

EL MITO DE ORFEO COMO REPRESENTACIÓN DE IDEOLOGÍA PATRIARCAL Y PROPUESTA DE DECONSTRUCCIÓN FEMINISTA

Laguna Mariscal, Gabriel*

RESUMEN

En este trabajo presentamos la figura de Orfeo y examinamos críticamente su principal aventura: el descenso a los Infiernos para restituir a su esposa Eurídice de la muerte. Como punto de partida, realizamos una lectura detallada (*close reading*) de las dos fuentes antiguas principales que transmiten el mito (Virgilio y Ovidio) y repasamos las principales interpretaciones que el relato ha suscitado. El episodio representa la ideología patriarcal en torno a las relaciones de género: Orfeo es el sujeto que detenta la propiedad de los medios de producción y su esposa es una propiedad más, usada para perpetuar sus genes. Pretende la restitución de su propiedad robada. La acción de las ménades tracias asesinando a Orfeo puede interpretarse como la primera rebelión-huelga feminista de la historia. En clave de deconstrucción feminista, la reivindicamos como símbolo de las legítimas aspiraciones de las mujeres a la igualdad de género.

PALABRAS CLAVE

Orfeo, feminismo, patriarcado, deconstrucción, rebelión

ABSTRACT

In this paper, the mythical character of Orpheus is introduced, and his main adventure critically explored: his trip to Hell to rescue his wife Eurydice from Death. As a basis for research, we carry out a close reading of the two main sources which transmit the story (Vergil and Ovid). The most authoritative interpretations of the tale are also surveyed. We argue that the episode represents the patriarchal ideology on gender-relations: Orpheus owns the means of production, and he reckons his wife a property, used to perpetuate his genes. He claims the restitution of his property, when it gets lost or stolen. The action of the Thracian women, who murder Orpheus, can be interpreted as the first female rebellion-strike in history of (wo)manhood. In a key of feminist deconstruction, we claim this action as a symbol of legitimate women's struggle for gender equality.

KEYWORDS

Orpheus, feminism, patriarchy, deconstruction, rebellion

1. INTRODUCCIÓN

Según la leyenda mítica¹, Orfeo era un músico con poder mágico sobre la naturaleza. Se valía de su técnica para amansar las fieras y atraer a los animales, (con)mover rocas y árboles, y detener el curso de los ríos. Sufrió la pérdida de su joven esposa Eurídice. Superada la conmoción inicial, decidió bajar a los Infiernos para rescatarla. Gracias al poder persuasivo de su canto, obtuvo de las divinidades infernales la restitución de Eurídice. Pero incumplió la condición de no volverse a mirarla hasta que no hubieran ascendido completamente a la tierra y la perdió

* Universidad de Córdoba (España), glaguna@uco.es

¹ Las fuentes literarias antiguas que transmiten el mito con cierta extensión (no meras alusiones) son principalmente Virgilio, *Eneida* 4.453-527; *Culex* 268-295; Ovidio, *Metamorfosis* 10.1-85, 11.1-66; Séneca, *Hercules furens* 569-591, *Hercules Oetaeus* 1031-1101; y Boecio, *De consolacione Philosophiae* 3. m 12. 1-58. Las fuentes mitográficas antiguas también proporcionan relatos factuales: Conón, *Fábula* 45; Apolodoro, *Biblioteca* 1.3.2.

por definitiva vez. Orfeo quedó sumido entonces en el abatimiento: lamentaba obsesivamente la muerte de Eurídice y desarrolló una actitud de misoginia, rehuendo cualquier trato con mujeres. Según la versión de Ovidio, inventó el amor dirigido a los efebos (la pederastia). Esto suscitó la indignación de las mujeres de Tracia, quienes, cuando celebraban los ritos dionisiacos, lo asesinaron.

El mito ha encontrado mucho eco en la cultura posterior, porque la historia aporta un ameno y emotivo argumento de ficción², así como un modelo para representaciones artísticas³. Asimismo, el mito, por su riqueza de implicaciones y significados, admite una gran variedad de interpretaciones (Gil, 1974: 139). Desde la Antigüedad se propusieron todo tipo de interpretaciones que podríamos considerar alegóricas, en las cuales los tratados mitográficos de la baja Edad Media y del Renacimiento abundaron *ad nauseam*⁴. Por ejemplo, el episodio fue tomado como un mito etiológico, explicativo de la institución de la pederastia, en la estela de la versión de Ovidio, seguida por Poliziano pero rechazada o silenciada por la mayoría de los autores y mitógrafos⁵. Boecio, por su parte, le dio una aplicación cristiana, como ejemplo de la necesidad de resistir ante las tentaciones de la carne⁶. También se ha considerado que la habilidad técnica de Orfeo simboliza el poder del ser humano sobre la naturaleza, como enseguida veremos. Varios autores⁷ han visto en la actitud de Orfeo un símbolo de la fuerza del amor:

Los que sostienen que la historia amorosa es secundaria en el mito de Orfeo pasan por alto la estrecha conexión del amor con los conocimientos escatológicos y la muerte del protagonista. Por amor Orfeo desciende al reino de los muertos, obtiene una información directa de lo que sucede en la ultratumba y puede convertirse en fundador de una corriente religiosa. Por amor también perece despedazado por las ménades (Gil, 1974: 140).

