

ORFEO Y EURÍDICE

(VERSIONES ANTIGUAS Y MODERNAS DE UNA VIEJA LEYENDA)

1. PERFILES DE LA SAGA

La vieja conseja de Orfeo y Eurídice participa de las características del mito propiamente dicho, de la saga y del cuento popular. Es mito, en cuanto que tiene un sentido profundo, universal yacrónico. Es saga, porque en ella resuenan ecos de una realidad histórica embellecida por la imaginación al correr de los tiempos: el legendario poder de un héroe civilizador y fundador de una secta religiosa, el orfismo. Es cuento popular, por ser relato de una historia de amor y de aventuras con un final melancólico.

El mito de Orfeo simboliza, por un lado, el misterio de la muerte y la resurrección. Su protagonista es un hombre que consigue romper los condicionamientos de la naturaleza en un doble sentido: penetrar con vida donde sólo se penetra muerto y regresar de donde no cabe ya el retorno. Vivo en el Hades, «revenant» del reino de las sombras entre los vivos, en la figura de Orfeo se superponen simultáneamente los dos planos sucesivos, vida y muerte, de la realidad existencial del hombre. Por eso precisamente se encuentra en situación de revelar una experiencia única y se comprende que en él pusiera la tradición el punto de arranque del nuevo tipo de religiosidad conocido con el nombre de orfismo.

Por otra parte, el mito de Orfeo simboliza la fuerza de la música y la poesía, el mágico embeleso producido por los sonos melodiosos y el misterioso poder de las bellas palabras.

Ambos aspectos se imbrican mutuamente. Si Orfeo logra descender a los infiernos y convencer a las potencias del reino de las sombras, a Perséfone y a Plutón, a devolverle a su esposa Eurídice, es precisamente por las virtualidades de su canto. Pero, a su vez, éstas se deben en no pequeña parte al mensaje insólito que sus palabras transmiten cuando, de retorno del Hades, hechiza a los hombres y a la naturaleza cantando su pena. El poeta, de quien es mítico compendio y cifra Orfeo, descubre en la realidad asociaciones inadvertidas a quienes carecen de sus dotes, accede por vía intuitiva a verdades que al pensamiento racional le cuesta arduo trabajo analizar; es un maestro como el filósofo o el científico y coopera, como ellos, a conformar la imagen del mundo de sus contemporáneos. Poeta y profeta, según sugiere la ambigüedad semántica del término latino *vates*, fueron en un principio una y la misma cosa.

Por añadidura, en el mito de Orfeo hay una trágica historia que simboliza la limitación de las capacidades humanas. Ni siquiera dos fuerzas *tan poderosas como el amor y la poesía pueden nada contra* la destrucción implacable de la muerte, arrebatadora de aquello que se ama, cuando todo hace suponer que la felicidad comienza. El tabú de no mirar a la esposa velada durante el recorrido de regreso a la superficie terrestre, quebrantado por un impulso sentimental de Orfeo, representa la imposibilidad metafísica, por decirlo así, de la empresa. En este último aspecto de lucha con la muerte, de expedición a la ultratumba, el mito de Orfeo se aproxima al cuento popular y tiene remotísimos antecedentes en otras *katabaseis* o descensos infernales en Oriente, por ejemplo en el *Poema de Gilgamés*, sin que tampoco le falten correlatos en otros ciclos legendarios griegos (v. g. los de Heracles y Teseo). Con todo, el más chocante paralelo lo depara la leyenda de Aikut y Yotowi de una tribu india norteamericana. El esposo va en busca de su esposa fallecida al reino de las sombras; fracasa también por infracción de un tabú en su intento de traerla consigo a la tierra, pero se queda para siempre con ella en el mundo de los muertos, a diferencia de Orfeo que retorna a la luz del sol.

