

CLASSICAL
AND
BYZANTINE MONOGRAPHS

Edited by

G. GIANGRANDE and H. WHITE

VOL. XCVI

J.J. POMER MONFERRER & J. REDONDO (edd.)

**PIETAT, PRODIGI I MITIFICACIÓ A LA
TRADICIÓ LITERÀRIA OCCIDENTAL**

ADOLF M. HAKKERT – PUBLISHER – AMSTERDAM

2019

ISBN 978-256-90-1342-6

**PIETAT, PRODIGI I MITIFICACIÓ A LA
TRADICIÓ LITERÀRIA OCCIDENTAL**

JUAN JOSÉ POMER MONFERRER

&

JORDI REDONDO (Edd.)

EL MITO DE ORFEO Y EURÍDICE EN LOS ORÍGENES DEL MELODRAMA

Inés Rodríguez Gómez
Universitat de València

Abstract: The myth of Orpheus and Eurydice has a constant presence in literature. The figure of Orpheus is one of the most complex of mythology and, at the same time, one of the most enigmatic. In the present article we analyze the presence of the myth in many of the works from the main authors in Italian literature, and its importance for the creation of a new theatrical genre: “Melodrama”.

Keywords: Myth of Orpheus, melodrama, mythology, Italian literatura

Resumen: El mito de Orfeo y Eurídice tiene una presencia constante en la literatura, pues la figura de Orfeo es una de las más complejas de la mitología y, al mismo tiempo, de las más enigmáticas. En el presente artículo analizamos la presencia del mito en las obras de los principales autores de la literatura italiana y su importancia en la creación de un nuevo género teatral: el melodrama.

Palabras clave: Mito de Orfeo, melodrama, mitología, literatura italiana.

La figura de Orfeo es una de las más complejas y poliédricas de la mitología griega, con características y vivencias sumamente particulares que hacen de él un personaje muy presente tanto en la literatura como en el arte. Los primeros escritores griegos ya lo mencionan indicando características muy concretas y llamativas de su vida, de su hazaña o de su muerte. A lo largo de la historia de las literaturas griega y latina se conforma su identidad y sus rasgos más personales, así como las proezas conocidas. Los diferentes autores incluyen en sus obras atributos o características pertenecientes a su tradición cultural y añaden o amplían, a nivel literario o iconográfico, las peculiaridades y características conocidas de Orfeo, por lo que cada autor perfila cada vez más a este personaje, pero al mismo tiempo, lo dota de una gran complejidad que, en siglos posteriores, da lugar a múltiples y plurales interpretaciones del mito, analizado e interpretado bajo prismas muy diferentes.

La figura de Orfeo en los autores clásicos.

Orfeo es hijo de la musa Calíope y del rey de Tracia Eagro o, según otras versiones, del dios Apolo (Bernabé y Casadesús 2008: 15-16). En cualquier caso, se trata de un personaje fuera de lo común, de un semidiós con poderes extraordinarios que ejerce a través de la música. Las narraciones en torno al mito de Orfeo giran en torno a tres núcleos temáticos, que se han ido conformando a través de las diferentes narraciones del mito en las literaturas griega y romana. Estos ejes temáticos son los que componen la historia de Orfeo, sus habilidades y sus vivencias, son independientes unos de otros, pero configuran todos ellos las características de un personaje mítico muy particular y presentan al héroe en acciones muy diferentes y trascendentales, de las que la literatura se ha hecho eco en todos los tiempos. En el primero de los temas se representa a Orfeo como músico y cantor, con grandes poderes y efectos sobre todos los seres, vivos y muertos, así como sobre la naturaleza. El segundo tema es el que representa a Orfeo viajando al inframundo para recuperar a su amada Eurídice, muerta por la picadura de una serpiente. Este tema ha dado lugar a muchas variaciones y representaciones artísticas, tanto pictóricas como poéticas y teatrales y es uno de los temas más apreciados por las connotaciones trascendentales que presenta. El tercer tema está relacionado con la trágica muerte de Orfeo a manos de las bacantes en unas versiones, de las mujeres tracias en otras. Son, por tanto, temas separados que completan y aportan información sobre el personaje. Sólo la música es el hilo conductor, el *leitmotiv* que aparece en cada uno de los relatos y de las obras que se han escrito sobre este personaje.