² Pueden consultarse los panoramas expuestos por Cabañas (1948), Frenzel (1976: 364-368), Valdés-Camín (1982), Moormann – Uitterhoeve (1997: 255-254) y García Gual – Hernández de la Fuente (2015: 52-78). Documentamos muchos ejemplos concretos de recepción del mito, una selección de los cuales se enumera a continuación, juntamente con algunos estudios: el poema inglés medieval *Sir Orfeo* (Gil, 1974: 145-154; García Gual, 1996: 249-283); la poesía pastoril (Cabañas, 1953), Poliziano (Gil, 1974: 156-160; Fernández Murga, 1984: 40-45), el *Orfeo* de Juan de Jaúregui (Gil, 1974: 165-177; Matas Caballero, 1993: 63-76; Arcaz Pozo, 1999; Venier, 2014), el *Orfeo* de Juan Pérez de Montalbán (Arcaz Pozo, 2002), *El marido más firme* de Lope de Vega (Costa, 1988), *El divino Orfeo* de Calderón de la Barca (León, 1983), Marulo y Barahona de Soto (Herrera Montero, 1997), Cervantes (Vila, 1989) y Luis Cernuda (Bienvenido Morros, 2014). El mito es el argumento principal de varias óperas (Valdés Camín, 1982; Molina Moreno, 1989), entre las cuales destacan tres: *La favola d' Orfeo* (1607) de C. Monteverdi (*La Opera*, 1979: 11-13; Sternfeld, 1985; Tranchefort, 1985: 32-35; Martín Triana, 1987: 22-24); *Orfeo ed Euridice* (1762) de C. Gluck (*La Opera*, 1979: 64-65; Tranchefort, 1985: 86-89; Martín Triana, 1987: 57-59); y *Orphée aux Enfers* (1858), de J. Offenbach (Gil, 1974: 160; *La Opera*, 1979: 237-238).

³ La iconografía de Orfeo es tratada por Moormann – Uitterhoeve (1997: 253-254), Impellusa (2002: 190-193) y Elvira Barba (2008: 435-438).

⁴ Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium* (ca. 1350, publicada en 1511) 5.12 (Boccaccio, 1532: 126-127); Conti, *Mythologia* (1561) 7.14 (Conti, 1616: 399-402); Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta* (1585) 4.39 (Pérez de Moya, 1995: 514-520).

⁵ Ovidio, *Metamorfosis* 10.83-85. Es seguido por Poliziano, *La favola de Orfeo* 330-337 (Poliziano, 1984: 181). Conti calificó la interpretación de “muy vergonzante causa” (*turpissimam causam*): “Alii turpissimam causam tradiderunt, quam ita attigit Ovidius: *Ille etiam Thracum populis fuit autor amores / in teneros uertisse mares*” (Conti, 1616: 401). Boccaccio y Pérez de Moya eluden la explicación. Juan de Jaúregui, en su extensa fábula mitológica *Orfeo* (de 1624), tampoco menciona el detalle. En los manuales modernos de mitología clásica para jóvenes se omite esta cuestión: Schwab (1952: 99), García de Diego (1954: 843-844), Clarasó (1961: 96) y Humbert (1988: 144-147).

⁶ *De consolatione Philosophiae* 3. m. 12. 1-58 (estudiado por González Delgado, 2003).

⁷ Gil, 1974: 140; García Gual – Hernández de la Fuente, 2015: 9-10.

Es significativo que se incluya el relato del mito en antologías y selecciones de relatos amorosos, como las tituladas *El amor de los dioses y de los héroes* o la *Antología de las más famosas historias de amor*⁸. Orfeo está dispuesto a cualquier sacrificio por amor, como él mismo proclama en su discurso a los reyes infernales, transmitido por Ovidio (*Metamorfosis* 10.19-29), al insistir en que la primera motivación de su expedición a los infiernos es su amor por Eurídice:

si licet et falsi positis ambagibus oris vera loqui sinitis, non huc, ut opaca viderem Tartara, descendi, nec uti villosa colubris terna Medusaei vincirem guttura monstri: causa viae est coniunx, in quam calcata venenum vipera diffudit crescentesque abstulit annos.	20
posse pati volui nec me temptasse negabo: vicit Amor. supera deus hic bene notus in ora est; an sit et hic, dubito: sed et hic tamen auguror esse, famaque si veteris non est mentita rapinae, vos quoque iunxit Amor.	25

Si me es lícito y, deponiendo los rodeos de una falsa boca, me permitís decir la verdad, no he bajado aquí para visitar el tenebroso Tártaro, ni para derrotar las tres fauces, erizadas de culebras, del monstruo con aspecto de Medusa: el motivo de mi viaje es mi esposa, en la cual una serpiente pisada instiló veneno y le arrebató sus jóvenes años. Quise poder soportarlo y no negaré que lo intenté: venció el Amor. Este dios es bien conocido en la orilla superior, no estoy seguro de si también aquí, pero, con todo, imagino que también aquí lo es; si no es falsa la leyenda del antiguo rapto, también a vosotros os ató el Amor.

Con una orientación más negativa, se ha detectado en el fracaso de Orfeo un trasunto de la derrota de la vida humana ante la muerte: “Ni siquiera dos fuerzas tan poderosas como el amor y la poesía pueden nada contra la destrucción implacable de la muerte” (Gil, 1974: 136). En este sentido, la impotencia de Orfeo ante la muerte sería un precedente del existencialismo filosófico.

En este trabajo, frente a todas estas interpretaciones, pero partiendo de ellas, elaboramos una interpretación novedosa del mito, como representación de la ideología patriarcal. Asimismo, pondremos una deconstrucción feminista del relato.

2. OBJETIVOS

Esta investigación se mueve en el ámbito de los Estudios Culturales, en su modalidad feminista. Por ello, se usarán metodologías propias de la crítica literaria y de la filología, pero aplicadas a la consecución de objetivos sociopolíticos, de orientación feminista. Los objetivos concretos que se pretende alcanzar son:

⁸ *El amor de los dioses y de los héroes* (Clarasó, 1961: 91-97), *Antología de las más famosas historias de amor* (Pomer Monferrer – Sales Dasi, 2010: 99-110). En la monografía de Buxton (2004) el mito se incluye en un capítulo titulado “Fuertes vínculos: amor conyugal” (170-173).

1. Analizar el mito de Orfeo como reflejo antropológico, folclórico y literario de la estructura e ideología patriarcales de la sociedad.
2. Justificar la actuación de las mujeres tracias en el relato mítico como símbolo de una reacción necesaria, por parte del colectivo feminista, contra el patriarcado.
3. Ejemplificar la vigencia de la cultura clásica (y, concretamente, de la mitología) como antecedente y clave de comprensión de muchas realidades modernas.