El enigma y la pregnancia de la historia de Orfeo radican precisamente en ese retorno aparentemente de vacío a una existencia solitaria y melancólica. Orfeo carece de la fuerza descomunal del

héroe épico que se enfrenta, como Heracles y Teseo, a brazo partido con las potencias de la muerte, concretizadas en figura antropomórfica o teriomorfa a la manera de Thánatos o Cérbero. Cuando la imaginación del pueblo griego creó la leyenda de Orfeo, las personificaciones del pensamiento mítico iban cediendo el puesto a las abstracciones del pensamiento lógico. La muerte no se podía reducir a un ente personal con quien se pudiera entablar singular combate, vencerle y sojuzgarle, por grande que fuera todavía la capacidad de fabulación mitopoética. La moral del éxito, el triunfalismo del valor físico y del vigor corpóreo cedían ante una consideración más pesimista de las posibilidades humanas, que vemos ya aflorar en ciertos pasajes de los poemas homéricos.

Orfeo es, por decirlo así, el primer héroe intelectual de la leyenda griega y, a fuer de tal, está consciente de sus propias limitaciones y flaquezas. Para enfrentarse con las potencias de ultratumba no cuenta con más armas que la palabra persuasiva; a los inapelables decretos de aquéllas no puede oponer sino quejas, súplicas y argumentaciones. ¿No estaría ya persuadido de antemano —cabe preguntarse— antes de acometer su empresa de ir abocado a un fracaso inevitable? Pero, aunque ese supuesto no merme, sino aumente la grandeza de su rebeldía inicial y de su decisión, persiste, a pesar de todo, cierta ambigüedad en la conducta del héroe que no pudo por menos de chocar a los antiguos. Platón¹, tachándole de cobarde, le contrapone muy en desfavor suyo a la figura de Alcestris. ¿Por qué no optó Orfeo como el Aikut de la leyenda americana, por quedarse para siempre con su esposa, si tuvo el arrojo suficiente para franquear en busca de ella el umbral de la ultratumba? Quizá no sea arriesgado suponer que Platón, de haber conocido la historia mencionada, no hubiera vacilado en establecer en detrimento del poeta un parangón con el guerrero indio. Mas en su baja estimación del mítico cantor se delata la injusticia del filósofo, a quien no le eran

¹ *Symp.* 179. «A Orfeo —dice— (las potestades infernales) le despidieron sin lograr su objetivo, mostrándole un 'fantasma' de su mujer (aplicación de la teoría del εἶδωλον de Helena de Estesícoro), pero sin dársela, porque les parecía mostrarse cobarde, a fuer de citaredo, y no tuvo arrestos para morir por amor, como Alcestris, sino que se las arregló para entrar vivo en el Hades». La razón de la malignidad del filósofo ha de verse en su hostilidad a los poetas, reflejada en ese despectivo inciso de ἄτε Δν κίθαρηδός.

desconocidas las doctrinas del orfismo², al menos en sus formulaciones posteriores. A la luz de éstas, tal vez podamos comprender la razón del regreso del héroe a la superficie de la tierra en la leyenda griega.

El orfismo enseñaba a despreciar el cuerpo como sepulcro del alma y esperar la muerte como una liberación de las ataduras de la materia, pero, no obstante, hacía hincapié en que el hombre, puesto en este mundo por los dioses como en un presidio, no debía tomar por sí mismo la decisión de abandonar la vida terrena. Para la separación definitiva del alma y del cuerpo era preciso aguardar pacientemente la orden de los dioses. Interpretando sobre este esquema el mito de Orfeo, podemos ver en su *katábasis* a los infiernos algo así como un suicidio condicionado, como un apartarse temporalmente de la vida con el tácito consentimiento de las divinidades de ultratumba, para cumplir un propósito expuesto y defendido con buenos argumentos ante ellas. La compasión de éstas y la concesión del favor solicitado, con una condición imposible de cumplir, no son sino una manera de iluminar a Orfeo, el buen razonador, sobre la perennidad de ciertas leyes que ni siquiera la voluntad y el favor de los dioses pueden derogar.