Aunque poetas y dramaturgos construyeron y narraron el mito desde la antigüedad, añadiendo características y detalles, los autores que más han influido sobre el imaginario colectivo y sobre la representación de Orfeo fueron los latinos Virgilio y Ovidio, que fijaron el mito y añadieron detalles importantes. Virgilio, en las *Geórgicas*¹ (libro IV, 315-566), coloca la narración en el contexto de un relato sobre Aristeo y, por tanto, es el primero en introducir a este personaje como causante de la muerte de la ninfa. De hecho, Eurídice es mordida por una serpiente en el talón mientras huye de Aristeo,

¹ El episodio de Aristeo se encuentra al final de las *Geórgicas*, en el libro IV, versos 315 a 566, mientras que las referencias a Euridice y Orfeo están en los versos 453 a 506.

que la persigue a causa de sus deseos carnales. En la *Eneida* Orfeo aparece representado como sacerdote o profeta, y esta imagen es la que se repite y se retoma en las traducciones italianas del siglo XIV y que da lugar a la interpretación alegórica del mito de Orfeo y del poder hipnótico de su música, presente en el *Convivio* de Dante Alighieri y en los tratados de los humanistas. Mientras que en las *Metamorfosis* Ovidio completa el relato de Virgilio, en el libro X, incluyendo los malos augurios premonitorios de la tragedia que tendrá lugar, la muerte de Eurídice, y que se advierten en la actitud de Himeneo, introduce también el canto de Orfeo a los dioses del infierno y los efectos que produce entre las criaturas infernales y las almas, además, relata con detalle la reacción de Orfeo tras perder por segunda vez a Eurídice. Tanto Virgilio como Ovidio inciden en la actitud misógina de Orfeo tras la pérdida de Eurídice, aunque Ovidio, además del motivo amoroso, introduce el tema de la homosexualidad de Orfeo y de su atracción hacia muchachos jóvenes:

Orfeo había rehuido toda clase de amor femenino, bien porque le había ido mal, bien porque había dado su palabra; sin embargo, de muchas se había adueñado el ardiente deseo de unirse al poeta: muchas se dolieron rechazadas. Fue él también quien instigó a los pueblos de Tracia a trasladar a los tiernos varones el amor y a gozar de la breve primavera de la edad antes de la juventud y de las primeras flores (Ov. Met. X 79-86).

A continuación, en el libro XI Ovidio describe con detalle la muerte de Orfeo y el destino de sus miembros despedazados ².

Horacio, en su *Arte poética*, va más allá y realiza una interpretación de tipo alegórico sobre el mito de Orfeo que aparece representado como una especie de sacerdote que interpreta el sueño de los dioses y que en su capacidad de civilizar a las bestias se advierte el poder civilizador de la música. Esta misma alegoría será retomada posteriormente por Dante Alighieri, Boccaccio y los humanistas quienes, además, realzan la diferencia entre hombres y bestias gracias al uso de la palabra.

² Todo lo relativo a Orfeo aparece narrado en el libro X: de Orfeo y Eurídice en los versos 1 a 105, el canto de Orfeo de 148 a 161; mientras que en el libro XI se aborda la muerte de Orfeo en los versos 1 a 66.

Otro autor que cita a Orfeo en su faceta de desdichado amante que pierde dos veces a Eurídice es Boecio en el libro III de su obra filosófica *De consolatione Philosophiae* centrado en el tema de la felicidad. La representación del mito que utiliza Boecio se basa en los relatos de Virgilio, Ovidio y Séneca, pero Boecio añade un tono moralista a la historia de Orfeo y Eurídice. Es la Filosofía la que narra al autor, a modo de ejemplo, las vicisitudes de los dos amantes interpretándolo de manera alegórica; por ello, Eurídice es la representación del mundo terrenal con todas sus tentaciones y placeres terrenales, el mal y el infierno, mientras que Orfeo, al mirar hacia atrás, simboliza la debilidad del alma que cae en la tentación y se pierde en los placeres terrenales, por ello Orfeo representa al hombre que, tras caer en la tentación y en el mundo infernal, debe alcanzar el mundo superior (González 2003: 7-35). La interpretación del mito de Boecio influyó notablemente en la literatura italiana de la Edad Media hasta el Renacimiento, en donde las características de Orfeo se interpretaron en base a las creencias cristianas que contraponían mundo material a mundo espiritual. La importancia de la figura de Orfeo en la cultura, el arte y la literatura radica, además, en el hecho de haber sido asimilado como personaje realmente existido, discípulo de Moisés (González 2002: 209 y Bernabé 2016: 29), creador de la corriente religiosa del orfismo y autor de poemas y de su *Testamento* en el que muestra su verdad teológica monoteísta (Bernabé 2002: 61-78).