3. METODOLOGÍA

Partimos de una lectura detallada (*close reading*) de las fuentes primarias que transmiten el mito, que resultan ser latinas más que griegas: Virgilio, en *Geórgicas* 4.453-527 y Ovidio, en *Metamorfosis* 10.1-85 y 11.1-66. Secundariamente, al objeto de examinar la evolución del mito, en que por cierto se van recrudesciendo los rasgos androcéntricos, tendremos en consideración versiones tardías y modernas del mismo, como las de Séneca en sus dos tragedias sobre Hércules (*Hercules furens* 569-591, *Hercules Oetaeus* 1031-1101), Boecio (*De consolazione Philosophiae* 3. m 12. 1-58), la *Favola d' Orfeo* de Poliziano, de 1607, y la ópera *Orfeo ed Euridice* (1762) de Gluck, con libreto de Rainieri de Calzabigi.

Para examinar las interpretaciones que se han propuesto para el mito, manejaremos en la bibliografía secundaria los principales estudios sobre mitología clásica en general⁹ y sobre el mito de Orfeo, en particular¹⁰.

Para proponer una lectura política de sesgo feminista del mito, partimos de la crítica feminista de la segunda ola: Beauvoir (1949; citamos por Beauvoir 2010), Friedan (1963) y Millett (1970; citamos por Millett, 2000). Completamos esta doctrina feminista clásica con aportaciones más recientes sobre la visión (frecuentemente misógina) de los antiguos griegos sobre la mujer: Pomeroy (1987: 9-170), Mosse (1990), Madrid (1999), Iriarte Goñi (2002), Picazo Gurina (2008), Cantarella (2010) y Foxhall (2013). Y negociaremos la deconstrucción del mito desde una perspectiva de género, reivindicando la reacción de las ménades como manifestación de empoderamiento: el rito practicado por mujeres en la antigua Grecia ha sido interpretado como expresión de la función social que ellas representan y también como muestra de empoderamiento por Dillon (2002), Cole (2004), Golf (2004), Connelly (2007: 117-196), Picazo Gurina (2008: 185-212) y Foxhall (2013: 137-142).

4. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

4.1. LECTURA DEL MITO EN CLAVE FEMINISTA

El relato del mito gira en torno a Orfeo, sus cualidades y sus acciones, aunque estas tienen como destinatario a una mujer (Eurídice). Este planteamiento enlaza con la denuncia de Beauvoir de que, a lo largo de la historia, el hombre es considerado el Uno, mientras que la mujer es el Otro (Beauvoir, 2000: 23-39). Millet (2000: 190-191) desmontó como un prejuicio patriarcal la identificación de Freud de lo masculino con la actividad, y de lo femenino con la pasividad. Orfeo tiene su origen en Tracia, región al norte de Grecia (que ocupa territorios de las actuales Grecia, Bulgaria y Turquía), a la que los antiguos griegos consideraban bárbara. Era

⁹ Los tratamientos generales de mitología clásica que hemos manejado son Schwab (1952), Ruiz de Elvira (1982), García Gual (1992), Cristóbal López (2000) y Buxton (2004).

¹⁰ Como estudios mitográficos modernos sobre el personaje y sus aventuras pueden consultarse Guthrie (1935 y 2003), Moulinier (1955), Böhme (1970), Gil (1974), Ruiz de Elvira (1975: 95-96, 462), Grimal (1981: 391-393), Lee (1986: 1-18), Brunel (1988), Moormann – Uitterhoeve (1997: 250-252), García Gual (1997: 251-256), Montero (1999), DNP Gruppe Kiel (2000), Buxton (2004: 171-173) y García Gual – Hernández de la Fuente (2015: 9-29).

hijo de la musa Calíope y de Eagro, rey de Tracia. De su madre recibe las habilidades musicales en amplio sentido (no se olvide que “músico” procede de Musa) y quizá también la belleza, que lo hará atractivo entre las mujeres. De su padre hereda el poder y la propiedad, así como una cierta personalidad exótica: “En los antepasados de Orfeo está implícita la doble asociación con la dulce armonía y con algo potencialmente salvaje. Entre estos dos polos oscila la vida del héroe” (Buxton, 2004: 172).

El rasgo principal de Orfeo es que es un músico con poderes mágicos (García Gual – Hernández de la Fuente, 2015: 13-19). Como músico, aunaba las habilidades de músico propiamente dicho, de poeta y de cantor (Lee, 1996: 1), a las que podría añadirse una cuarta faceta, la de orador, al ser capaz de persuadir con el poder de la palabra¹¹. Aplicará esta competencia a su entrevista con los dioses del Averno: “Para enfrentarse con las potencias de ultratumba no cuenta con más armas que la palabra persuasiva” (Gil, 1974: 137).

Como mago, Orfeo podía encantar con su música elementos de la naturaleza pertenecientes a los tres reinos (animal, vegetal y mineral): podía amansar las fieras salvajes, (con)mover a las rocas y árboles, y detener la corriente de los ríos. Con esta capacidad, Orfeo actúa como un chamán¹² y nos recuerda a otros cantores mágicos (todos hombres), antiguos como Anfión o Arión, y también algunos modernos, como el flautista de Hamelín (protagonista del cuento de los hermanos Grimm) o Tamino (personaje principal de *La flauta mágica* de Mozart). La caracterización de Orfeo como poseedor de esta capacidad mágica y técnica apoya la interpretación del héroe como representación del hombre propietario de los medios de producción. Significativamente, Virgilio inserta el relato del mito en libro IV de sus *Geórgicas*. Las *Geórgicas* son un poema didáctico en cuatro libros, que aleccionan sobre agricultura y ganadería. Se ha propuesto que Orfeo es un correlato objetivo del agricultor y ganadero, que al final fracasa, en contraste con Aristeo, símbolo también del agricultor, que triunfa: su descenso al Infierno y su enfrentamiento con los reyes del Averno simbolizaría la lucha del hombre técnico (*homo ergaster*) contra las fuerzas de la naturaleza¹³.

