Estrimón, en lugar de en el Hebro. Sin embargo, el *Orfeo en lengua castellana* sigue aquí la costumbre del Fénix<sup>24</sup>:

Así quedaste tú, vate divino,  
la famosa cabeza destroncada,  
que por el Estrimón a Lesbos vino  
cantando su tragedia desdichada;  
honraba el elemento cristalino  
tu vencedora frente, coronada  
por única en el mundo, de tal suerte  
que se apartaba el agua de ofenderte. (1991: fol. 40r)

Es más, la *iunctura* “cabeza destroncada” que encontramos en este mismo pasaje también resulta muy lopesca: el CORDE solo trae cuatro casos: uno de Cieza de León (*Las guerras civiles peruanas*), otro de Virués (*Montserrat*) y dos de Lope. Uno de ellos está en *El molino* y otro, en *El peregrino en su patria*, y precisamente en un pasaje relacionado con la muerte de Orfeo que, de nuevo, trae a colación a Forcatulo:

Mis trabajos verás en aquel Sísifo y Ticio, y el sentimiento que hizo esta ciudad por la gallardía de Mireno en aquella cabeza destroncada y la lira de Orfeo con el verso del epigrama de Forcatulo. (2016: 182)

Se trata de dos ejemplos claros de *usus scribendi* lopesco que tal vez Montalbán hubiera podido asumir, pero que no aparecen en su corpus y que, por tanto, deben de haber salido de la pluma de Lope. En suma, la peculiar inversión de los ríos y la mencionada *iunctura* nos permite sostener que el *Orfeo en lengua castellana* es lopesco, al menos en gran parte, y que el Fénix escribió las escenas de la muerte del vate. Por ello, no resulta arriesgado estudiar el *Orfeo en lengua castellana* en el mismo corpus de *La Filomena* y *La Circe*: los tres libros contienen las fábulas mitológicas con que Lope se presentaba ante la corte a comienzos del reinado de Felipe IV; los tres prestan una atención especial al mito de Orfeo; los tres inciden en el error del *Peregrino*, que trae “Estrimón” donde todos los demás escritores del momento leen “Hebro”.

<sup>24</sup> Por otra parte, el autor del *Orfeo en lengua castellana* también conoce perfectamente el nombre del Hebro, pues lo menciona como escenario de los paseos del héroe, aunque no al tratar de su cabeza “Vivía entonces las riberas de Hebro, / robusto amante de su casta esposa, / Aristeo, pastor, cuyo requiebro / pudiera a Dafne convertir piadosa” (1991: fol. 12v). Como hemos visto arriba, Lope también tenía noticia del nombre.

## Conclusión

Por consiguiente, nuestro estudio nos permite llegar a tres conclusiones, que tienen diversos grados de fiabilidad y ciertos corolarios que conviene exponer ahora.

En primer lugar, nuestros argumentos muestran que hay una evolución en cómo Lope utiliza la figura de Orfeo. Aunque solo queramos limitarnos a datos cuantitativos, las menciones del héroe tracio tienen un pico en la primera mitad de los años veinte, donde se concentran las referencias de *La Filomena* y *La Circe*, amén del *Orfeo en lengua castellana*, texto dedicado exclusivamente a esa fábula. Estos datos los hemos obtenido de la obra no dramática del Fénix, pero esta última apoya la tendencia, pues la única comedia que Lope dedica a Orfeo, *El marido más firme*, la escribió precisamente en estas fechas. Además, observamos un interés especial en la muerte del vate a manos de las mujeres ciconias, con el llamativo episodio de la cabeza de Orfeo flotando en el río como emblema de esa atrocidad. En contraste con este interés, al comienzo de su carrera Lope usa el mito de manera esporádica, mientras que al final de la misma se inclina por una interpretación encomiástica (*Laurel de Apolo*) o burlesca (*La Dorotea*, *Rimas de Tomé de Burguillos*).