Todos los elementos que rodean a la figura de Orfeo lo convierten en un personaje extraordinario y lo dotan de características que van de lo mítico a lo humano, de manera que Orfeo se mueve entre dos esferas como semidiós: la divina, por la que puede realizar hazañas fuera de lo normal como son el canto prodigioso o la catábasis, y la humana, relacionada con su sentimiento amoroso, su vida en los bosques y su muerte. Es por todo ello que los primeros padres de la Iglesia recurrieron a la figura de Orfeo para cristianizarla poniendo en evidencia determinadas analogías con Cristo, principalmente la bajada al infierno, pero también concediendo cierta importancia hacia un aspecto diferente: el ejercicio del sacerdocio, como así figura en los estudios cristológicos:

...las hazañas de nuestro héroe se cristianizan y su figura se identifica con la de Cristo. Ambos personajes participan de unas características comunes, como son el poder de la palabra, su carácter pacífico y conciliador, y también se asemejan

en el descenso a los infiernos o la muerte trágica. Incluso [...] tienen en común el poder de la música, si tenemos en cuenta que Cristo se identifica con Orfeo a través de la figura del rey David. [...] El poder mágico que ejercía la música de Orfeo [...] proporciona la luz a los seres que se rinden a ese efecto encantador. Para un cristiano, tras este acto de adoración, Orfeo personifica la devoción y la piedad: simboliza al buen pastor (González 2002: 203-204).

La presencia de Orfeo en los autores toscanos: Dante, Petrarca y Boccaccio.

Es precisamente por la presencia de Orfeo en la cultura, tanto mitológica como religiosa, por lo que los diferentes autores italianos lo han evocado con frecuencia. De hecho, se advierte la influencia de la catábasis de Orfeo en algunos pasajes de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, en donde su autor, convertido en personaje protagonista, efectúa un viaje por los tres mundos del más allá, para volver al mundo de los vivos. Como Orfeo, Dante busca a su amada, que en este caso y por contraposición entre el mundo pagano y el mundo cristiano, no es una sombra como Eurídice, sino luz; tampoco camina detrás del poeta, sino que ella lo guía caminando siempre delante; no deja desconfortado a Dante, sino que le da esperanza. Así mismo, hay alusiones a la prohibición que Proserpina realiza a Orfeo para caminar mirando siempre al frente, sin volver la vista atrás; norma que Orfeo incumple y pierde por segunda vez a Eurídice. En la *Divina Comedia*, en el paso del *Purgatorio*, canto IX, en los versos 131 y 132, cuando Dante y Virgilio van a pasar la puerta del purgatorio el ángel les advierte: “Intrate; ma facciovi accorti/ che di fuor torna chi ’n dietro si guata”. Lo que lleva a Dante a no girarse y a reflexionar sobre las duras consecuencias en el caso de haber mirado atrás. También, hay una clara referencia a la prohibición de girarse en el momento en el que en el Paraíso terrenal aparece Beatrice y Virgilio desaparece. Cuando Dante, al darse la vuelta, se da cuenta de que su maestro ya no está lo nombra tres veces: “Ma Virgilio n’avea lasciati scemi / di sé, Virgilio dolcissimo padre, / Virgilio a cui per mia salute die’mi” (*Purg.*, XXX, 49-51). Este es un claro ejemplo de referencia literaria, pues Orfeo en el libro IV de las *Geórgicas*, versos 525 a 527, cuando pierde por segunda vez a Eurídice la nombra

tres veces: “Volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua / A miseram Eurydicen! Anima fugiente vocabat: / Eurydicen toto referebant flumine ripae”.

Dante ya había abordado el mito de Orfeo en obras anteriores en las que, en clave simbólica y a través de referencias, realiza un paralelismo entre Orfeo y él mismo como personaje autobiográfico. Así sucede en el *Convivio* en donde, hablando del sentido alegórico, propone como ejemplo el mito de Orfeo y del poder civilizador de su música:

...cioè quando dice Ovidio che Orfeo facea con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere; che viuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce faria mansuescere e uminlire li crudeli cuori, e faria muovere a la sua voluntade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come le pietre (Convivio, II, I, 3).