En la tradición europea, Orfeo es recordado a menudo como paradigma de este poder de la poesía sobre la naturaleza y sobre otras personas (García Gual – Hernández de la Fuente, 2015: 10). Por ejemplo, Garcilaso de la Vega lo evoca en repetidas ocasiones así, mencionándolo expresamente o no¹⁴. Valiéndose de estas habilidades, el héroe interviene en algunas aventuras míticas. Así, forma parte de la expedición de los Argonautas (una expedición masculina y patriarcal, formada exclusivamente por marineros hombres), donde tiene una actuación destacada. De hecho, una acción principal que realiza es androcéntrica, pues consiste en neutralizar el canto letal de las Sirenas (que, al fin y al cabo, son de sexo femenino)¹⁵.

¹¹ Constituía un tópico, sobre todo propio de ámbitos funerarios, desear tener la capacidad persuasiva de Orfeo: Eurípides, *Alceste* 357-362; Horacio, *Odas* 1.24.13-18 (con n. de Nisbet – Hubbard, 1970: 286-287); *Carmina Epigraphica Latina* 492.8-12; Estacio, *Silvas* 2.1.10-12 (con n. de van Dam, 1984: 81), 3.3.191-194 (con n. de Laguna Mariscal, 1992: 298), 5.1.23-28.

¹² Nisbet – Hubbard, 1970: 148-149; García Gual, 1997: 255; García Gual – Hernández de la Fuente, 2015: 34-38.

¹³ Thomas, 1988: vol. 1, 23-24; vol. 2, 225, 231, 233.

¹⁴ *Soneto* 15, *Canción* 5.1-10, *Égloga* 1.197-210, *Égloga* 2.937-945, 1077-1085, *Égloga* 3.9-16, 121-144. Véase Morros (1995: 583 *via* “Índice de notas”, s.v. *Orfeo*).

¹⁵ Para las Sirenas como símbolo de alteridad (femenina), léase Iriarte Goñi, 2002: 57-62.

Pero el episodio crucial y más influyente de su trayectoria, como se reconoce unánimemente¹⁶, es su relación con Eurídice y su descenso a los Infiernos. Es cierto que, en las versiones primitivas del mito, Orfeo aparece como soltero (*ágamos*) y que la mención nominal de Eurídice no se documenta hasta el *Lamento por Bión* de pseudo-Mosco (probablemente del siglo II a. C.). Pero ya en el *Fedro* de Platón se alude a una esposa sin nombrarla. Y desde el tratamiento de las *Geórgicas* de Virgilio, la relación con Eurídice y la *katábasis* se erigen en el elemento central de su mito¹⁷. Este esquema enlazaría con la denuncia por parte de la crítica feminista (por ejemplo, en las películas de Walt Disney) del personaje masculino activo, sujeto agente de la acción, como manifestación de patriarcado, frente a la dama, que es mero objeto, destinatario de esa acción¹⁸.

Orfeo estaba enamorado de su esposa o prometida Eurídice. Pero esta murió, mordida por una serpiente venenosa, cuando huía del acoso sexual del pastor Aristeo, quien la perseguía para violarla. La muerte de Eurídice se produce en un contexto (y, simbólicamente, como consecuencia) de una situación de violencia de género y de intento de violación. Algunas fuentes, como Ovidio, precisan que el accidente ocurrió el mismo día de la boda (*Metamorfosis* 10.1-10); otros autores indican simplemente que estaban casados, sin precisar desde hacía cuánto tiempo (Virgilio). Pero, dado que se precisa que ella era joven (lo que implica que sufrió una *inmatura mors*, es decir, una muerte prematura¹⁹) y que no se menciona ningún hijo habido de ellos, se sigue que Orfeo no tuvo tiempo de disfrutar de su matrimonio. En términos antropológicos, diríamos que no tuvo tiempo para explotar lo que él sentía que era su propiedad, haciendo uso de su esposa para perpetuar sus genes.

Frente a la rica y elogiosa caracterización de Orfeo en las fuentes, la caracterización de Eurídice es extremadamente pobre: no es presentada como hija de una familia noble, ni dotada de ninguna habilidad especial, ni propietaria de bienes algunos. Beauvoir ya señaló en 1949 que un factor decisivo de discriminación de la mujer a lo largo de la historia es que se le niegue la propiedad de los medios de producción (Beauvoir, 2000: 87-94, 117-131). Virgilio ni siquiera alude a la esperable belleza de Eurídice: solo la presenta como prácticamente una niña (468 *puella*), dulce (465 *dulcis*) y desdichada al final (494 *miseram*). Eso sí, repite que es la esposa de Orfeo (456 *coniuge*, 465 *coniunx*, 504 *coniuge*), objeto de su propiedad antes de su segunda muerte (498 *tua*) y que él la amaba (466 *amorem*, 498 *amantem*). En la misma línea, Ovidio se limita a presentarla como esposa de Orfeo (*Metamorfosis* 10.7 *nupta*, 38 *coniuge*, 64 *coniugis*), amada por él (61 *amatam*) y joven (24 *crecentes... annos*). Ambos poetas alienan a Eurídice, negándole cualidades individuales y caracterizándola exclusivamente en relación con Orfeo.

El héroe decide pues emprender un viaje al Más Allá para rescatar a su esposa, muerta prematuramente (es decir, para reivindicar la restitución de una propiedad que no ha tenido ocasión ni tiempo de explotar). El profesor L. Gil detectó atinadamente que los dos motivos del discurso de Orfeo ante los reyes del Infierno, Hades y Perséfone, tal como ha sido transmitido por Ovidio, son el amor y la muerte prematura de Eurídice:

¹⁶ Ruiz de Elvira (1975: 95-96), García Gual (1997: 253), Elvira Barba (2008: 436), García Gual – Hernández de la Fuente (2015: 18).

¹⁷ Véanse las discusiones sobre la cuestión de Gil (1974: 140-141) y de Brunel (1988: 1133-1134).

¹⁸ Lieberman (1972), Henke – Zimmerman-Umbel – Smith (1996), Martínez Sariago (2011).

¹⁹ Ovidio en *Metamorfosis* 10.31 hablará de los *properata... fata* (“muerte acelerada”) de Eurídice.