Aceptado el juego por el héroe, debía seguir sus reglas hasta el fin, ateniéndose a todas las consecuencias. Los dioses han accedido a su demanda, pero un impulso irrefrenable impide que el divino favor llegue a hacerse realidad, porque en última instancia es la propia naturaleza humana la que excluye una antinatural concesión. Si Orfeo, con el chispazo revelador sobre la condición mortal que la separación definitiva de la esposa supone, hubiera pretendido quedarse con ella en los infiernos para siempre, se habría opuesto abiertamente a la voluntad de las divinidades ctónicas, que era la de enviarle a la superficie de la tierra. El héroe comprende que es imposible permanecer con vida en el reino de los muertos y que el obstinarse en ese propósito equivaldría a un suicidio, esta vez definitivo y culpable. Y en esto reside precisamente la superioridad de Orfeo sobre Aíkut. Con su esposa hubiera sido, como éste, un

² Las concordancias de Platón con el pitagorismo y las doctrinas órficas las estudiaron atentamente los neoplatónicos del Bajo Imperio, Hierocles de Alejandría, Siriano y Proclo; cf. K. Ziegler, «Orpheus», *RE* XVIII 1, 1201, 50-1202.

muerto más entre los muertos, sin posibilidad de comunicación con el mundo de los vivos. Por el contrario, al regresar a la vida despedido por los númenes ctónicos, Orfeo parte en «misión» a transmitir un mensaje a todos los hombres sobre la condición de su ser en el otro mundo y la de su existencia en éste.

2. TRATAMIENTOS ANTIGUOS: VIRGILIO, OVIDIO

Pocos mitos como el de Orfeo habrán ejercido tan poderosa atracción a lo largo de la historia; pocos, también, de acuerdo con los cambios de mentalidad, se habrán prestado a enfoques tan diversos y a valoraciones tan distintas de los diferentes planos que en él se superponen. Comencemos, como es de justicia, por comentar brevemente las versiones clásicas del mito, ya que no constituyen el tema que directamente nos ocupa.

Asombra que de leyenda tan ajustada al concepto aristotélico de la ἀμαρτία trágica —yerro involuntario, pero culpabilidad objetiva— no se nos haya conservado un tratamiento dramático de altura. Tenemos, sí, una referencia a las Βασάραι ο Βασσαρίδες, segunda pieza de la *Licurgia* esquilea³, donde aparecía el despedazamiento de Orfeo por las ménades en los montes libetrios. Pero, a lo que nos consta, el tema del amor a la esposa no desempeñaba en ella una función importante, o cuando menos no era en último término la causa de la muerte del poeta⁴. Del trágico Aristias⁵ y del comediógrafo Antífanos⁶ sabemos que escribieron sendas piezas intituladas «Orfeo», pero nos hallamos en la más completa oscuridad sobre sus respectivos argumentos. Las más antiguas alusiones

³ Cf. Schol. Ar., *Thesm.* 135, y Schol. Nic., *Ther.* 288.

⁴ Eratosth., *Catást.* 24, p. 140 la explica así: «(Orfeo) no honraba a Dioniso y estimaba que el más grande de los dioses era el Sol, al que llamaba Apolo. Levantándose de noche hacia el amanecer (salía) al monte llamado Pangeo y esperaba el nacimiento del Sol, para que fuera lo primero que viera. De ahí que Dioniso, enfurecido con él, le enviara a las basárides, según dice el poeta Esquilo, las cuales le despedazaron y arrojaron por separado sus miembros. Las Musas los recogieron y enterraron en la llamada Libetra». En los mismos términos Schol. Germ. p. 84, 11 (cf. p. 152, 1). A la tragedia esquilea tal vez aluda Schol. Clem. Alex. p. 414, 31.

⁵ Fr. 5 Nauck.

⁶ Fr. 180 (II 250 Edm.).

a una esposa de Orfeo se encuentran en la *Alceste* eurípidea (v. 357) y en el pasaje anteriormente mencionado del *Banquete* de Platón. De la época clásica el único tratamiento del mito conservado es el bellísimo bajorrelieve⁷ que representa a Orfeo, Eurídice y Hermes en el patético momento de la definitiva separación de los esposos. En época helenística, el «Epitafio de Bión» de Mosco (v. 122) y un largo fragmento de Hermesianacte⁸, un discípulo de Filetas de Cos, hacen dos rápidas alusiones al poder de la música de Orfeo y a la devolución gracias a él de su esposa (Eurídice en Mosco, Ἀγριόπη en Hermesianacte).