Así mismo, el *Convivio* se plantea como una obra en la que se producirá una transmisión de saber, siendo el propio Dante el encargado de transmitir la ciencia y el conocimiento, situándose en paralelo a Orfeo, asumiendo su rol de “sabio” pues, al igual que él, también hace llegar el conocimiento a aquellos que no lo tienen y lo hace en su lengua vernácula. En el caso de Dante su transmisión de conocimiento tiene lugar en dos niveles: el político y el filosófico. A nivel político, el objetivo de Dante es llevar a los hombres de la ignorancia al conocimiento, mientras que a nivel filosófico se plantea indicar el auténtico sentido de la nobleza que, tanto para Dante como para los poetas contemporáneos, está relacionada con la capacidad intelectual más que con la herencia de un título.

El mito de Orfeo resulta importante en la obra de Petrarca que incluye referencias y asimilaciones relativas al tema amoroso y de pérdida de la amada, también incluye alguna alusión a la catábasis órfica. En *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca, obra poética más conocida como *Canzoniere*, se encuentran numerosas insinuaciones al mito de Orfeo, pues la muerte separa al poeta de su dama a la que canta por ello, sobre todo en la segunda parte del *Canzoniere*, en las composiciones “en muerte de *madonna* Laura”, se recurre en varias ocasiones a la doble analogía: el poeta y Orfeo, por un lado, y entre

Laura y Eurídice, por otro. Petrarca aparece más influido por el relato virgiliano del mito que por el ovidiano y esto se observa en el tipo de léxico elegido, que remite directamente a los vocablos utilizados por Virgilio en *Geórgicas*, así como a las asimilaciones temáticas o las referencias. Además, el mito de Orfeo llega intacto de contaminaciones alegóricas de épocas posteriores (Gardini 1995: 144). En concreto Orfeo aparece nombrado o evocado en varias composiciones del *Canzoniere*. Bajo la metáfora de amor como potencia que encadena se tejen una serie de imágenes en las que el poeta describe sus estados de ánimo tras la pérdida de su amada, la nostalgia por el amor perdido, la “rebelión” contra amor de cuyo “yugo” se siente liberado pues únicamente puede amar a Laura, al igual que Orfeo tras la segunda muerte de Eurídice. Por ello el tono general es de lamento y de profunda tristeza, lo que le lleva a apelar a amor para que le devuelva a su amada. En la canción 270, el poeta pide a amor: “Il mio amato tesoro in terra trova” (*Canzoniere*, 270, v. 5) para continuar en los versos sucesivos (del 14 al 18) pidiendo:

*ritogli a Morte quell ch'ella n'à tolto,
et ripon' le tue insegne nel bel volto.
Riponi entro 'l bel viso il vivo lume
Ch'era mia scorta, et la soave fiamma
Ch'ancor, lasso, m'imfiama.*

Imagen en la que, al igual que Orfeo, le vence el deseo de triunfar sobre la muerte para recuperar a su amada. También hay una imagen de Orfeo en los versos finales del soneto 304 en los que afirma que si su amor, interrumpido por la muerte de Laura, hubiera llegado hasta la vejez él habría sido capaz de producir efectos prodigiosos con su canto, asimilando el mismo don de Orfeo: “...infino alla vecchiezza, / di rime armato, ond'oggi mi disarmo, / con stil canuto avrei fatto parlando / romper le pietre, et pianger di dolcezza” (Sonetto 304, vv. 11 a 14). Mientras que en la canción 332 Petrarca no sólo realiza una alusión, sino que nombra directamente a Orfeo y su catábasis para recuperar a su amada en los versos 49 al 52:

*Or avess'io un sí pietoso stile
che Laura mia potesse torre a morte,*

*come Eurídice Orpheo sua senza rime,
ch' i' vivrei anchor piú che mai lieto!*

Orfeo aparece también mencionado en el “Trionfo di Amore” de la obra *Trionfi*, aunque Petrarca se centra en la catábasis órfica: “Vidi colui che sola Eurídice ama, / lei segue a l' inferno e, per lei morto, / con la lingua già fredda anco la chiama (Petrarca, *Trionfo di amore*, IV, 13-15).