En segundo lugar, esta concentración en los años veinte de las referencias a Orfeo en general y a su muerte en particular nos hace proponer dos hipótesis para explicarla. Por una parte, debemos recordar que Orfeo es un héroe poeta y figura del poeta, por lo que su mito es uno de los que sirven para la reflexión metaliteraria. La crítica ha subrayado este tipo de intereses metapoéticos en libros como *La Filomena*, que se construye sobre una fábula relacionada con el ruiseñor, otra imagen del poeta. Nosotros proponemos que Lope refuerza ese mensaje metaliterario al yuxtaponer Filomena y Orfeo. Por otra parte, conviene recordar que los libros de los años veinte son volúmenes polémicos mediante los que el Fénix pretendía mostrar su valía al público cortesano, y que tal proyecto pasaba por atacar enérgicamente a todos sus enemigos, los más formidables de los cuales eran los poetas cultos. Para enfrentarse a los gongorinos, Lope proponía una literatura clara, basada en el talento natural del escritor, capacidad adecuadamente trabajada luego con la erudición retórica y poética. Sin embargo, su propuesta no solo era estilística, sino también moral, como demuestran los lemas de *La Filomena* y *La Circe* y, sobre todo, el fundamental soneto “La calidad elemental resiste”, que Lope incluye como broche en el primero de estos dos volúmenes y que comenta detalladamente en el cierre del segundo. Este mensaje moral era de carácter neoestoico, lo que se adaptaba a las modas vigentes en la corte (Laplana Gil, 1996: 89) y se puede percibir en el “*Nec timui nec volui*” de *La*

*Filomena*. Pues bien, esta moral se adapta perfectamente al mito de Orfeo: su leyenda se solía interpretar en la Europa del XVII como un reproche a los excesos pasionales del héroe, quien solo al superarlos podía ascender a los cielos, como nos recuerda Apolo en la escena final del célebre *L'Orfeo* de Monteverdi. Es el mensaje que subraya Lope al enfatizar el papel de las horribles bacantes, que hacen de Orfeo una figura antidionisiaca. Las fábulas lopescas denuestran este tipo de excesos, subrayados en “La Filomena” por la escena en la que Progne y Filomena se identifican con las bacantes y, por tanto, con las mujeres ciconias que asesinaron al vate. Además, para Lope, Orfeo simbolizaba la fidelidad conyugal (Martínez Berbel, 2003: 386), lo que también contribuía a pintarle como figura moralizante, más cercana a Diana que a Venus. En la estela de Cabañas (1948: 45 y 47), Martínez Berbel (2003: 411) insiste en este punto, que considera original en el Fénix: “aun manteniendo algunos de sus atributos clásicos, el Orfeo lopesco tiene uno exclusivo, remarcado desde el mismo título de la obra: el Orfeo de Lope es firme”. Lo cierto es que al pintar a este Orfeo firme Lope no hacía sino seguir uno de sus libros de cabecera, la *Officina* de Ravisius Textor, que también presentaba al vate tracio como modelo de fidelidad conyugal (1560: II, 377), en una interpretación que en absoluto era exclusiva, pero que se avenía perfectamente con la lectura que el madrileño deseaba que se diera a su poesía<sup>25</sup>. Gracias a esta lectura, el mito de Orfeo servía para reforzar el doble mensaje que el Fénix proponía en los años veinte: por una parte, un credo estético, con una poesía clara y sabia, como la de Orfeo; por otra parte, una propuesta moral, con un arte neoestoico que superaba los excesos dionisiacos.

Por último, y en tercer lugar, el estudio de la figura de Orfeo en estos textos de Lope nos permite reflexionar sobre las fuentes del Fénix. La insistencia en un vocablo peculiar (el nombre del río Estrimón) donde, en contra de la tradición mayoritaria, Lope ubica la imagen de la cabeza de Orfeo flotando hacia Lesbos, nos lleva a plantearnos los orígenes de la erudición del poeta madrileño. Estas apuntan hacia una imagen mucho más compleja que la que pintaba Martínez Berbel (2003: 285), para quien, al escribir *El marido más firme*, Lope se había limitado a consultar la traducción de Bustamante y, tal vez, la interpretación de Pérez de Moya. Sin embargo, no parece que el Fénix utilizara ninguno de los dos. Más bien, el uso del término “Estrimón” nos lleva a Garcilaso y, concretamente, al comentario de Herrera, que se difundió en el ambiente sevillano de comienzos de siglo. Fue en este contexto en el que Lope comienza a usar una

---

<sup>25</sup> En cualquier caso, el clásico estudio de Cabañas tiene toda una sección sobre usos áureos de Orfeo como modelo de firmeza, muchos no lopescos (1948: 37-51).

palabra que pudo haber leído en la poesía de su amigo Juan de Arguijo y que luego vería en un soneto gongorino de las *Flores de poetas ilustres*.