Del silencio de las fuentes y hasta de la diversidad onomástica se ha pretendido concluir que Orfeo primitivamente fue ἄγαμος, que su esposa en principio no fue tal, sino una divinidad femenina⁹ de los infiernos («La de amplia justicia», «La de feroz mirada») y que en la variante primitiva de la leyenda Orfeo conseguía llevarse consigo a Eurídice al mundo de los vivos. Ahora bien, los *argumenta ex silentio* no permiten llegar a tanto. 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 parece despedazado por las ménades en una especie de muerte ritual idéntica a la de Dioniso-Zagreo. Es, pues, casi seguro que el afecto conyugal fuera una pieza etiológica clave en la mitificación del fundador del orfismo. Por otra parte, aunque ni Eurípides ni Platón mencionen el nombre de la esposa de Orfeo, es muy improbable que la figura de ésta hubiera estado sumida en un primer momento en el anonimato. En un fragmento cerámico de Apulia del siglo IV que representa escenas de ultratumba aparece escrito por encima de una cabeza femenina el nom-

⁷ Se conservan tres copias en el Louvre, Villa Albani y el Museo de Nápoles: de factura del siglo V, ca. 430 a. C.

⁸ Se trata de un catálogo de historias amorosas del libro tercero de las elegías que le inspirara su amor a Leontion, que nos ha transmitido Ateneo (XIII 597).

⁹ Este punto de vista, debidamente refutado por K. Ziegler (*op. cit.* en nota 2, cols. 1274 ss.), ha sido adoptado de nuevo por M. Grant, *Myths of the Greeks and Romans*, Londres, 1962, 311.

bre de Eurídice ¹⁰, lo que garantiza con grandes visos de probabilidad la antigüedad del mismo. Es, pues, Hermesianacte quien innova frente al consenso general de los autores tardíos. El nombre de Eurídice, etimología aparte, es por lo demás frecuente entre las heroínas griegas.

Por último, ni Mosco ni Hermesianacte, ni con anterioridad a ellos Isócrates, cuando aludiendo a Orfeo dice (XI 8) ἐξ Ἄιδου τοῦς τεθνεῶτας ἀνῆγεν, afirman taxativamente que el poeta triunfara en su desesperado intento ¹¹. Tan sólo pretenden sugerir que el hechizo de su canto conmovía a las propias divinidades infernales. Aparte de que la versión en la forma conocida es mucho más poética, aparte de que cumple perfectamente con la función mítica de presentar hechos universales de un modo paradigmático (en este caso, la irreversibilidad de la muerte), tiene a su favor el refrendo del mencionado bajorrelieve, cuyo *pathos* melancólico excluye toda interpretación en otro sentido.

En el estado actual de nuestros conocimientos, los primeros relatos por extenso de la *katábasis* de Orfeo corresponden a la época romana: Virgilio ¹², Ovidio ¹³ y Séneca ¹⁴, Estacio ¹⁵ (hay fragmentos también de un *Orfeo* de Lucano), entre los poetas; Apolodoro ¹⁶, Conón ¹⁷, Fulgencio ¹⁸, entre los mitógrafos. Dejando de lado las peculiaridades de detalle, vamos a centrarnos exclusivamente en los rasgos que mejor caracterizan las versiones más famosas, las de Virgilio en *Las geórgicas* y de Ovidio en *Las metamorfosis*.

El tratamiento del primero, muy condensado, insiste en el dolor de Orfeo solitario, y en los efectos que su canto produce en las potestades, los espectros y los monstruosos pobladores del mundo infer-

¹⁰ Cf. Ziegler (*op. cit.* en nota 2), col. 1276.

¹¹ Tampoco afirma el éxito final Diod. Sicul. IV 25, 4, cuando dice que Orfeo convenció con su hermoso canto a Perséfone a que ésta le concediera τὴν γυναῖκα αὐτοῦ τετελευτηκυῖαν ἀναγαγεῖν ἐξ Ἄιδου παραπλησίως τῷ Διονύσῳ, precisando «pues también cuentan que éste subió a su madre Semele del Hades».

¹² *Cult.* 268-95, *Georg.* IV 454-503.