Boccaccio también menciona en sus obras a Orfeo y lo presenta en todos los aspectos que rodean al mito. En su *Genealogia deorum gentilium* Boccaccio sigue el tono moralista de la interpretación de Boecio sobre el mito de Orfeo pues al narrarlo analiza el significado del mito a través de analogías de corte moral sobre cada uno de los personajes:

*Con questa Orfeo muove le selve, che hanno le radici fermissime et fisse nella terra, cioè muove gli uomini d'ostinata opinione, i quali non si ponno rimuovere della ostinazione, eccetto per le forze della eloquenza. Ferma i fiumi, cioè li scorretti, et lascivi uomini, i quali, se non sono stabili in ferma fortezza con salde dimostrazioni di eloquenza, scorrono fino nel mare, cioè nella eterna amarezza. Fa benigne le fiere, cioè gli uomini ingordi di sangue, i quai spessissime volte dalla eloquenza del sapiente, sono ridotti in mansuetudine, et umanità. Appresso questi ha per moglie Eurídice, cioè la concupiscenza naturale, della quale alcuno mortale non è senza. Costei andando a diporto per li prati, cioè per li temporali desideri, e amata da Aristeo, cioè la virtù, la quale disia condurla a lodevoli desideri, nondimeno essa fugge, perché la concupiscenza naturale contradice alla virtù; et mentre fugge la virtù, voen morta dal serpente, cioè dalla frode, che stà nascosta tra le cose temporali [...] (Boccaccio, *Genealogia degli dei de gentili*, V, 87).*

Boccaccio manifiesta interés en la figura de Orfeo al presentarlo con una descripción muy completa, en la que se detiene en narrar todos los aspectos del mito: su genealogía, sus actividades como argonauta, como inventor de la poesía, su don pacificador y civilizador, su unión con Eurídice y su consiguiente pérdida y catábasis, su

vida tras la segunda pérdida de Eurídice, su defensa del culto dionisiaco y su posterior muerte. Es decir, Boccaccio asume el mito en toda su complejidad e integridad y, dejándose influir por los análisis que autores anteriores, desde Boecio a los autores cristianos, ofrece una interpretación que explica el significado simbólico de toda la fábula desde un punto de vista moralizante y cristiano.

Fabula di Orfeo de Angelo Poliziano

Importante también la figura del semidiós para Angelo Poliziano que lo convirtió en protagonista de su obra *Fabula di Orfeo*, enigmática y llena de significados. La primera cuestión con la que se encuentra la crítica frente a esta obra lo representa su catalogación dentro de un género literario concreto, pues posee características muy innovadoras y aún varios elementos de géneros diferentes, por lo que resulta una creación nueva realizada con elementos provenientes de la tradición literaria. Con la apariencia de poema lírico para ser representado, con elementos y estructura de auto sacramental Poliziano crea una fábula pastoril cuya estructura escénica se mueve en tres ejes estéticos diferentes relacionados con el trasfondo de cada una de las partes que componen la obra: de tipo bucólico al principio, cuando se narra la vida de los pastores y sus cantos y se presenta al pastor Aristeo enamorado de Eurídice y la muerte de ella (vv.1-140), heroico en la segunda parte, que narra la catábasis, la segunda muerte de Eurídice y el lamento de Orfeo (vv. 141-292) y la última parte, de tipo báquico, que narra la muerte de Orfeo a manos de las bacantes y el canto en honor a Baco que entonan las mujeres en los versos 293 a 342. Para ello compone una métrica variada que se adapta a cada una de los géneros que integran esta obra. Una de las mayores novedades de esta composición es que es la primera representación en Italia de teatro profano, pero no sólo eso, sino que Poliziano usa la estructura del auto sacramental florentino para crear una obra de tipo profano, en la que, no aparece ninguna mención religiosa, sino que se enriquece de referencias mitológicas y clásicas, renovando el mito de Orfeo a través de elementos neoplatónicos vigentes en ese momento, como son la representación del alma que ejerce su dominio sobre el mundo material y el poder del arte que vence, incluso, sobre la muerte. De la tradición clásica, sin embargo, retoma el personaje del mensajero que, a partir del ejemplo