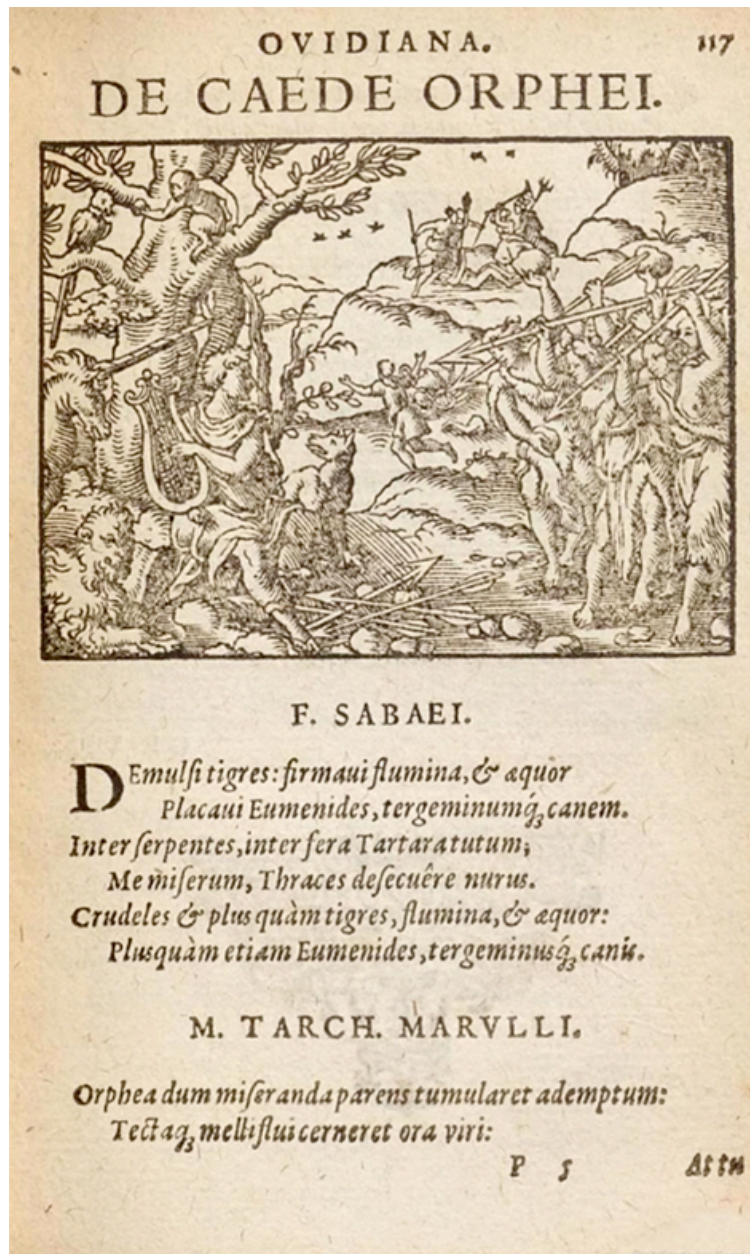


Fig. 1. Nicolaus Reusner. *Picta poesis ovidiana* (1580)

Además, la aparición de Orfeo en la *Jerusalén* sugiere que el Fénix debió de usar alguna poliantea que no está entre las habituales. Afortunadamente, *El peregrino*, *La Circe* y *La Dorotea* nos dan alguna pista más: en estos libros, Lope cita sendos epigramas de Fausto Sabeo y Stephanus Forcatulus que aparecen juntos en un libro que sabemos consultaba el poeta, la *Picta poesis ovidiana* de Reusner (Conde Parrado, 2017). Este volumen presenta ilustraciones de escenas de las *Metamorfosis* acompañadas de epigramas neolatinos e incluye un capitulillo sobre la muerte de Orfeo (“De caede Orphei”) y otro sobre su descuartizamiento (“De vindicta caedis Orphei”). En el primero se le ve atacado por las bacantes, escena que glosan tres poemas: un epigrama de Fausto Sabeo (“Demulsi tigres: firmaui flumina et aequor”), otro de Marullo (“Orphea dum miseranda parens tumularet ademptum”) y uno de Forcatulo (“Maenades smarrii sparserunt Orpheos artus”). En el segundo capitulillo, encontramos un epigrama de Fausto Sabeo (“De misere neci lapides vatem Orphea et hydri”). No cabe duda de que el Fénix consultó el volumen, que manejaría junto con otros varios mientras escribía lo que él consideraba verdadera poesía culta: *La Filomena*.