¹³ *Met.* X 1-73.

¹⁴ *Herc. fur.* 569-91, *Herc. Oet.* 1061-1089.

¹⁵ *Theb.* VIII 58.

¹⁶ I 3, 2, 2.

¹⁷ 45, 2.

¹⁸ *Mit.* III 10.

nal, para pasar acto seguido sin transición alguna al momento en que, cuando los dos esposos están a punto de regresar a la luz del sol, *iam luce sub ipsa*, Orfeo en un súbito arrebato se vuelve para mirar a Eurídice. Aquí el poeta, tras el lúgubre clamor que anuncia el fracaso de la empresa, pone en labios de la esposa una patética despedida:

Illa «quis et me», inquit, «miseram et te perdidit, Orpheu».
 Quis tantus furor? En iterum crudelia retro
 Fata vocant, conditque natantia lumina somnus.
 Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte,
 invalidasque tibi tendens, heu! non tua, palmas!

(Vv. 495-98)¹⁹.

Ovidio es más prolijo y enfoca el episodio desde el punto de vista de Orfeo, otorgando un primerísimo lugar a las palabras que, al son de su lira, canta el poeta ante las potestades del mundo subterráneo:

O positi sub terra numina mundi,
 in quem decidimus, quidquid mortale creamur,
 si licet, et falsi positus ambagibus oris
 vera loqui sinitis, non huc, ut opaca viderem
 Tartara, descendi

...

causa viae est coniunx...

(Vv. 17-23)²⁰.

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 (*Vos quoque* —les dice a Prosérpina y a Plutón— *iunxit Amor*); y otro objetivo, la muerte prematura de Eurídice:

Eurydices, oro, properata retexite fata.
 Omnia debemur vobis paulumque morati

¹⁹ ¿Qué locura a mí, desdichada, y a ti te perdió Orfeo? / ¿Qué gran locura? He aquí que de nuevo hacia atrás / los crueles hados me llaman y el sueño cierra mis ojos desfallecidos. / Ahora, adiós; envuelta en una inmensa noche me siento arrastrada / y hacia ti tiendo, sin ser ya tuya ¡ay! mis manos sin fuerza.

²⁰ ¡Oh! Númenes del mundo situado debajo de la tierra, / al que regresamos todas las criaturas mortales. / Si es lícito y me consentís decir la verdad, sin falsos ambages, / os diré que no he descendido hasta aquí para ver / el Tártaro sombrío... / La causa de mi viaje es mi esposa.

serius aut citius sedem properamus ad unam.
 Tendimus huc omnes, haec est domus ultima, vosque
 humani generis longissima regna tenetis.
 Haec quoque, cum iustos matura peregerit annos,
 iuris erit vestri; pro munere poscimus usum.
 Quod si fata negant veniam pro coniuge, certum est
 nolle redire mihi: leto gaudete duorum.

(Vv. 31-39)²¹.

En Virgilio y en Ovidio vibra el mismo amor a la vida, la misma melancólica concepción de la ultratumba. En uno suenan las desesperadas palabras de una esposa que añora un himeneo no cumplido, y el patético reproche de un insensato impulso. Proclama el otro la injusticia de la muerte prematura, poniendo el dedo en la llaga de ese terrible enigma que atormenta a cuantos han perdido inopinadamente un ser querido. Proclama también la ley universal del amor cuya vigencia alcanza hasta los propios númenes de la ultratumba, y el efecto que surten las palabras del vate dimana no tanto del hechizo de su vena poética como de la evidencia de un argumento de derecho. Los seres que pueblan los infiernos, conmovidos, comprenden la terrible injusticia de privar de un gozo efímero a los mortales, cuando por toda una eternidad han de quedar bajo la potestad de los reyes de los muertos. Así, con una sola condición, consienten en el retorno a la luz de Eurídice, a fin de que su matrimonio llegue a consumarse y se cumpla la plenitud de su ciclo vital, truncado en flor. Vivos y muertos se avienen a un pacto que reconoce los mutuos derechos y limitaciones de la muerte y de la vida, de la juventud y del amor.

