

# LOS ACORDES DE ORFEO. RELACIONES ENTRE LITERATURA Y MÚSICA

JACOBO CORTINES TORRES

*Universidad de Sevilla*

El nacimiento de un nuevo género en los albores del Barroco -la Ópera- fue el resultado de un largo esfuerzo en común: el llevado a cabo en Italia por la Literatura y la Música que en estrechísima unión buscaban explotar las posibilidades de sus respectivos lenguajes, ampliamente desarrollados en el Renacimiento. Sin esa comunidad de intereses entre escritores y músicos, es imposible explicar la creación de un espectáculo, absolutamente novedoso, que en muy pocos años experimentaría una notable consolidación y traspasaría las fronteras italianas para difundirse y enraizarse en Europa e incluso en el mundo americano. Literatura y Música habían ido de la mano desde los tiempos remotos. En la Antigüedad la Poesía, en su doble modalidad, era Canto: la Épica de los cantares, y la Lírica, que tomaba su nombre del instrumento con el que se acompañaba la palabra: la lira. También en los textos dramáticos, en la tragedia griega, la Música tenía un importante papel, aunque no se conozcan con toda precisión los términos de la misma. Luego, en el curso de la Historia, Literatura y Música no siempre mantuvieron esa misma relación. La poesía latina, por ejemplo, prescindió de todo acompañamiento musical. Ni Virgilio, ni Horacio ni Ovidio necesitaban las notas para crear versos sonoros. Los poetas provenzales, como los galaico-portugueses, sin embargo, acudieron de nuevo a los recursos musicales para potenciar el mensaje de la palabra. Muchos de esos creadores eran a la vez poetas y músicos. Los que no dominaban el arte musical acudían a los intérpretes y acomodaban sus versos a músicas preexistentes. Hasta que Dante, y sobre todo Petrarca, volvieron a proclamar la completa autonomía de la palabra. Palabra que, sin embargo, buscaría la musicalidad como una de sus más altas aspiraciones, desde dentro de ella misma, mediante un sistema rítmico y sonoro que tendrá mucho que ver con los ideales renacentistas y el posterior hallazgo del nuevo lenguaje poético-musical del melodrama barroco: el recitar cantando.

Dos títulos se han disputado la prioridad del nuevo género: la *Dafne*, con texto de Ottavio Rinuccini y música de Jacopo Peri, estrenada en el Palazzo Corsi de

Florenia, durante el Carnaval de 1597-98, y la *Euridice*, con texto y música de los mismos, oída por primera vez el 6 de Octubre de 1600, en el Palazzo Pitti de Florenia, con motivo de las bodas de María de Médicis y Enrique IV, rey de Francia. De la música de la *Dafne* sólo se han conservado unos fragmentos que no llegan a constituir ni la tercera parte de la obra, aunque el libreto haya sobrevivido gracias a la posterior versión musical de Marco da Gagliano, compuesta en 1608. Dada, pues, la imposibilidad de juzgar la *Dafne* original en su completa dimensión, la prioridad fundacional recae inevitablemente en la *Euridice*, de la que se conserva la edición completa de 1601, por más que en aquel competitivo ambiente de la Florenia de principios del Seiscientos se adelantase Giulio Caccini con la impresión de su *Euridice* de 1600, aunque estrenada poco después de la de su rival Jacopo Peri.

Ambos títulos, *Dafne* y *Euridice*, tienen en común la dimensión mitológica, encuadrada en un ambiente pastoril transido de petrarquismo. La Mitología, fuente de inspiración para poetas, músicos y artistas plásticos, recobraba en el Renacimiento muchos de sus valores filosóficos, psicológicos y estéticos, que habían sido desvirtuados en la gran noche medieval donde no llegaron a desaparecer del todo, pero sí fueron muy metamorfoseados<sup>1</sup>. Los mitos de Apolo y Dafne y de Orfeo y Euridice gozaron de la predilección de los hombres del Renacimiento que los legaron a sus descendientes barrocos. Ambos mitos están íntimamente ligados a la Música: Apolo es el dios de la misma y Orfeo la encarnación de ella. Para unos artistas y teóricos que perseguían el principio de la verosimilitud, el problema de presentar sobre las tablas a unos personajes que se expresaran cantando estaba resuelto con la elección de tales sujetos; más, si tenemos en cuenta que se les ubicaba en un ámbito pastoril al que la tradición había adscrito el canto con acompañamiento instrumental como manera natural de expresarse.

En otra ocasión, con motivo del Festival Barroco de Fano, creado por mi admirado maestro y amigo, Alberto Zedda, traté de la evolución del mito de Apolo y Dafne, desde la formulación ovidina hasta la desmitificadora burla de Busenello, autor del libreto de *Los amores de Apolo y Dafne*, de Cavalli, pasando evidentemente por las moralizaciones medievales, la apropiación de Petrarca, y otros tratamientos en manos de Rinuccini, Peri, Marino o Bernini<sup>2</sup>. Más tarde, a raíz del estreno de *La coronación de Popea* de Monteverdi en Madrid, abordé la cuestión del cambio de temática como materia argumental de la Ópera<sup>3</sup>. Ya no sería únicamente la Mitología la proveedora de argumentos para los nuevos melodramas, sino, por primera vez, también la Historia. Hoy quisiera aproximarme, mediante un breve recorrido, al mito

1. Vid. Jean Seznec, *La survivance des Dieux antiques*, París, Flammarion, 1980. Versión castellana de Juan Aranzadi, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983.

2. Vid. Jacobo Cortines, "A la sombra del laurel", en *Separatas de Literatura, Arte y Música*, Madrid, Pre-Textos, 2000, pp. 335-346.