### Bibliografía citada

- Arguijo, Juan de, *Obra completa de don Juan de Arguijo (1567-1622)*, ed. de Stanko B. Vranich, Valencia, Hispanófila, 1985.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, ed., Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, Madrid, Castalia, 1973.
- Boscán, Juan, *Obra completa*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- Bustamante, Jorge, trad., *Las transformaciones de Ovidio en lengua española*, Anvers, Pedro Belleró, 1595.
- Cabañas, Pablo, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1947.
- Campana, Patrizia, *La Filomena de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- Campana, Patrizia, «*La Filomena de Lope como género literario*», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro, vol. I, Madrid, Castalia, 2000, pp. 425-432.

- Canonica de Rochemonteix, Elvezio, «*El marido más firme* de Lope y *El divino Orfeo* de Calderón. Dos versiones dramáticas del mito de Orfeo, a lo humano y a lo divino», *Versants*, 24 (1993), pp. 67-86.
- Conde Parrado, Pedro, «Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 23 (2017), pp. 366-421.
- Conti, Natale, *Mythologiae, sive explicationis fabvlarum libri decem, in quibus omnia prope naturalis et moralis philosophia dogmata contenta fuisse*, Frankfurt, herederos de Andrea Wechel, 1596.
- CORDE, Real Academia Española, Corpus diacrónico del español, [www.rae.es](http://www.rae.es). Última consulta el 10 de febrero de 2020.
- Costa Palacios, Angelina, «Una solución dramática al mito de Orfeo: *El marido más firme*, de Lope de Vega», en *El mito en el teatro clásico español*, ed. de Francisco Ruiz Ramón, 1988, pp. 278-285.
- Daza Somoano, Juan Manuel, «Lope, Góngora, Jáuregui y los preliminares del *Orfeo* de Montalbán (con la polémica gongorina de fondo)», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, ed. de Santiago López Mosquera *et alii*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. I, pp. 245-251.
- Dimitrova, Mariana, «La interpretación del mito de Orfeo en *El marido más firme* de Lope de Vega», *Itinerarios*, 3 (2000), pp. 212-218.
- Duarte, José Enrique, ed., Pedro Calderón de la Barca, *El divino Orfeo*, Kassel, Reichenberger, 1999.
- Egido, Aurora, «Escritura y poesía: Lope al pie de la letra», *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 121-150.
- Estienne, Charles, *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum*, s. l., apud Iacobum Stoer, 1590.
- Ferrarese, Sergio, *Sulle tracce di Orfeo: storia di un mito*, Pisa, ETS, 2010.
- Friedmann, John B., *Orpheus in the Middle Ages*, Syracuse, Syracuse University Press, 2000.
- Góngora y Argote, Luis de, *Sonetos*, ed. de Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- González-Barrera, Julián, ed., Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, Madrid, Cátedra, 2016.
- Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, 1580, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- Herrera, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
- Jáuregui, Juan de, *Orfeo*, Madrid, Juan González, 1624.

- Laplana Gil, José Enrique, «Lope y los *Sucesos y prodigios de amor*, de Juan Pérez de Montalbán, con una nota al *Orfeo en lengua castellana*», *Anuario Lope de Vega*, 2 (1996), pp. 87-101.
- Marino, Giambattista, *La Sampogna del cavalier Marino, divisa in idilii favolosi et pastorali*, Parigi, Abraem Pacardo, 1620.
- Martínez Berbel, Juan Antonio, «El mito de Orfeo y su recepción en la literatura española: Lope, Quevedo y Calderón a través de Juan Pérez de Moya», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las Jornadas XIV celebradas en Almería, marzo 1997*, ed. de Irene Pardo Molina et alii, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1999, pp. 149-166.
- Martínez Berbel, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003.
- Martínez Berbel, Juan Antonio, «Algunas calas en el mito de Orfeo y su representación áurea», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. de Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato, vol. 2, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 1277-1287.
- Martínez Berbel, Juan Antonio, «De Orfeo a Orfeo: mito y exégesis en el teatro de Lope y Calderón», *Anuario Calderoniano*, 7 (2017), pp. 197-213.
- Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- Nieto Ibáñez, José María, «Orfeo divino versus Orfeo humano. Las versiones de Calderón y Lope», en *Realidad, fantasía, interpretación: funciones y pervivencia del mito griego*, ed. de Aurelio Pérez Jiménez, Zaragoza, Pórtico, 2014, pp. 725-734.
- Ovid, *Metamorphoses. Books IX-XV*, ed. de Frank Justus Miller, Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., ed., Juan Pérez de Montalbán, *Orfeo en lengua castellana*, Aranjuez, Ara Iovis, 1991.
- Pérez de Montalbán, Juan, *Orfeo en lengua castellana*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Aranjuez, Ara Iovis, 1991.
- Pérez de Moya, Juan, *Philosophía secreta de la gentilidad*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- Peyton, M. A., ed., Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971.
- Ravisius Textor, Johannes, *Epitheta*, París, Reginaldum Chaudiere, 1524.