Los motivos en que fundamenta su petición de libertad para ésta son dos: uno subjetivo, la ley del amor que reina lo mismo bajo la luz del sol que en las tinieblas [...]; y otro objetivo, la muerte prematura de Eurídice. (Gil, 1974: 142)

En ese mismo discurso, Orfeo lanza un ruego patético a aquellos, elaborando un juego de palabras perteneciente al ámbito jurídico: Eurídice (como todos los mortales) será propiedad perenne de la Muerte, pero Orfeo solicita su usufructo temporal (37 *usum*). Es decir, la muchacha es descrita como mera propiedad (*Metamorfosis* 10.30-37):

'per Chaos hoc ingens vastique silentia regni,
Eurydices, oro, properata retexite fata.
omnia debemur vobis, paulumque morati
serius aut citius sedem properamus ad unam.
tendimus huc omnes, haec est domus ultima, vosque
humani generis longissima regna tenetis. 35
haec quoque, cum iustos matura peregerit annos,
iuris erit vestri: pro munere poscimus usum.'

Por este Caos enorme y los silencios del inmenso reino,
os lo ruego, volved a tejer la muerte prematura de Eurídice.
Todos somos debidos a vosotros y, tras demorarnos un poco,
más tarde o más temprano nos dirigimos a la misma sede.
Aquí tendemos todos, esta es nuestra última casa, y vosotros
detentáis poder interminable sobre el género humano.
También esta, cuando, madura, haya completado una suma adecuada de años,
estará bajo vuestro poder: como favor, os pido su usufructo.

Gracias al poder mágico de su música y de su canto, logra que los reyes del Infierno se la devuelvan, con la condición de que no se gire a mirarla hasta que no hayan accedido a la superficie de la tierra. Esta condición ha sido interpretada de muy diferentes maneras, tanto por los críticos antiguos como modernos (Brunel, 1988: 1134). Me convence especialmente la explicación de Gil, en el sentido de que “El tabú de no mirar a la esposa velada [...] representa la imposibilidad metafísica, por decirlo así, de la empresa” (1974: 136).

Orfeo contraviene la orden, no se sabe muy bien por qué: según Virgilio; por exceso de pasión y locura temporal (488 *subita incautum dementia*, 495 *furor*) o por debilidad de carácter (491 *uictusque animi*); en cambio, según Ovidio, por preocupación e impaciencia (10.56 *hic, ne deficeret, metens avidusque videndi*, “este, temeroso de que ella tropezara o ansioso por mirarla...”). En tratamientos modernos se acentúa la culpabilidad de Eurídice. Calzabigi mostrará en la ópera de Gluck (Acto III) una impertinente insistencia por parte de Eurídice, quien reclama a Orfeo una muestra de amor, lo que provoca que este incurra en la debilidad fatal. Documentamos aquí una conocida descalificación²⁰ de la mujer, quien es presentada como incitadora del error del hombre, lo que recuerda al relato bíblico de Adán y Eva (la mujer convence al hombre de comer del fruto prohibido). Ella es arrastrada de nuevo a los Infiernos, por segunda y definitiva vez; y a Orfeo se le niega ya la entrada al Hades.

²⁰ La misoginia en el mundo griego antiguo ha sido estudiada por Madrid, 1999; Iriarte Goñi, 2002; y Cantallera, 2010: 44-62.

Similarmente, en la *Favola d' Orfeo* de Poliziano el protagonista, tras perder por segunda vez a Eurídice, se engolfa en una feroz diatriba misógina, desarrollando el conocido motivo del *varium et mutabile semper femina* o de "la donna è mobile" (338-345):

Quanto è misero l'uom che cangia voglia
per donna, o mai per lei s'allegra o duole,
o qual per lei di libertà si spoglia 340
o crede a suo' sembianti o sue parole!
Che sempre è più legger ch'al vento foglia
e mille volte il dì vuole e disvuole:
segue chi fugge, a chi la vuol s'asconde
e vanne e vien come alla riva l'onde. 345

Detectamos la típica estructura patriarcal en el diseño de los roles de género: el hombre se presenta como macho proveedor, conocedor de técnicas, propietario de los medios de producción y poseedor de su esposa²¹. Ama lo que siente como de su propiedad, pero no se trata de un amor de igual a igual. En la mujer solamente se destacan las cualidades de juventud (que implica fertilidad, la cualidad más valorada por el hombre) y de sometimiento, cuando directamente no se la priva de todo atributo o cualidad propios.

Una vez regresado del infierno sin haber logrado su propósito, ya en la tierra el héroe lamenta inconsolablemente la ausencia de Eurídice. Desde este momento, su postura involuciona hacia el androcentrismo y la misoginia: rechaza cualquier relación con mujeres, según Virgilio por fidelidad a la memoria de Eurídice (*Geórgicas* 4.507-520). Ovidio plantea alternativas de explicación (*Metamorfosis* 10.78-85): porque le había ido mal con las mujeres, por fidelidad a Eurídice o porque comenzó a preferir las compañías de los muchachos.

Fuera por una u otra razón, suscitó el despecho e ira de las mujeres tracias. Cuando estas celebraban los ritos dionisiacos, lo asesinaron con lanzas y piedras, y después lo despedazaron a viva fuerza, sometiéndolo al rito del *sparagmós* (que significa desgarramiento y esparcimiento ritual). Arrojaron sus miembros al río Hebro (en Tracia, actual Maritza de Bulgaria), y su cabeza, cuando la corriente se la llevaba, seguía cantando a su querida Eurídice. Algunas estudiosas feministas han señalado que para la mujer griega, generalmente condenada al confinamiento doméstico, el rito es una forma de empoderamiento y de exhibición ante la comunidad de sus funciones sociales (Goff, 2004: 1-13). El desenlace posterior al asesinato de Orfeo no interesa a los efectos del presente estudio.