3. *Ibid.*, pp. 347-358.

de Orfeo, que es, sin duda, el más musical de los mitos y de cuantos argumentos puedan buscarse para una ópera.

Además de ser el hito fundacional del género, como antes apuntábamos, *Orfeo* constituyó la primera gran manifestación del genio de Monteverdi en ese nuevo campo. Después vendrían otros: el *Orfeo dolente*, de Gabriello Chiabrera y Domenico Belli, Florenia, 1616; *La morte di Orfeo*, de Stefano Landi, autor del libreto y la música, para la curia papal, Roma de 1619; *Orfeo*, de Francesco Buti y Luigi Rossi, para el cardenal Mazzarino, París, 1647; *Orfeo ed Euridice*, de Ranieri de'Calzabigi y Christoph W. Gluck, Viena, 1762; *Orfeo*, de Johann Gottlieb Naumann, 1785; *Orfeo*, de Franz Joseph Haydn, 1793; el poema sinfónico *Orpheus*, de Franz Liszt, 1854; el iconoclasta *Orphée aux Enfers*, con texto de Hector Crémieux y música de Jacques Offenbach, París, 1858; el drama musical *Orfeo*, de Gabriel Ruiz, 1871; *Euridice. Scena per musica*, de Arturo Graf, 1912; *La favola di Orfeo*, de A. Casella, 1932; y finalmente, la *Orfeide*, de Malipiero<sup>4</sup>.

Una continuidad en el tiempo verdaderamente significativa, y no hay razones –por decirlo con expresión orteguiana– para decretar su cesantía en el nuevo siglo. No podremos abarcarlos todos, ni por tiempo ni por espacio, y prefiero por ello limitar mi recorrido a las relaciones entre Literatura y Música, desde las formulaciones clásicas de Virgilio y Ovidio hasta concluir con el *Orfeo* de Monteverdi como culminación de un proceso, del cual se derivarán nuevas lecturas.

Los mitógrafos presentan a Orfeo como el cantor por excelencia, el músico y el poeta, inventor de la lira y de la cítara<sup>5</sup>. Como participante en la expedición de los Argonautas en busca del vellocino de oro, consiguió con el poder de su música que la tripulación no fuese seducida por los cantos de las sirenas<sup>6</sup>. Pero las versiones que mayor proyección tuvieron tanto en la Edad Media como en el Renacimiento y Barroco fueron las de Virgilio y Ovidio, que aunque diferentes entre sí, constituyen la base de las recreaciones melodramáticas.

Virgilio aludió a Orfeo en varios de sus escritos, pero donde desarrolló la historia fue en el Libro IV de las *Geórgicas* (vv. 453-527)<sup>7</sup>. La fábula viene enmarcada en el episodio del pastor Aristeo que perdió sus colmenas en venganza de Orfeo por haberle causado, aunque involuntariamente, la muerte a Euridice. Cuenta allí Virgilio, en boca de Proteo, cómo Euridice murió mordida por una "monstruosa serpiente de agua", *immanem hydrum*, (v. 458), cuando huía veloz de los requerimientos de Aristeo por la orilla del río. Ante la pérdida de su esposa, *coniunx*, Orfeo buscó consuelo

4. Vid. Gigliola Maggiulli, *La lira di Orfeo. Dall'epillio al melodramma*, Génova, Dipartimento di Archeologia, Filologia Classica e loro tradizioni, 1991, pp.201-202.

5. Vid. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1984, pp.391-393.

6. Vid. Apolonio de Rodas, *Las argonáuticas*, edición de Manuel Pérez López, Madrid, Akal, 1991.

7. Vid. Virgilio, *Geórgicas*, edición bilingüe de Jaime Velázquez, Madrid, Cátedra, 1994.

en su lira, *in litore secum*, y decidió penetrar en el Tártaro donde consiguió conmover con su canto a las deidades infernales para que le devolvieran a Eurídice, que le seguiría detrás, con la condición impuesta por Proserpina de que no la mirara hasta llegar a la región de la luz. Pero “un súbito acceso de locura se apoderó del imprudente enamorado”, que rompiendo el pacto volvió los ojos a Eurídice para perderla por segunda vez. La reacción de Eurídice fue de reproche: “Qué locura, Orfeo, qué locura tan grande me ha perdido, desgraciada de mí, y te ha perdido a ti?”. La imagen de Eurídice se desvaneció como el humo. Durante siete meses anduvo llorando Orfeo la pérdida de su esposa atrayendo con su doliente canto a las fieras y los árboles. Ningún otro amor pudo quebrar el ánimo de Orfeo, hasta que las mujeres de los Cicones sintiéndose desdeñadas lo despedazaron y la corriente del Hebro se llevó rodando la cabeza mientras con la lengua fría seguía llamando a Eurídice.