de Poliziano, se impondrá en la literatura renacentista. En esta obra el mensajero es, precisamente, Mercurio, cuya presencia en la obra reproduce la función que en las representaciones sacras tenía el ángel anunciador: llamar la atención del público y comentar la obra que está a punto de ser representada. Esta obra de Poliziano tiene el mérito, además, de ser la primera vez que en la literatura italiana se presentan todos los aspectos del mito a través del discurso directo, pues hasta ese momento no se había dramatizado nunca el mito de Orfeo. Es muy posible que Poliziano estuviera influido por la importancia que este mito tenía en la cultura florentina del siglo XV, sobre todo gracias a la influencia de Marsilio Ficino, centrado más en la faceta mística del personaje en relación con el orfismo. Lo cierto es que el personaje de Orfeo, su característica como semidiós cantor, pero también sus vicisitudes de tipo heroico, incluida la trágica muerte a manos de las bacantes, se adaptaban muy bien a una obra representada con música en la que el personaje venía representado mostrando su característica principal: el canto. El coro final de las bacantes que beben y brindan en honor a Baco, que Poliziano introduce con habilidad, representa el fin de fiesta con tono alegre y triunfal, al estilo de los *canti carnascialeschi*; sin embargo, lo que se está cantando es el triunfo de la fuerza irracional que vence a la palabra y al canto. Es la aniquilación del orden establecido y la victoria de la violencia y de la irracionalidad. Este final representa, por tanto, una estructura circular en la que aparece como vencedora la brutalidad capaz de destruir la belleza y la armonía, representada por la poesía y el canto y encarnada en la pareja Orfeo-Eurídice y su sentimiento de “troppo amore”. Aristeo y las bacantes son la encarnación de la irracionalidad y del capricho, fuerzas arrolladoras capaces de destruir el equilibrio y la armonía. En el *Orfeo* de Angelo Poliziano triunfa la violencia sobre la palabra, como fiel reflejo del tumultuoso momento vivido con la conjura de los Pazzi en Florencia en 1478, fecha probable de composición de la obra.

El mito de Orfeo y el melodrama.

La figura de Orfeo vuelve a tener una importancia fundamental en el siglo XVII en numerosas obras pertenecientes a un nuevo género teatral creado en Florencia por la clasicista Camerata de Bardi, en su búsqueda de reproducir el antiguo teatro griego en su

unión de palabra y música. El nuevo género fue conocido con el nombre de melodrama por ser dramas con música y representados totalmente cantados. Para ello el tema protagonista elegido es el mito de Orfeo, sobre todo en los primeros años del género, a partir de *Eurídice* de Ottavio Rinuccini, representada el 6 de octubre de 1600, en Florencia, con motivo de las fiestas celebradas en la ciudad para festejar las bodas entre María de Medici y el rey de Francia, Enrique IV. El mito de Orfeo y Eurídice continuó siendo el preferido por los autores de melodramas sucesivos, pues su habilidad con el canto y la música se adaptaba perfectamente a la representación de obras totalmente cantadas y al ambiente bucólico derivado de la fábula pastoril, en el que se desarrollaba el argumento, basado casi exclusivamente en el poder de la música y del canto de Orfeo y en su catábasis. La presencia de Orfeo y su habilidad con el canto, en un ambiente bucólico derivado del drama musical pastoril, conferían a estas obras la credibilidad necesaria para la representación verosímil de obras totalmente cantadas al mismo tiempo que la música se exaltaba a sí misma. Por todo ello se observa que el mito de Orfeo se retoma y se presenta con notables cambios argumentales. En *Eurídice* de Rinuccini se observa una estructura circular que une el principio con el final de la obra, ambos de tono festivo, como corresponde en una ocasión de festejos de boda. El argumento se abre con la celebración de la boda entre Orfeo y Eurídice, que representa la celebración del matrimonio real que se homenajea. La muerte de Eurídice, contada por Dafne, la mensajera, sigue el modelo ovidiano, por lo que se elimina la figura de Aristeo, sin embargo, se introduce la presencia de Venus, diosa del amor, que acompaña a Orfeo a las puertas del Hades y le da coraje para busque a su enamorada. La potencia del canto de Orfeo conmueve a las divinidades infernales que le entregan a Eurídice con la condición de no girarse a mirarla, mandato que Orfeo cumple y regresa con ella al mundo de los vivos, celebrando con alegría su unión. Esta obra sirvió de base para la *Favola di Orfeo* de Alessandro Striggio, que se representó en Mantua, en 1607, con música de Claudio Monteverdi. Striggio en su texto conserva los elementos de la tradición clásica, recupera elementos que Poliziano había incluido y realiza una modificación al final de la obra. De nuevo, en esta obra, se comienza con la celebración festiva de las bodas entre Orfeo y Eurídice, la muerte de ella narrada en este caso por Silvia, el lamento de Orfeo y su determinación de recuperarla de entre los muertos. También en esta obra se mantiene la catábasis y el efecto de la música de Orfeo entre los habitantes del infierno, pero en esta

obra Orfeo pierde a Eurídice “per troppo amore”, como ella misma afirma, en lo versos 532 a 537, con una definición que utilizó también Poliziano:

*Ahí, vista troppo dolce e troppo amara!
Cosí per troppo amor dunque mi perdi?
Ed io, misera, perdo
Il poter piú godere
E di luce e di vita, e perdo insieme
Te d'ogni ben piú caro, o mio consorte.*

Orfeo desesperado rehuye la presencia de las mujeres y las bacantes lo buscan para vengarse, pero Apolo acude en ayuda de su hijo y lo lleva al cielo desde donde podrá ver a Eurídice “Nel sole e nelle stelle”.

Otra versión de Orfeo aparece en *Morte di Orfeo* de Stefano Landi, primer melodrama de tipo profano representado en Roma, en 1619, y basado en el texto de Poliziano. A diferencia de las versiones anteriores esta obra presenta algunos rasgos cómicos. También se diferencia en el hecho de presentar un momento diferente del mito clásico pues, en esta ocasión, Orfeo ya ha perdido a Eurídice y canta en contra de las mujeres: “... voi, donne, lontane / ite dalle mie gioie e mio desire / ite pur, donne insane / peste del mondo e velenosi fiori ...” (acto II, escena 2, versos 196 a 202), también ofende al dios Baco al rechazar el vino. Por ello, el dios convence a las mujeres de llevar a cabo una venganza y lo despedazan. Tras la muerte, Orfeo desciende al Hades, como en la versión de Ovidio, pero en lugar de vagar eternamente como sombra al lado de la sombra de Eurídice, ella no lo recuerda pues beber del río Leté le ha borrado toda memoria. Mercurio convence a Orfeo para que se vaya con él al cielo, mientras que Caronte amenaza a Orfeo (acto V, escena 2, vv. 800 a 808):

*Tante volte all'inferno e torni e parti,
Alma di cantar vaga,
Et in cantar un'ostinata maga.
Or partiti una volta, e non tornare*

*Né a veder, né a cantare;
Ché, se tu torni, certo ti prometto,
Per l'anima d'Aletto,
Cacciarti in un cantone:
Fatto immobile, batto col bastone.*

Al final el coro, refiriéndose a Orfeo como “celestes semideo”, al igual que en el texto de Striggio, anuncia con tono festivo que Orfeo se encuentra en el cielo junto al resto de héroes. Por lo que, a pesar de mostrar la parte trágica del mito, esta obra de corte misógino y satírico, celebra también el poder de la música en el teatro.

Con los melodramas basados en el mito de Orfeo se exalta el valor de la música y del canto a los que se les confiere poderes sobrenaturales: con la música se vence incluso a la muerte. Para subrayar en el teatro el poder de la música y la voz, la figura de Orfeo es fundamental y de ahí su presencia en los primeros melodramas. Además, las múltiples lecturas que desde los clásicos se han realizado sobre este personaje y las características que los diferentes autores le han atribuido, así como sus hazañas, lo convierten en un personaje cargado de simbolismos de los que la literatura se ha hecho eco en cada una de sus etapas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, D., *La divina commedia. Paradiso*, Milano, Mondadori, 2016.
- Alighieri, D., *La divina commedia. Purgatorio*, Milano, Mondadori, 2016.
- Bernabé, A., “Orfeo. De personaje del mito a autor literario”, *Ítaca: quaderns catalans de cultura clàssica*, n. 18, 2002, pp. 61-78.
- Bernabé, A. & F. Casadesús, *Orfeo y la tradición órfica*, Madrid, Ediciones Akal, 2008.
- Boccaccio, G., “Genealogie deorum gentilium”, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V. Zaccaria e V. Branca (eds.), voll. 7-8, Milano, Mondadori, 1998
- Boezio, S., *La consolazione della filosofia. Testo latino a fronte*, O. Dallerà (ed.), Milano, Rizzoli, 1977.