4.2. DECONSTRUCCIÓN FEMINISTA DEL MITO

Es obvio que la figura de Orfeo representa simbólicamente la ideología patriarcal. Es descrito con detalle como héroe dotado con la técnica y con la propiedad de los medios de producción. No es un símbolo de fuerza bruta viril (a diferencia de otros héroes griegos, como Aquiles, Heracles o Áyax), pero sí de determinación, valentía e inteligencia técnica, aplicada al dominio de la naturaleza²²

Mientras que Orfeo aparece caracterizado con estas cualidades convencionalmente masculinas, Eurídice carece de posesiones y no recibe ninguna caracterización especial. Es simplemente la joven esposa de Orfeo, a la que él ama como a una propiedad. Ella es caracterizada solo por su

²¹ Millett, 2000: 39-43, 108-115; Laguna Mariscal, 2014.

²² Gil, 1974: 137, Buxton, 2004: 172.

juventud (que implica inexperiencia), por su vulnerabilidad (es picada por una serpiente), por la sumisión y complacencia. Obviamente, su ámbito funcional es la procreación de hijos y el cuidado de la casa. La crítica feminista ha insistido en que uno de los factores clave de la discriminación de la mujer, a lo largo de la historia de la humanidad, ha sido el reparto de funciones sociales por géneros y el confinamiento de las mujeres a papeles sociales relacionados con el matrimonio, la procreación y crianza de hijos, y la gestión de la casa²³.

Una vez que siente que esta propiedad le ha sido arrebatada indebidamente, el héroe no duda en invertir tiempo y energía en realizar una peligrosa aventura al Hades. Esto nos recuerda comportamientos habituales tanto en la zoología como en la literatura. Los machos de muchas especies animales consumen gran cantidad de energía para atraer y retener a sus hembras, con el objetivo perpetuar los propios genes en ellas (el gen egoísta: Dawkins, 2000). En la cultura griega, se ha resaltado la ansiedad de los hombres por procrear como algo inherente a su ideología patriarcal (Cole, 2004:146-158). También se ha apuntado en este trabajo que la actuación de un héroe varón que realiza hazañas para ganarse el amor de su amada es una convención de muchos géneros literarios, como la novela de caballería y los cuentos de hadas. Otros episodios de la mitología griega, como la historia de Perseo, siguen un esquema similar (Laguna Mariscal – Martínez Sariego – Librán Moreno, 2012).

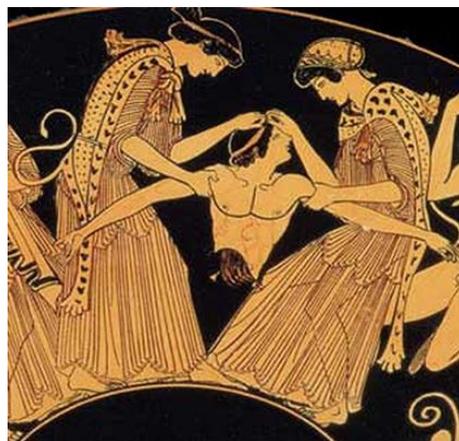
Orfeo, desengañado de las mujeres, desarrolla la costumbre misógina de convivir solo con hombres, lo que debe considerarse el culmen del androcentrismo. Se inscribe en toda una tradición de misoginia griega, que ya hemos mencionado. Hay que recordar que Jasón, en la tragedia *Medea* de Eurípides (vv. 569-575), había denostado a todas las mujeres y formulado el deseo de que los hombres pudieran tener progenie sin el recurso al sexo femenino²⁴. En ese contexto, la reacción de las ménades tracias debe justificarse como una reacción reivindicativa de sus derechos de género. Las mujeres se organizan en agrupaciones dionisiacas (*thiasoi*) y asesinan a Orfeo, lo que puede interpretarse como la conveniencia de la organización de las mujeres en sindicatos, colectivos feministas y todo tipo de asociaciones de carácter reivindicativo. Millett (2000) ha insistido en la necesidad del asociacionismo femenino como la segunda de las tres fases imprescindibles del “woman’s movement”: “education”, “political organization” (80-85) y “employment”. La acción de las mujeres en el mito de Orfeo, así como la huelga de sexo llevada a cabo por las mujeres en la comedia *Lisístrata*, de Aristófanes, pueden considerarse precedentes culturales de la huelga feminista del 8 de marzo de 2018, que constituyó un hito histórico en todo el mundo y particularmente en España. Finalmente, la violencia física y el asesinato sugieren la necesidad de firmeza en el proyecto de demoler las instituciones del patriarcado, dada la resistencia y durabilidad de estas, con el objetivo último de alcanzar la igualdad de género. En el mundo del mito, se habría alcanzado simbólicamente la revolución sexual, radical y rápida, que preconizaba Millett (2000: 362-363), quien sostenía que la revolución debería estar provocada por la concienciación ideológica, pero sin descartar la lucha armada (“armed struggle”) y las estrategias violentas (“violent tactics”).

Como muestra anecdótica pero significativa de la vigencia del mito de Orfeo, cabe recordar la reacción de los movimientos feministas ante la sentencia de la Sala Segunda de la Audiencia de Navarra, en el juicio a la llamada “Manada” (una pandilla de jóvenes) por violación, que se leyó el 26 de abril de 2018. Se produjeron manifestaciones en toda la geografía nacional, que

²³ Beauvoir (2000, 101-131), Friedan (1963), Pomeroy (1987: 97-104), Mosse (1990: 15-39), Madrid (1999: 43-45, 145-152, 183-186), Goff (2004: 26-35), Picazo Gurina (2008: 73-118), Cantarella (2010: 72-77) y Foxhall (2013: 24-44). El matrimonio, la procreación y la casa como ámbitos propios de la mujer hallan reflejo en su participación en los ritos: Dillon (2002: 211-235), Cole (2004: 197-213), Goff (2004: 35-42) y Foxhall (2013: 137-157),

²⁴ Madrid, 1999: 227 e Iriarte Goñi, 2002: 129-133.

protestaban por lo que se consideraba una condena lene e injusta. En la fachada de los Juzgados de Pamplona aparecieron numerosas pintadas, en una de las cuales se evoca la acción del *sparagmós*, ejecutada por las ménades sobre Orfeo:



5. CONCLUSIONES

La mitología para los griegos tenía tres funciones: explicación precientífica de la realidad, religión y universo de ficción. En aplicación de la primera función, se usaban los relatos míticos como explicaciones de todo tipo de realidades, instituciones, costumbres e ideologías. El mito de Orfeo ha recibido muchas interpretaciones, tanto en la Antigüedad como en la época moderna, algunas de las cuales hemos tenido ocasión de repasar en este trabajo. Nosotros lo hemos analizado desde una perspectiva de género, con el objetivo de interpretar la historia como una manifestación del patriarcado. Asimismo, aportamos sugerencias para desmontar dicho patriarcado mediante la deconstrucción del mito.