En la versión virgiliana el amor está presentado negativamente, es la fuerza que provoca esa *subita dementia*, “locura ciertamente perdonable, si los Manes supieran perdonar”, que conduce a la destrucción. Orfeo es un *immemor*, un desmemoriado del compromiso contraído. Su desmemoria provoca la catástrofe. No ocurre así en Ovidio que se muestra mucho más comprensivo con la condición del amante en su versión incluida en los Libros X y XI de las *Metamorfosis* (vv. 1-85 y 1-84)<sup>8</sup>. En Ovidio, Eurídice es una “recién casada”, *nupta*, que muere el mismo día de su boda por la picadura de una víbora, *uipera*, en un tobillo cuando daba un paseo acompañada por las Náyades. Orfeo, al igual que en Virgilio, la llora y se atreve a descender al Tártaro para presentarse ante Perséfone y Plutón a quienes dirige un convincente discurso pulsando las cuerdas en acompañamiento a su canto. Buen dominador de la retórica, Orfeo intenta conmover a la pareja infernal en nombre del Amor que también los unió a ellos, ante lo cual acceden a devolverle a Eurídice con la condición de no volver atrás los ojos hasta salir del Averno. Pero a diferencia de en Virgilio, no es un rapto de locura, sino un exceso de amor lo que le hace a Orfeo volver la vista: “Allí, por temor a que ella desfalleciese, y ansioso de verla, volvió el enamorado los ojos, y en el acto ella cayó de nuevo al abismo”. Ella no profiere queja alguna contra su esposo “(pues de qué se iba a quejar sino de que la había amado)”. Tras la doble muerte de su esposa, Orfeo se dedicó a llorar su dolor atrayendo con su canto a selvas, fieras y rocas. Evitó todo amor femenino e indujo a los pueblos de Tracia a “trasladar a los varones tiernos el amor”. La inducción a la pederastia, no mencionada en Virgilio, provocó la indignación de las mujeres de los Cicones que enloquecidas en medio de un estrépito báquico dieron muerte al poeta cantor. Ovidio describe con extraordinaria plasticidad en el Libro XI la insania de las sacrílegas que destrozaron con piedras, ramas y azadones el cuerpo de Orfeo, cuya cabeza y lira van al río Hebro y alcanzan la playa de Lesbos. Y cuando otra serpiente se disponía a morder aquella cabeza abandonada en las arenas, se presenta Febo que transforma el animal en piedra, mientras la sombra

de Orfeo descende al mundo subterráneo y se une a su Eurídice en el campo de los justos. El terrible crimen no quedaría impune para Baco que convirtió en árboles a todas las matronas edonias que presenciaron el sacrilegio.

Tanto en Virgilio como en Ovidio, el personaje de Orfeo es la representación del poder de la Música, capaz de conseguir lo que ninguna otra fuerza puede lograr: dominar el mundo de los vivos y de los muertos. En ambos autores Orfeo es el verdadero protagonista, ejemplo también de la fidelidad conyugal, mientras Eurídice es un ser pasivo, proyección de sus deseos. La versión ovidiana, por su sensualidad y riqueza de matices, sería la preferida en el Renacimiento, sin que llegara a desplazar la de Virgilio, cuyos versos siempre se consideraron como modelo de perfección.

Cinco siglos después el mito de Orfeo adquiere una nueva dimensión en manos de Boecio, que lo incluye como *exemplum a contrario* en el Libro III de su *Consolatio Philosophiae*, obra escrita en los últimos años de su vida, hacia 524-526, cuando se hallaba prisionero y condenado a muerte en Pavía<sup>9</sup>. Como indica su título, *La consolación de la filosofía* tiene el propósito de hallar en la sabiduría el consuelo ante la adversidad. Articulada en un supuesto diálogo entre el autor y la Filosofía, a lo largo de cinco libros en los que se alterna la prosa con el verso, la obra es una profunda reflexión sobre la caducidad de los bienes terrenos y de sus falsas apariencias: una metafísica de inspiración platónica. La fábula de Orfeo se inserta en un contexto en el que Dios, como ser perfecto y sumo bien, constituye la auténtica y completa felicidad. Hay, por tanto, que aspirar a Él, buscar la verdadera luz, y no mirar como Orfeo a Eurídice en las tinieblas, no volver la vista a los bienes materiales.

El caso de Orfeo ocupa los 58 versos del apartado XII. Boecio comienza el poema con un aserto moral: feliz es quien pudo contemplar el bien y liberarse de las ataduras terrenas. Y para ejemplificarlo recurre a la fábula, siguiendo el hilo argumental de Virgilio en las *Geórgicas* y de Séneca en el *Hércules Loco* (vv. 569-598), donde se narra el descenso de Orfeo a los Infiernos y la subsiguiente pérdida de Eurídice. La conclusión moral se expresa en estos términos:

Esta leyenda os concierne a vosotros,  
que tratáis de conducir vuestro espíritu  
hacia la luz celeste;  
pues quien hacia el antro del Tártaro,  
vencido, vuelve su mirada,  
lo más valioso que lleva consigo  
pierde cuando mira al mundo inferior<sup>10</sup>.

8. Vid. Ovidio, *Metamorfosis*, ed. de Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC, 1984.

9. Vid. Boecio, *La consolación de la filosofía*, ed. de Leonor Pérez Gómez, Madrid, Akal, 1997.

10. *Ibid.*, p. 238.

A pesar de que Boecio fue un grandísimo tratadista musical, como lo demuestra su obra *De institutione musicae*, la Música pasa en esta interpretación de la leyenda a un segundo plano, ya que lo que le interesa al filósofo es insistir en la renuncia de lo material para alcanzar a Dios. Boecio inauguraba así una nueva lectura del mito que habría de tener amplia fortuna en la Edad Media cristiana y en épocas posteriores, hasta culminar en Monteverdi.