3. UNA INTERPRETACIÓN MEDIEVAL: «SIR ORFEO»

Harto curiosamente si la figura de Orfeo cantor —que no la de la pareja de Orfeo y Eurídice— sirvió de inspiración al arte paleo-

²¹ Todo a vosotros os está sometido y, tras demorarnos un poco, / más tarde o más temprano, nos apresuramos hacia una única morada. / Aquí nos dirigimos todos, ésta es la mansión definitiva / y vosotros reináis por el más largo tiempo en el género humano. / Ésta también, cuando haya cumplido, ya madura, el justo número de años / os pertenecerá de derecho; por único favor solicito el disfrutar de ella. / Y si los hados le niegan esta gracia a mi mujer, / estoy decidido. No me dejéis volver, complaceos con la muerte de ambos.

cristiano, escasean las alusiones a nuestro personaje en la primitiva literatura cristiana. El tono de la misma excluye cualquier concesión a las frivolidades mitológicas y si Orfeo sale alguna vez a relucir en los escritos de los Padres, lo es en su calidad de sabio y autor de los escritos órficos. Se le recriminan los errores que enseñó a los griegos, y todo lo más se le reconoce el mérito de haberse arrepentido de los mismos convirtiéndose al monoteísmo, una vez iluminado durante una estancia en Egipto por los libros de Moisés²². No obstante, un pasaje de uno de sus más enérgicos contradictores, Clemente de Alejandría, nos da una clave para entender el gusto de los artistas paleocristianos por representar la figura de Orfeo cantor. Al músico pagano que con sus cantos y encantos redujo a la esclavitud al hombre, el alejandrino contrapone al que vino a poner fin τὴν δουλείαν τὴν πικρὰν τῶν τυραννοῦντων δαιμόνων²³. Cristo ha sido quien amansó con su música a las fieras más terribles, los hombres, que, en la diversidad de sus vicios, encarnan la variopinta fauna del arca de Noé y hasta el reino mineral y vegetal: aves, los vanos, reptiles, los engañosos, leones, los coléricos, cerdos, los concupiscentes, lobos, los rapaces, piedras y árboles, los necios.

Ánimos polémicos aparte, de la contraposición de Orfeo y Cristo resulta que ambos tienen en común la cualidad de hechizar la naturaleza entera con su canto, o, lo que es lo mismo, que el parangón entre ambos se establece sobre el *tertium comparationis* de ὁδός. Tiene, por tanto, su explicación el que, dando un enfoque diferente a la correlación, los artistas cristianos se sirvieran de Orfeo en figura de cantor, primero, al modo pagano con gorro frigio y entre animales salvajes y domésticos, luego, con los animales simbólicos del cristianismo, para simbolizar a Cristo. El tipo como tal se desdibuja en un proceso de progresiva depuración hasta confundirse prácticamente con el del Buen Pastor, y con su desaparición gráfica Orfeo parece caer en el olvido y con él, claro está, también su esposa. Ésta brilla por su ausencia en una obra donde muy bien hubiera podido figurar —la *Divina comedia*, limitándose Dante a mencionar en el purgatorio por una sola vez o Orfeo en una enumeración de antiguos sabios (Demócrito, Anaxágoras, etc.), entre «ch'ei non pec-

²² Ps. Justin. *De mon.* 2, p. 104 e; *Cohort. ad gent.* 14.15.

²³ *Protrept.* I 3: «La amarga esclavitud de la tiranía de los démones».

caro», pero no pudieron «adorar debitamente a Dio»²⁴. Por todo ello se hace sumamente interesante asistir a la resurrección del mito en el crepúsculo del Medievo en la lejana Albión.

De la Baja Edad Media (s. XIV) nos ha llegado en un dialecto del Sur de Inglaterra un delicioso poema, *Sir Orfeo*²⁵, donde las líneas generales de la leyenda perduran, aunque acomodadas a la mentalidad de la época con anacronismos ingenuos y el aditamento de otros temas también clásicos. Orfeo es ahora un monarca inglés, hijo del «rey Plutón» y de la «reina Juno», residente en «Traciens», el nombre antiguo —según aclara el anónimo poeta— de Winchester. Famoso por sus hazañas, lo era más todavía por su manera de cantar y de tañer el harpa:

In the world was never man born
That ever Orptheo sat byforn
And he myght of his harpyng here
He schulde thinke that he were
In one of the joys of Paradys,
Suche joy and melody in his harpyng is²⁶.