La principal conclusión de nuestra investigación es que Orfeo funciona como un trasunto de figura patriarcal, ya que detenta la propiedad de los medios de producción gracias a su técnica y considera a su esposa Eurídice una propiedad más y un receptáculo incubador para perpetuar sus genes. La figura de Orfeo es resaltada como sujeto-héroe, mientras que la de Eurídice es relegada a objeto-poseción, confinada al matrimonio, la procreación y la casa. Cuando Orfeo siente que ella le ha sido arrebatada indebidamente, no duda en invertir recursos, tiempo y energía para rescatarla. Esta empresa es exitosa inicialmente, pero fracasa al final.

Su fracaso redundo en una mayor radicalización de su misoginia y de su actitud patriarcal. Esto desencadena la reacción reivindicativa de las mujeres, cuyo objeto es desmontar las estructuras patriarcales. La violencia ejercida por las mujeres tracias debe justificarse como símbolo de la necesidad de una acción firme por parte del colectivo feminista y también de toda la sociedad en pro de la igualdad real de género.

6. BIBLIOGRAFÍA

Aghion, Irène – Barbillo, Claire – Lissarrague, François (1997): *Guía iconográfica de los Héroes y Dioses de la Antigüedad*, Madrid, Alianza Editorial.

Albrecht, Michael von (1995): "Orfeo en Virgilio y Ovidio", *Myrtia*, 10, (17-33).

Arcaz Pozo, Juan Luis (1999): "Virgilio, Ovidio y Jáuregui: el mito de Orfeo en molde culterano", en *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos. Humanismo y Tradición Clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, (47-54).

- Arcas Pozo, Juan Luis (2002): "Las fuentes clásicas en el *Orfeo* de Juan Pérez de Montalbán", en Ponce Cárdenas, Jesús – Colón Calderón, Isabel editores: *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, (53-66).
- Beauvoir, Simone de (1949): *Le Deuxième Sexe*, Tomes I et II, Paris, Gallimard.
- Beauvoir, Simone de (2010): *The Second Sex*, Translated by Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier, New York, Vintage Books.
- Bernabé, Alberto – Casadesús, Francesc – Albrile, Ezio editores (2008): *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, Madrid, Akal.
- Boccaccio (1532): [*Genealogia deorum gentilium*] *Ioannis Bocatii {Graece *Peri Genealogías} Deorum Libri Quindecim*, Basileae. Apud Io. Hervagium. https://www2.uni-mannheim.de/mateo/itali/autoren/boccaccio_itali.html Consultado: 14/02/2018.
- Böhme, Robert (1970): *Orpheus, der Sänger und seine Zeit*, Bern – München, A. Francke.
- Brunel, Pierre (1988): "Orphée", en Brunel, Pierre editor, *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, (1129-1139).
- Buxton, Richard (2004): *Todos los dioses de Grecia*, Madrid, Oberon.
- Cabañas, Pablo (1948): *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC.
- Cabañas, Pablo (1953): "Eurídice y Orfeo en la novela pastoril", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, IV, Madrid: C.S.I.C., (331-358).
- Cantarella, Eva (2010): *L'ambiuo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli.
- Clarasó, Noel (1961): *El amor de los dioses y de los héroes*, Barcelona, Aymá.
- Cole, Susan Guettel (2004): *Landscapes, Gender, and Ritual Space: The Ancient Greek Experience*, Berkeley, University of California Press.
- Connelly, Joan Breton (2007): *Portrait of a priestess: Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton, Princeton University Press, 2007.
- Conti, Natale (1616): *Natalis Comitum Mythologiae sive Explicationem Fabularum Libri Decem*, Patavii, apud Petrum Paulum Tozzium.
- Costa, Angelina (1988): "Una solución dramática al mito de Orfeo: "El marido más firme", de Lope de Vega", en Ruiz Ramón, Francisco – Oliva, César editores: *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984)*, Madrid, Taurus, (278-285).
- Cristóbal López, Vicente (2000): "Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18, (29-76).
- Dawkins, Richard (2000): *El gen egoísta*, Barcelona, Salvat Editores.
- Dillon, Matthew (2002): *Girls and Women in Classical Greek Religion*, London-New York, Routledge.
- DNP Gruppe Kiel (2000): "Orpheus", en Cancik, Hubert – Schneider, Helmuth editors: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum*, Band 9 Or-Poi, Stuttgart – Weimar, J. B. Metzler, (53-57).
- Elvira Barba, Miguel Ángel (2008): *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex.