Por su parte, Petrarca se aproximó al mito de Orfeo para apropiárselo de alguna manera, aunque no con la misma intensidad y frecuencia como lo hiciera con el de Apolo y Dafne, que es uno de los ejes básicos del *Cancionero*. El poeta identificó a Laura, a su laurel, con Dafne, y a sí mismo con Apolo, estableciendo una originalísima complicidad. Como ya escribí una vez: “Con Laura fusionada en Dafne, como crisol de bellezas físicas y cualidades morales, Petrarca proporcionó a los poetas del Renacimiento el modelo de la mujer ideal, y su amor por ella se convirtió en el paradigma de esa manera de amar y poetizar que se difundió por Europa bajo el nombre de petrarquismo”<sup>11</sup>. En esta ocasión, a Laura se la identifica con Eurídice en la última de las seis visiones de la muerte de la amada que figuran en la famosa canción CCCXXXIII “Standomi un giorno solo a la fenestra”. Recordemos aquellos versos:

Entre hierbas y flores finalmente  
a una hermosa mujer vi pensativa,  
que siempre que lo pienso tiemblo y ardo;  
humilde en sí, mas contra Amor soberbia;  
y llevaba tan cándidos vestidos  
que parecían juntos oro y nieve;  
mas la parte más alta  
en una niebla oscura estaba envuelta,  
y al morderle el talón una serpiente,  
cual flor que se marchita,  
alegre se marchó y hasta segura.  
¡Triste de mí que sólo dura el daño!<sup>12</sup>.

Según Marco Santagata, comentarista de Petrarca, “como el canto de Orfeo no logró arrancar a Eurídice del infierno, así la poesía de Petrarca se muestra incapaz de salvar a Laura de la muerte. Laura, sin embargo, si no renace gracias a la poesía del amante, renace a la vida eterna gracias a la fe; sólo los símbolos de la gloria mundana se revelan ilusorios y falaces, y consiguientemente extinguidos con la muerte de la amada”<sup>13</sup>.

11. Jacobo Cortines, “A la sombra...”, art. cit., p. 340.

12. Francesco Petrarca, *Cancionero*, ed. bilingüe de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1989, II, p. 917.

13. Francesco Petrarca: *Canzoniere*, ed. de Marco Santagata, Milán, Mondadori, 1997, p. 1242. La traducción de la cita es nuestra.

Si la amada, Laura, es Eurídice, el amante, Petrarca, es Orfeo. Y esta doble identificación me parece fundamental para entender en su justa medida los textos de las futuras versiones dramáticas del mito, tanto la de Angelo Poliziano como las de Rinuccini y Striggio. En ellas, como veremos, la figura de Eurídice se tiñe de las características de Laura, y las de sus enamorados, ya sea Aristeo o el mismo Orfeo, adquieren muchos de los rasgos del amante petrarquista. Pero antes de adentrarnos en ellas, detengámonos brevemente en una de las lecturas que se hacen del mito en un tratado mitográfico de trascendental importancia para su recepción en el Renacimiento y Barroco. Me refiero a la *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio<sup>14</sup>. Allí, tras mencionar noticias sobre Orfeo, según Lactancio y Rábano, y reproducir el argumento de la fábula siguiendo a Virgilio y a Ovidio, se lee esta interesante interpretación de Boccaccio: “Ciertamente estas ficciones son bellas y artísticas, y para empezar por la primera, veamos por qué se llama hijo de Apolo y de Calfope, que se interpreta como buen sonido. Le fue dada la lira por Mercurio porque por la lira, que tiene diferentes intervalos de notas, debemos entender la facultad oratoria, que no se configura con una sola voz, es decir con la demostración, sino con muchas, y una vez formada no se encuentra en todos sino en el sabio y elocuente y en el que influye por su buena voz; puesto que todas estas cosas parecen ajustarse a Orfeo, se dicen concedidas a este mismo por Mercurio, el mediador de los tiempos. Con ésta Orfeo cambia de lugar las selvas que poseen raíces muy resistentes y hundidas en el suelo, esto es a los hombres de terca opinión que, a no ser mediante las fuerzas de la elocuencia, no pueden ser apartados de su obstinación. Detiene a los ríos, esto es a los hombres negligentes y lascivos que, a no ser por las eficaces demostraciones de la elocuencia, se mantienen firmes en su vigor varonil hasta que desembocan en el mar, esto es en la continua amargura. Hace mansas a las fieras, esto es a los hombres sanguinarios y ladrones, a los que muy a menudo la elocuencia del sabio vuelve a llevar la bondad y humanidad. Tiene éste además como esposa a Eurídice, esto es el apetito sensual natural del que ningún mortal carece; a ésta, que vaga por los prados, es decir por los deseos temporales, la ama Aristeo, esto es la virtud, que ansía atraerla a deseos loables, pero ella misma huye porque el apetito natural rechaza a la virtud, y mientras huye de la virtud, es matada por una serpiente, esto es por el engaño que se oculta entre lo temporal; pues a los que no observan bien, les parece que las cosas temporales están en todo su vigor, esto es que pueden proporcionar la felicidad aunque, si alguien confía en esta apariencia, descubrirá que es llevado a una muerte eterna. ¿Pero qué por último? Puesto que el apetito sensual natural se desliza por completo a los Infiernos, esto es en torno a las cosas terrenas, el hombre sabio con la elocuencia, esto es con las verdaderas demostraciones, intenta conducirlo a las cosas superiores, es decir a las virtuosas. El cual, por último, alguna vez es

14. Giovanni Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, ed. de María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Editora Nacional, 1983.

devuelto y ello cuando el apetito se dirige a cosas loables, pero se devuelve con la condición de que, al recuperarlo, no mire hacia atrás hasta que llegue a los lugares superiores, esto es que no vuelva a caer otra vez en el deseo de tales cosas hasta que, fortalecido con el conocimiento de la verdad y con la comprensión de los supremos bienes para condenar la inmundicia de las obras criminales, pueda volver los ojos al apetito sensual. Por el hecho de que Orfeo bajara a los Infiernos debemos entender que los hombres sabios alguna vez, a causa de la contemplación, llevan los ojos de la meditación a los asuntos perecederos y a la molición de los hombres, para que, cuando ven lo que deben condenar, ansíen con deseo muy ferviente las cosas que deben ser tomadas”<sup>15</sup>.