- Branca, V., *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino, Loescher, 1983.
- Divizia, P., "Orfeo e la potenza dell'arte. La rinascita del teatro e della musica tra Poliziano, Rinuccini e Striggio-Monteverdi", *Rhesis, International Journal of Literature*, 4.2, 2013, pp.310-334.
- Gardini, N., "Un esempio di imitazione nel canzoniere petrarchesco: il mito di Orfeo", *Modern Language Notes*, 110, n. 1, 1995, pp. 132-144.
- González Delgado, R., "Autores griegos y cristianos y "Anábasis" órfica", *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, T. 52-53, Universidad de Oviedo, 2002-2003, pp.197-224.
- González Delgado, R., "Orfeo. De personaje del mito a autor literario", *Ítaca: quaderns catalans de cultura clàssica*, n. 18, 2002, pp. 61-78.
- Landi, S., *Morte di Orfeo*, in *Gli albori del melodramma* (Ristampa anastatica de 1903), libro III, Bologna, Arnaldo Forni Ed., 1976, pp. 293-339
- Ovidio, P., *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 2004.
- Petrarca, F., *Canzoniere*, Milano, BUR, 2012.
- Petrarca, F., *I trionfi*, Milano, BUR, 1984.
- Poliziano, A., *Stanze, Orfeo, Rime*, Milano, Garzanti, 1992.
- Rietveld, L., *Il trionfo di Orfeo: la fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi*, Universidad de Amsterdam, 2007.
- Rodríguez, T., "Orfeo y el neoplatonismo en la Florencia renacentista", *Diánoia*, vol. LVIII, n. 71, UNAM, 2013, pp. 3-24.
- Solerti, A. *Gli albori del melodramma* (Ristampa anastatica de 1903), Bologna, Arnaldo Forni Ed., 1976.
- Striggio, A., *La favola di Orfeo*, in *Gli albori del melodramma* (Ristampa anastatica de 1903), libro III, Bologna, Arnaldo Forni Ed., 1976, pp. 241-274.
- Virgilio Marone, P., *Georgiche*, ed. Rizzoli, Milano, 1983.

ÍNDEX

<i>Pròleg,</i>	pp. 1-8.
<i>La doncella, el dragón y el brazo santo: mito y milagros de una reliquia de San Juan hallada en Constantinopla por la Embajada a Tamorlán (1403),</i> per R. Beltrán & K. Zygmunt	pp. 9-31.
<i>Black Magic and Christian Myth: a Covenant with the Devil in the 4th century,</i> per M. Camps-Gaset,	pp. 33-54.
<i>Alessandro e la manipolazione della natura,</i> per C. Di Serio,	pp. 55-67.
<i>La mártir Eulalia: sus mitos y milagros como justificación de poder, identidad y entidad en la Mérida tardoantigua,</i> B. Fernández Rojo,	pp. 69-81.
<i>Donzelles sàvies en les lletres medievals catalanes: el miracle de la saviesa femenina,</i> per M. Garcia Sempere & L. Martín Pascual,	pp. 83-100.
<i>Theseus and the Tyrannicides in the Persian Wars: Hero-Cult As a Linking Means Between Military Might and Constitution in the Early Fifth-Century BCE Athens,</i> per E. Krikona,	pp. 101-133.
<i>Corpi e miracoli nei testi agiografici prima e dopo il XII secolo,</i> per G.P. Maggioni,	pp. 135-153.
<i>Simònides, protegit dels déus per terra i mar,</i> per J. Mahiques Climent,	pp. 155-182.
<i>Fuegos que no queman en la novela griega antigua y las ordalías en Aquiles Tacio y Heliodoro,</i> per J.J. Pomer Monferrer,	pp. 183-201.
<i>El model religiós de la mort de Temístocles,</i> per J. Redondo,	pp. 203-229.
<i>El mito de Orfeo y Eurídice en los orígenes del melodrama,</i> per I. Rodríguez Gómez,	pp. 231-244.
<i>El mut que parla, entre estratagema i miracle,</i> per H. Rovira Cerdà,	pp. 245-280.
<i>Somnia imperii en Heródoto y en las literaturas medievales,</i> per S. Sáez García,	pp. 281-301.
<i>Demaratus' Birth in Herodotus' Histories: Miracle, Mockery or Joke?,</i> per C. Sánchez-Mañas,	pp. 303-313.
Índex,	pàg. 315.