- Ravisius Textor, Johannes, *Officinae epitome*, 2 vols., Lyon, Seb. Gryphius, 1560.
- Reusner, Nicolaus, *Picta poesis ovidiana*, Francoforti ad Moenum, per Iohannem Spies, impensis Sigismundi Feyerabendii, 1580.
- Romero Montero, Rosa, *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999a.
- Romero Montero, Rosa, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998b.
- Ruiz Pérez, Pedro, «Lope en Filomena: mitografía y mitificación», *Anuario Lope de Vega*, 11 (2005), pp. 195-220.
- Sánchez, Francisco, *Obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega, con anotaciones y emiendas del maestro Francisco Sánchez, catedrático de Retórica de Salamanca*, Salamanca, Diego López y Pedro de Adurza, 1589.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis, 2006.
- Sánchez Jiménez, Antonio, ed., *Lope de Vega Carpio, La Dragontea*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Schwartz, Lía, «Versiones de Orfeo en la poesía amorosa de Quevedo», *Filología*, 26 (1993), pp. 205-221.
- Segal, Charles, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1989.
- Serralta, Frédéric, «Lope y Solís: variaciones teatrales sobre el mito de Orfeo», en *Mito y personaje: III y IV jornadas de teatro*, ed. de María Luisa Lobato, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1995, pp. 105-115.
- TESO, *Teatro español del Siglo de Oro*, <http://teso.chadwyck.co.uk/> (última consulta el 30 de diciembre de 2019).
- Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- Vega Carpio, Lope de, *Arcadia, prosas y versos*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.
- Vega Carpio, Lope de, *La Circe, con otras rimas y prosas*, 1624, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, pp. 351-747.
- Vega Carpio, Lope de, *Corona trágica*, ed. de Antonio Carreño-Rodríguez y Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2014.
- Vega Carpio, Lope de, *La Dorotea*, ed. de Donald McGrady, Madrid, RAE, 2011.

- Vega Carpio, Lope de, *La Dragontea*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2007.
- Vega Carpio, Lope de, *La Filomena*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Florencia Calvo y Cipriano López, en prensa.
- Vega Carpio, Lope de, *La hermosura de Angélica*, ed. de Marcella Trambaioli, Madrid, Iberoamericana, 2005.
- Vega Carpio, Lope de, *Isidro. Poema castellano*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2010.
- Vega Carpio, Lope de, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003.
- Vega Carpio, Lope de, *Laurel de Apolo*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.
- Vega Carpio, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. de Julián González-Barrera, Madrid, Cátedra, 2016.
- Vega Carpio, Lope de, *Rimas y otros versos*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez y Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid, RAE, en prensa.
- Vega Carpio, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Iberoamericana, 2019.
- Vega Carpio, Lope de, *Rimas sacras*, ed. de Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Vega Carpio, Lope de, *La vega del Parnaso*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, 3 vols., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.
- Vergilius Maro, Publius, *La Eneida de Virgilio, príncipe de los poetas latinos, traducida en octava rima*, Lisboa, Vicente Álvarez, 1614.
- Vergilius Maro, Publius, *Las obras de Publio Virgilio Marón, traducido en prosa castellana por Diego López*, Barcelona, Antonio Ferrer, 1679.
- Vergilius Maro, Publius, *Opera*, ed. R. A. B. Mynors, Oxford, Clarendon, 1969.
- Viana, licenciado, trad., *Las transformaciones de Ovidio, traducidas del verso latino en tercetos y octavas rimas por el licenciado Viana en lengua vulgar castellana, con el comento y explicación de las fábulas, reduciéndolas a filosofía natural y moral y astrología e historia*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1589.
- Vitoria, Baltasar de, *Primera parte. Teatro de los dioses de la gentilidad*, Salamanca, Antonia Ramírez, 1620.