Boccaccio aplica una exhaustiva hermenéutica al lenguaje alegórico del mito, que queda, desde su punto de vista de moralista cristiano, perfectamente aclarado. En buena parte, la interpretación moral de Boccaccio es deudora de la que ocho siglos antes había formulado Boecio. Este mensaje es el que parece determinar la segunda versión del texto del *Orfeo* de Monteverdi con la ascensión del protagonista al cielo sin la presencia de una Eurídice corpórea, disuelta ya en armonía celeste.

Pero el puente de unión en la recepción del mito entre el pasado clásico y medieval y el futuro renacentista y barroco es, a mi entender, un texto dramático de 1480, la *Fábula de Orfeo*, de Angelo Ambrogini, más conocido como el Poliziano. Escrita por encargo del cardenal de Mantua, Francesco Gonzaga, su protector, con motivo del doble enlace matrimonial de Clara Gonzaga con Gilberto de Montpensier y de Francesco Gonzaga con Isabella d'Este, esta pieza supone la primera representación profana del teatro en lengua italiana, ya que hasta entonces sólo se empleaba el vulgar en las llamadas “Sagradas Representaciones”<sup>16</sup>. Fue, sin duda, una gran novedad introducir un argumento mitológico y pastoril en una representación escénica, que adoptaba la lengua vulgar para que –según palabras del escritor– “la comprendieran mejor los espectadores”<sup>17</sup>. Poliziano sustituyó el tradicional ángel medieval, que anunciaba la representación, por el mensajero de Júpiter, Mercurio, que resume el argumento (16 versos), basado tanto en Virgilio como en Ovidio, ya que incluye la muerte de Orfeo a manos de las bacantes por su declarada homosexualidad. Poliziano potencia además el componente pastoril con la inclusión de nuevos personajes, Mopso y otros pastores, aparte de Aristeo. Del verso 17 al 137 es una égloga, escrita en buena parte en tercetos encadenados. Las quejas amorosas del desdeñado Aristeo están en la tradición virgiliana de las *Bucólicas* renovada por el petrarquismo. La invocación de Aristeo a Eurídice adopta, como ejemplo, el esquema métrico de la canción

15. *Ibid.*, pp. 321-322.

16. *Vid.* Ángel Poliziano, *Estancias. Orfeo y otros escritos*, ed. bilingüe de Félix Fernández Murga, Madrid, Cátedra, 1984.

17. *Ibid.*, p. 153.

petrarquesca. Tras el diálogo de los pastores, que sirve de ambientación, aparece Orfeo con su lira cantando en lo alto del monte unos versos latinos en alabanza del cardenal. Después una octava real en la que un pastor da la noticia de la muerte de Eurídice –el recurso del mensajero o mensajera será un filón dramático muy explotado luego por Rinuccini y Striggio–, y se pasa a la ilustración del mito. La *Fábula*, compuesta por un total de 400 versos, la mayoría de ellos endecasílabos, con ligero predominio estrófico de la octava, termina, sin embargo, con un baile en octosílabos. Escrita para ser representada, la *Fábula* es rica en efectos dramáticos, entre los que destacan los musicales. Romain Rolland la llamó con fortuna *L'Opéra avant l'Opéra*, como oportunamente lo recuerda Nino Pirrotta en su interesante estudio *Li due Orfei*<sup>18</sup>. Pirrotta señala que el ritmo de la representación visual es rápido y conciso mientras en el teatro sacro tendía a alargarse en episodios accesorios. “Si el Orfeo –escribiera– hubiese adoptado la técnica de la recitación del teatro sacro, habría ofrecido un interesante precedente respecto a la Ópera en el alternarse el recitativo con el aria; sin embargo, siguió la tradición de las representaciones de corte alternando declamación puramente verbal y canto, y fue particularmente rico de canto en homenaje a la tradición bucólica, a la figura del protagonista y a la tradición del canto carnavalesco”<sup>19</sup>. Para el Poliziano Música era, ante todo, la poesía misma, en la que frente a la prosa, la palabra se armonizaba con proporciones de duración, acentos, rimas, simetrías métricas y orquestación de sonidos. Los poetas humanistas veían la ejecución musical de sus versos como una extensión del proceso en el cual la palabra tomaba la forma poética<sup>20</sup>. Y la forma más consensuada y agradecida de hacer música era el canto *ad lyran* o *ad citharam*, es decir el canto de Orfeo, personificación de esta concepción poético-musical. La Música, en cierto modo, debía renunciar a sus prerrogativas para intensificar la Poesía. Los cantantes debían poner todo su esfuerzo en expresar bien las palabras, convirtiéndose en servidores y ministros de las sentencias y los afectos allí contenidos. El papel protagonista en la *Fábula*, el de Orfeo, lo cantó Baccio Ugolini, muy elogiado por Poliziano como cantor de gran mérito. Su instrumento acompañante no podía limitarse a ser símbolo visible de la actividad poética, sino fuente real del canto. Orfeo se presentaba en el escenario llevando un instrumento real, el “liuto”, la “viola” o la “lira da braccio”, pulsada como *pizzicatti* o con arco. A Baccio Ugolini se le recordó siempre como un “cantore alla lira”<sup>21</sup>.

A lo largo de todo el texto hay numerosas indicaciones musicales en la actuación de los personajes, especialmente en la de Orfeo. La obra terminaba, como señalábamos arriba, con un baile: el “Sacrificio de las bacantes en honor de Baco”. Es la tradicional “canzone a ballo”, en la que la corifea entona los dos primeros versos (la *ripresa*),

18. *Vid.* Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Turín, Einaudi, 1981.