Un mediodía radiante de mayo su bella esposa, Dame Herodis, queda sumida en tan profundo sueño debajo de un árbol de su jardín, que todos los esfuerzos de sus damas por despertarla resultan inútiles. Cuando, por fin, la reina despierta, entrada ya la tarde, con semblante demudado rompe a gritar, desgarrando sus vestidos y cubre de arañazos sus mejillas. Tal era la extraña agitación que la embargaba, que la alarma cundió por el palacio: parecía una demente o una posesa. Llevada a su cámara, Dame Herodis da cumplida cuenta a su esposo de lo sucedido. Mientras estaba dormida, dos caballeros se acercaron con la pretensión de llevársela consigo junto a su rey. Y como ella se negara a obedecer, acudió aquél en persona con un maravilloso séquito de damas y caballeros; la obligó a montar en un corcel y la llevó a su espléndido palacio. Después de mos-

²⁴ *Div. Comm., Inferno IV* 140.

²⁵ Citamos por la cómoda edición de Boris Ford en *The Pelican Guide to English Literature, 1 The Age of Chaucer*, Middlesex^o, 1969, 269-285.

²⁶ En el mundo no nació jamás varón / que si se hubiera sentado junto a Orfeo / y hubiera podido oírle tañer el harpa / no hubiera pensado hallarse / en uno de los gozos del paraíso: / tal era el gozo y la melodía de los sonos de su harpa (vv. 18-22).

trárselo, la condujo de nuevo al lugar donde se había dormido y se despidió, emplazándola a acudir allí mismo al día siguiente para reunirse definitivamente con él:

Loke, dame, to-morwe that' ou be
Rigth here under this ympe-tre,
And than thou schalt with ous go,
And live with ous evermo²⁷.

Desolado, Sir Orfeo se dirige al mediodía siguiente con su esposa al árbol del fatal percance, seguido de cien caballeros dispuestos a morir antes que dejarse arrebatar su reina. Pero, repentinamente, sin que nadie pudiera poner remedio, Dame Herodis desaparece como por arte de magia. De vuelta a palacio, el rey reúne a sus nobles, entrega la regencia del reino a su «steward» y les comunica a todos su irrenunciable propósito de abandonar la vida cortesana y retirarse a la soledad campestre:

For, now ic-have mi Quen y-lore,
The fairest levedi that ever was bore,
Never eft I nil no woman se.
Into wildernes ich wil te,
And live ther evermore
With wilde bestes in holtes hore²⁸.

Orfeo permanece más de diez años solitario en la espesura, alimentándose de raíces y de frutos silvestres y soportando al sereno las inclemencias del tiempo. Los días claros y templados, Orfeo tocaba el harpa y todas las fieras y las aves del bosque acudían a escucharle. Los días fríos y oscuros cobijaba el instrumento en el hueco de un árbol. Así transcurría la vida de Orfeo en el bosque por donde veía de vez en cuando cabalgar con brillante escolta al *king o'fairy*. Pero he aquí que en una ocasión un insólito espectáculo viene a romper el ritmo de la naturaleza y a dar un nuevo colorido

²⁷ Mira, dama, de estar mañana / aquí exactamente debajo de este árbol (*ympe-tre*). / Y partirás con nosotros / y vivirás con nosotros para siempre (vv. 141-144).