- Fernández Murga, Félix (1984): *Ángel Poliziano. Estancias, Orfeo y otros escritos*, Madrid, Cátedra.
- Foxhall, Lin (2013): *Studying Gender in Classical Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Frenzel, Elisabeth (1976), *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid: Gredos.
- Friedan, Betty (1963): *The Feminine Mystique*, New York, W. W. Norton & Company.
- García de Diego, Vicente (1954): *Antología de leyendas de la Literatura Universal*, Tomo II, Barcelona, Labor.
- García Gual, Carlos (1992): *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza Editorial.
- García Gual, Carlos (1996): *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus.
- García Gual, Carlos (1997): *Diccionario de Mitos*, Barcelona, Planeta.
- García Gual, Carlos – Hernández de la Fuente, David (2015): *El Mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Gil, Luis (1974): "Orfeo y Euridice (versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda)", *Cuadernos de Filología Clásica*, 6, (135-193).
- Goff, Barbara (2004): *Citizen Bacchae: Women's Ritual Practice in Ancient Greece*, Berkeley, University of California Press.
- González Delgado, Ramiro (2003): "Interpretaciones alegóricas del mito de Orfeo y Euridice por Fulgencio y Boecio y su pervivencia en la *Patrologia Latina*", *Faventia*, 25/2, (7-35).
- Grimal, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- Guthrie, William Keith Chambers (1934): *Orpheus and the Greek Religion*, London, Methuen.
- Guthrie, William Keith Chambers (2003): *Orfeo y la religión griega: estudio sobre el "movimiento órfico"*, Madrid: Siruela.
- Henke, J. B., Zimmerman-Umble, D., & Smith, N. J. (1996): "Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine", *Women's Studies in Communication* 19.2, 229-248.
- Herrera Montero, Rafael (1997): "La tumba de Orfeo (A. P. 7. 617, Marulo y Barahona de Soto)", *CFC-Elat*, 12, (123-133).
- Humbert, Jean (1988): *Mitología griega y romana*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Impelluso, Lucia (2002): *Héroes y dioses en la Antigüedad*, Madrid, Alianza.
- Iriarte Goñi, Ana (2002): *De Amazonas a Ciudadanos. Pretexto ginecocrático y patriarcado en la Grecia antigua*, Madrid, Akal.
- La Ópera. Enciclopedia del Arte lírico* (1979): Madrid: Aguilar.
- Laguna Mariscal, Gabriel (1992): *Estacio, Silvas III. Introducción, Edición Crítica, Traducción y Comentario*, Madrid-Sevilla, Fundación Pastor de Estudios Clásicos-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Laguna Mariscal, Gabriel (2014): "Regalos para enamorar (*munera amoris*): un tópico literario de ayer y de hoy", en Soldevila, Rosario – Martos, Juan Francisco editores: *Amor y sexo en Roma: su reflejo en la literatura*, Huelva, Universidad de Huelva, (25-56).

- Laguna Mariscal, Gabriel – Martínez-Sariego, Mónica María – Librán Moreno Miryam (2012): “Los dioses practican juegos de mesa: un motivo del cine mitológico y sus antecedentes clásicos”, *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 27, (19-26).
- Lee, M. Owen (1966): *Virgil as Orpheus. A Study of the Georgics*, Albany-New York, SUNY Press.
- León, Pedro R. (1983): “El divino Orfeo ca. 1634: Paradoja teológico-poética”, en García Lorenzo, Luciano editor, *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: CSIC, (687-699).
- Lieberman, M. (1972): “‘Some Day My Prince Will Come’: Female Acculturation through the Fairy Tale”, *College English*, 34, (383-395).
- Madrid, Mercedes (1999): *La misoginia en Grecia*, Madrid, Cátedra.
- Martín Triana, José María (1987): *El libro de la ópera*, Madrid: Alianza Editorial.
- Martínez Sariego, Mónica María (2011): “Disney's contribution to the social construction of feminity: a critical survey”, en del Pozo Serrano, Francisco José; Jiménez Ramírez, M^a Magdalena; Entrena Jiménez, María Socorro; González Puntas, Rafael Alejandro coordinadores: *I Congreso Internacional de Educación para la Igualdad: Género y Sexualidades*, Granada, Nativola, (253-262).
- Matas Caballero, Juan editor (1993): *Juan de Jáuregui. Poesía*, Madrid, Cátedra.
- Millett, Kate (1970): *Sexual Politics*, Garden City-New York, Doubleday.
- Millett, Kate (2000): *Sexual Politics*, 4th edition, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- Molina Moreno, Francisco (1998): *Orfeo y la mitología de la música*, Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Montero, Mercedes (1999): “Orfeo y Eurídice”, en Fernández de Mier, Emilia – Piñero, Félix editores, *Amores míticos*, Madrid, Ed. Clásicas, (137-163).
- Moormann, Eric M. – Uitterhoeve, Wilfried (1997): *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid, Akal.
- Morros Mestres, Bienvenido (2014): “La muerte de Orfeo en un poema de *Los placeres prohibidos*”, *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 27, (239-269). <https://revistas.uva.es/index.php/minerva/article/view/536> Consultado: 14/02/2018.
- Mosse, Claude (1990): *La mujer en la Grecia clásica*, Madrid, Nerea.
- Moulinier, Louis (1955): *Orphée et l'orphisme à l'époque Classique*, Paris, Belles Lettres.
- Nisbet, R. G. M. – Hubbard, Margaret (1970), *A Commentary on Horace. Odes, Book I*, Oxford, Oxford University Press.
- Picazo Gurina, Marina (2008): *Alguien se acordará de nosotras. Mujeres en la ciudad griega antigua*, Barcelona, Bellaterra.
- Pomer Monferrer, Luis – Sales Dasi, Emilio (2010): *Antología de las más famosas historias de amor*, Madrid, Akal.
- Pomeroy, Sara B. (1987): *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*, Madrid, Akal.
- Ramírez de Verger, Antonio – Navarro Antolín, Fernando editores (1998): *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid: Alianza Editorial.

- Ruiz de Elvira, Antonio (1982), *Mitología Clásica*, Madrid: Gredos.
- Schwab, Gustav (1952): *Las más bellas leyendas de la Antigüedad Clásica*, Madrid, Labor.
- Sternfeld, Frederick W. (1985): "The Orpheus myth and the libretto of *Orfeo*", en Whenham, John editor: *Claudio Monteverdi: Orfeo* (Cambridge Opera Handbooks), Cambridge, Cambridge University Press, (20-34).
- Thomas, Richard (1988): *Virgil. Georgics*, 2 vols., Cambridge: University Press.
- Tranchefort, François-René (1985): *La ópera*, Madrid, Taurus.
- Valdés-Camin, Rafael S. (1982): *La evolución del mito de Orfeo en la literatura y en la música*, Ann Arbor, University Microfilms.
- Van Dam, Harm-Jam (1984), *P. Papinius Statius. Silvae Book II. A commentary*, Leiden, E. J. Brill.
- Venier, Martha Elena (2014): "El *Orfeo* de Jáuregui", *Lexis*, 38.1, (207-216).
- Vila, Juan D. (1989), "Parodia cervantina del mito de Orfeo", en *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas. II*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, (291-307).