19. *Ibid.*, p. 20. La traducción es nuestra.

20. *Ibid.*, p. 22.

21. *Ibid.*, p. 30.

repetidos por todas, pero sin polifonía, y así una estrofa tras otra siempre cerrada por el estribillo. El coro iría con el acompañamiento de instrumentos de percusión como los címbalos y tambores, tradicionalmente asociados a la danza báquica. El ritmo popular del octosílabo acentuaba ese final musical de la *Fábula*, que reproduzco, en la excelente traducción de Fernández Murga, como ilustrativo ejemplo de lo que digo:

¡Todas, Baco, junto a ti!  
 ¡Baco, Baco! ¡euhohé!  
 Las que quieran beber vino  
 vengan a beber aquí.  
 Os llenáis como los tinos,  
 dadme de beber a mí.  
 Vino hay también para ti;  
 beberé primero yo.  
 ¡Todas, Baco, junto a ti!

.....  
 ¡Baco, Baco!, griten todas  
 empinemos a placer  
 y a cantar como beodas;  
 bebe tú y tú también.  
 Yo bailar más no podré,  
 griten todas ¡euhohé!  
 ¡Todas, Baco, junto a ti!  
 ¡Baco, Baco!, ¡euhohé!<sup>22</sup>.

En la *Fábula de Orfeo* de Poliziano ve Nino Pirrota confirmada y precisada “la exigencia de un estilo intermedio *entre aquel de la palabra hablada y aquel del canto*, al cual el ejecutor puede dar una adecuada coloración expresiva a través de la variedad y ductilidad de la interpretación”<sup>23</sup>. Y concluye así: “Los conceptos fundamentales de la reforma monódica –la dependencia de la música de la palabra, el estilo recitativo o representativo, la “sprezzatura” de la ejecución– estaban ya no sólo formulados, sino plenamente realizados un siglo antes del nacimiento de la ópera”<sup>24</sup>.

De la *Fábula* se hicieron dos importantes recreaciones: la *Orphei Tragoedia*, una tragedia clásica en cinco actos, atribuida en principio al propio Poliziano, pero hoy a Antonio Tebaldi (1463-1537), poeta ferrarés; y una anónima *Fábula de Orfeo* y *Aristeo* a finales de aquel mismo siglo XV. Poco, pues, faltaría para que en la

22. Ángel Poliziano, *Estancias...*, ob. cit., pp. 183-184.

23. Nino Pirrota, *Li due Orfei...*, ob. cit., p. 36. La traducción de la cita es nuestra.

24. *Ibid.*, p. 36.

evolución de la escena dramática italiana apareciera el nuevo género, en el que jugaron un papel decisivo los *Intermezzi* y las *Favole pastorali*. Y así, tras el éxito que supuso el estreno de la *Dafne*, los mismos artífices, el culto poeta Ottavio Rinuccini y el excelente compositor Jacopo Peri, procedentes de la Camerata dei Bardi o Camerata Fiorentina, abordaron su nueva colaboración sobre el prestigioso y muy difundido mito de Orfeo: la ópera *Euridice*. Como afirma Gigiolla Maggiulli, Caccini quiso sustituir parte de la música de Peri con el pretexto de que los cantantes, sus alumnos, estaban en grado de cantar sólo lo compuesto por el maestro. Después pretendió la paternidad de la obra y publicó ese año la partitura completa<sup>25</sup>.

Rinuccini utilizó del mitologema sólo lo que le interesaba para la ocasión cortesana de la festividad nupcial, y la novedad más importante que introdujo fue la de un final feliz, acorde con los acontecimientos de la celebración regia. En un ambiente de alegría no parecía tener cabida la catástrofe. Poliziano había mantenido el desenlace trágico: no sólo la segunda y definitiva pérdida de Euridice, sino la muerte de Orfeo a manos de las enfurecidas Bacantes. En ese final trágico había de algún modo un mensaje moral en consonancia con la motivación de la escritura de la *Fábula*: la condenación de la misoginia y de la incitación a la homosexualidad; y en el fondo se hacía una defensa del matrimonio por encima de otras opciones. Pero a Rinuccini no le pareció conveniente teñir de tintes trágicos el alegre ambiente de unas bodas y se decidió por el cambio, justificándolo con estas palabras en el Prólogo de su primera edición: “Podrá parecerle a alguno demasiado atrevido el cambio mío del final de la fábula de Orfeo; pero así me pareció conveniente en tiempo de tanta alegría, teniendo por justificación mía el ejemplo de poetas griegos en otras fábulas”<sup>26</sup>. Así lo anunciaba el personaje de la Tragedia en el Prólogo de la representación: no simulacros funestos, sombras de afanes, tristes coturnos y foscas vestidos, sino dulces afectos. En la primera escena, de las seis de las que consta la ópera, el coro de ninfas y pastores expresan la felicidad por las bodas inminentes de Orfeo y Euridice. Es un día de fiesta en un lugar ameno de ambientación pastoril, donde Euridice aparece antes que Orfeo, bien como homenaje directo a la reina María, bien como homenaje a la dama, a la mujer, figura tan realzada en el código amoroso impuesto por Petrarca. La pareja aún no está casada, como en Virgilio, y no hay ningún presagio fúnebre, como en Ovidio. En la segunda escena, Orfeo, como un típico amante petrarquista, se dirige en heptasílabos y endecasílabos a la Naturaleza expresando sus quejas por la ausencia de Euridice. El tópico del desdén, que no está en los formuladores clásicos del mito, no podía faltar en un texto transido de petrarquismo. Por otra parte, ese supuesto pasado infeliz de Orfeo, era una recreación a la inversa de la máxima estoica recogida por Boecio en su *Consolación*: “en todo revés de la fortuna no hay peor clase de desgracia que el haber sido feliz”, muy divulgada a través de Dante en su

25. Gigiolla Maggiulli, *La lira...*, ob. cit., p. 53.

26. *Ibid.*, p. 57. La traducción es nuestra.

*Commedia*: “Nessum maggior dolore/ che ricordarsi del tempo felice/ ne la miseria” (*Inferno.*, V, vv.121-123)<sup>27</sup>. Nada más contrario al principio de la fábula, de alegría plena con la aceptación de Eurídice, ni nada más afín tras la muerte de ésta anunciada por la mensajera Dafne, que se resiste a narrar el miserable caso, y que lo hace finalmente en un patético recitativo de 25 versos (vv. 190-215), frente a los tres de Ovidio<sup>28</sup>. Rinuccini seguía así las normas del decoro teatral de su tiempo que prescribían que los casos horribles, como la muerte de la ninfa, no se presentaran directamente en escena, recurriéndose a la narración de la noticia, solución ya propuesta por Poliziano y que adoptará Striggio en el *Orfeo* monteverdiano. Los contrastes entre dolor y alegría antes, y felicidad y desgracia después, acentuaban los afectos tan propios del lenguaje del melodrama.

Rinuccini aumentó el número de personajes hasta once, con la invención de la mensajera Dafne, Arcetro, anunciador de la desesperación (escena tercera) y apoteosis de Orfeo, Aminta, nuncio del regreso a la vida de Eurídice, Tirsi, cantor del Himeneo, y las deidades infernales de Radamante y Caronte. También es novedosa la aparición de Venus que incita a Orfeo a descender al Infierno, a cuyas puertas le acompaña, con lo que se despoja al personaje de iniciativa propia con la que aparece en Virgilio y Ovidio; en Poliziano era impulsado por Amor. En la escena cuarta se retoma la fábula clásica con el diálogo entre Orfeo y Plutón, y con la intercesión de Proserpina a favor del amante, de clara filiación polizianesca; recurso dramático que igualmente explotará Striggio. No hay condición impuesta, a no ser que Orfeo preceda a Eurídice. En la escena quinta se da la noticia de la vuelta a la vida de Eurídice con Orfeo, y en la sexta se celebra el triunfo de Amor. El coro cierra también la escena como en las anteriores ocasiones.

En esta ópera las intervenciones de Eurídice son mínimas. Sin embargo, su figura es la encarnación de las cualidades de la perfecta dama, según el modelo de la Laura petrarquista. No es, por tanto, casual que sea ella y no el protagonista masculino quien dé título a la obra. Como bien señala Gigliola Maggiulli, el Orfeo rinucciniano no es tanto el héroe mítico capaz de realizar hazañas singulares, como el cantor de una poesía amorosa y subjetiva; y declara “cómo el canto vocal y el sonido instrumental vibran acordados; poesía y música son interdependientes, estrechados en una relación de recíproco efecto; la forma literaria y la estructura musical no encuentran nunca la prioridad de la una sobre la otra, sino que se realizan en una estrecha dependencia recíproca”<sup>29</sup>. Poesía y Música como formas civilizadoras “en el perfecto equilibrio de la concepción optimista de la existencia”<sup>30</sup>.

27. Vid. Fernando Molina, “Versiones melodramáticas del mito de Orfeo en los siglos XVII y XVIII”, Universidad de Sevilla, Departamento de Italiano, (en prensa).

28. Vid. Gigliolla Maggiulli, *La lira...*, ob. cit., p. 60.

29. *Ibid.*, p. 76.

30. *Ibid.*, p. 79.

Ante el éxito del nuevo lenguaje, de ese recitar cantando de Jacopo Peri, que revolucionara el teatro musical, el duque Vincenzo Gonzaga, espectador de la *Euridice*, comisionó a Claudio Monteverdi para que compusiera una nueva ópera sobre Orfeo con libreto del conde Alessandro Striggio jr. La obra se estrenó en Mantua, durante el Carnaval de 1607, con ocasión de una sesión de la Academia degli Invaghiti (Aficionados); público, pues, muy preparado culturalmente. Monteverdi no sólo aportó al texto variantes lexicales, sino como veremos en breve, impuso otro final. Striggio quiso restituir el protagonismo a Orfeo, frente a la *Euridice* de Rinuccini, y dispuso su pieza en los cinco actos tradicionales de la tragedia. Las fuentes literarias son tanto las versiones clásicas de Virgilio y Ovidio, como la *Fábula* del Poliziano y el texto de Rinuccini, aparte de influencias puntuales de Dante, Petrarca, Tasso y Guarini. El personaje del Prólogo no es ya la Tragedia, como en Rinuccini, sino la Música, que sabe serenar los corazones turbados y encender de noble ira o amor las mentes más heladas. De ahí que hable de Orfeo que atrajo a las fieras e hizo siervo al Infierno. La voz dominante no será, pues, la Poesía sino la Música.

El acto Primero es una escena pastoral en una Tesalia arcádica, donde pastores y ninfas festejan el próximo enlace de Orfeo y Eurídice. La primera gran aria de apertura de Orfeo es la de “Rosa del ciel”, que expresa su felicidad por la correspondencia de Eurídice que le contesta. El ambiente festivo se prolonga en el segundo acto en el que Orfeo comparará los tiempos tristes del pasado, cuando era un desdichado amoroso, con la felicidad presente. Y como en la *Euridice* de Peri, la alegría se trocará en tristeza con la irrupción de otra mensajera, Silvia, que relata el “caso acerbo” de la muerte de Euridice mientras cogía flores. Orfeo entona una de las más bellas arias: “Tu se’ morta”, que es su despedida del mundo de los vivos. Sin intervención de ninguna deidad, sino por propia voluntad y confiando en el poder de su canto, como en las versiones clásicas, Orfeo decide bajar a los Infiernos. En el acto tercero irá acompañado de la Esperanza, que se queda en la puerta y lo despide con el conocido verso de Dante: “Lasciate ogni speranza, voi ch’ entrate”<sup>31</sup>.

Orfeo se dirige a Caronte con su aria “Possente spirito e formidabil nume”, articulada en seis tercetos de endecasílabos con rima alterna, que se despliega con ricos intermedios instrumentales, siempre diferentes. Con esa diversificación instrumental pretendía Monteverdi expresar la variedad del canto de su protagonista. Los instrumentos, no el canto, es lo que hace que Caronte se adormezca y Orfeo pueda atravesar en la barca.

En el acto cuarto no asistimos al tradicional diálogo entre Orfeo y Plutón, pero sí a la súplica de Proserpina, de raíz polizianesca, y al consentimiento de la devolución de Eurídice con la condición de no mirarla. Striggio y Monteverdi son aquí más

31. Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, ed. de Daniele Mattalia, Milán, Rizzoli, 1975, III, v. 9, p. 57.

respetuosos con la fuentes clásicas que Rinuccini-Peri, que hacían salir del Infierno sin dificultad alguna a la pareja protagonista. Como en la tradición ovidiana, Orfeo, dudoso de si Eurídice lo sigue, se vuelve a mirarla y rompe el pacto con la consiguiente catástrofe. La reacción de Eurídice al regresar a las sombras –“¿Así, por demasiado amor, pues, tú me pierdes?”– no es el reproche virgiliano, sino la resignada aceptación que encontramos en Ovidio.

En el acto quinto Striggio quiso recuperar el fin trágico con la muerte del misógino Orfeo a manos de las Bacantes enfurecidas. Esta fue la versión que al parecer se dio en la primera representación con motivo de la sesión académica de los Invaghiti en el palacio ducal de Mantua; pero en la representación del “gran Teatro dell’ Universo”, para un público menos sofisticado, Monteverdi optó por un final completamente distinto: Apolo, dios de la poesía y de la música, emerge como un *deus ex machina*, y salva a su hijo llevándoselo al cielo. En opinión de Gigliolla Maggiulli: “Monteverdi, en calidad de músico, no podía aceptar la derrota de Orfeo y consiguientemente el fallo de la cítara y del canto, es decir dos elementos simbólicos y fundamentales, ya sea en la escritura mitológica, ya en el discurso del teatro musical”<sup>32</sup>. Según esta estudiosa, Apolo lleva a Orfeo al triunfo, pero no al de su empresa o de su amor, sino a la sublimación de su arte. Orfeo alcanza su apoteosis cuando logra liberarse de sus pasiones. Así lo había anunciado el Coro de los espíritus infernales al final del acto cuarto:

Orfeo venció al Infierno, pero luego  
vencido fue por sus pasiones.  
Digno de eterna gloria sea  
sólo aquel que de sí tenga victoria<sup>33</sup>.

Apolo reprocha a su hijo que se abandone a la cólera y a la desesperación. Un corazón generoso no puede ser esclavo de sus pasiones, que le conducirán a la vergüenza y el peligro. Él, su padre, ha descendido del cielo para ayudarlo. Si sigue sus consejos, obtendrá gloria y vida. Orfeo se dispone a seguirlos. Apolo reitera que nada en el mundo alegra y dura: el motivo cristiano de la *vanitas vanitatis*<sup>34</sup>. La misma conclusión de Petrarca en su *Cancionero*: “Que cuanto agrada al mundo es breve sueño”<sup>35</sup>.

32. *Ibid.*, p. 93.

33. Vid. *La favola d’Orfeo*, en *Libretti d’Opera italiani. dal Seicento al Novecento*, ed. de Giovanna Gronda y Paolo Fabbri, Milán, Mondadori, 1997, p.43. La traducción de los versos es nuestra.

34. Vid. Paolo Fabbri, *Monteverdi*, traducción de Carlos Alonso, Madrid, Turner, 1989.

35. Francesco Petrarca, *Cancionero*, ob. cit., Soneto I, v. 14, p. 131.

Orfeo no volverá a ver a Eurídice, no la contemplará sino disuelta en los rayos del sol y las estrellas, en la incorporeidad celeste. Apolo y Orfeo ascienden al cielo, como Cristo y el Padre:

Subamos cantando al cielo  
donde encuentra la virtud verdadera  
digno premio de sí: gozo y paz<sup>36</sup>.

El triunfo de Orfeo es el triunfo del amor neoplatónico que tiende a la fusión con Dios. Al cabo de los siglos retornaba la idea de Boecio, recogida e impulsada por Boccaccio. El mito pagano se transformaba y consolidaba como alegoría cristiana. El *Orfeo* de Monteverdi significaba el triunfo de la Contrarreforma. El Cristianismo ganaba la batalla al neopaganismo con este nuevo espectáculo que contribuiría definitivamente el esplendor de la Ópera Barroca.

Las versiones que vendrían después: Gluck, Haydn, Offenbach, etc., son ya otras historias.

36. Monteverdi, *L’Orfeo*, grabación del *Concerto vocale*, dirigido por René Jacobs, Arles, Harmonia mundi, 1995, p. 104. La traducción es nuestra.