²⁸ Pues ahora he perdido a mi reina / la más bella dama que nació jamás. / Nunca volveré a ver mujer, / al campo agreste me marcharé / y viviré allí siempre / con fieras salvajes en los grises bosques (vv. 185-190).

al bosque. Sesenta damas a caballo cazaban avecillas con sendos halcones en las márgenes de un arroyo. El rey anacoreta siente renacer en él su antigua afición a la cetrería y, picado de curiosidad, decide contemplar de cerca el caso. En la femenina comitiva divisa a su esposa; pero ni ella ni él pueden articular palabra. Las damas desvían su camino, pero la decisión de Orfeo está tomada. Se echa al hombro el harpa y las va siguiendo de lejos hasta llegar a un increíble palacio, tan bello y resplandeciente, que se le tendría por *the proude court of Paradis* (v. 357). Llama a la puerta y se presenta como un bardo que desea cantar ante el rey. Admitido dentro, el espectáculo que se le ofrece en los corredores, lejos de corresponder a los primores de fuera, es horripilante:

And seighe a foule liggeand within the wal
 Of folk that were thider y-brought,
 And thought dede, and nare nought.
 Sum stode withouten hade,
 And sum non armes nade,
 And sum thurch the bodi hadde wounde,
 And sum lay wode, y-bounde²⁹.

Allí puede ver también a su esposa dormida debajo de un *ympe-tre*. Una vez en la sala del trono, Orfeo suplica arrodillado hacer una demostración de su arte ante la reina, de aspecto bondadoso, y el rey, de serio semblante, que no acierta a comprender la presencia de aquel intruso. Hasta entonces nadie había penetrado en su palacio que no hubiera hecho venir él personalmente. Concluido el bellissimo concierto de Orfeo, cuyo hechizo deja a todo el mundo embelesado, el rey se muestra dispuesto a retribuir generosamente al virtuoso artista:

Menstrel, me liketh wele thy gle.
 Now aske of me what it be,
 Largelich ich wil thee pay.
 Now speke, and tow might asay³⁰.

²⁹ Y vio una muchedumbre que yacía dentro del muro / de gente que había sido llevada allí, / y pensó que estaban muertos y no eran nada. / Algunos estaban sin cabeza, / y algunos no tenían brazos / y algunos tenían heridas en el cuerpo / y algunos yacían locos, atados (vv. 364-370).

³⁰ Trovador, me agrada mucho tu arte. / Ahora pídemelo lo que sea: / con largueza te pagaré. / Habla ahora y podrás comprobarlo (vv. 425-428).

Orfeo le toma la palabra y, como puede suponerse, el rey se ve forzado —nobleza obliga— a entregarle la bella dama, que, ajena a todo, duerme. Con ella regresa el rey cantor a Winchester, sin ser reconocido por su crecida barba y agreste aspecto. Se aloja en casa de un mendigo, quien le informa de los acontecimientos que él ya conoce, y con las ropas de éste y el harpa al hombro recorre de mañana la ciudad, siendo el asombro de los transeúntes. En la calle divisa a su mayordomo y a gritos, como si fuera un cantor venido de tierra de paganos, suplica mecenazgo. Invitado a cantar en palacio, el mayordomo reconoce el harpa de Orfeo y le pregunta al supuesto bardo dónde se hizo con ella. Orfeo se inventa una historia: la halló junto a un cadáver desgarrado por los leones y devorado por los lobos. El buen mayordomo rompe en lamentos de dolor y cae desmayado. Hecha patente así su lealtad, el rey, conmovido, se da a conocer y con el gozo de todos la historia termina felizmente.

La exposición detenida del poema muestra su riqueza en valencias simbólicas. Ante todo, nos permite distinguir en él dos partes, por así decirlo, yuxtapuestas, cuyo punto de sutura se encuentra en el momento en que el rey del país de las hadas entrega Dame Herodis a Sir Orfeo. El regreso a la patria en la apariencia de mendigo, el alojamiento del rey en la casa de un súbdito humilde, la prueba de lealtad y la anagnórisis por medio de un objeto característico, son temas folklóricos tan antiguos como la *Odisea*. Todo ello no tiene relevancia para la historia y deriva del gusto de la época por un final feliz. Despojemos ahora el relato de sus ropajes medievales; apeemos el tratamiento de Sir a Orfeo, el de Dame y Quene a Herodis; pasemos por alto la localización de Tracia en Winchester; prescindamos de los usos cortesanos de la época y hagamos abstracción de las nórdicas brumas que parecen envolver el poema. Lo que nos queda son elementos muy simples.

Consideremos primero el sueño de Herodis al mediodía debajo de un *ympe-tre*, del que no pueden sus dueñas despertarla. Se trata de uno de tantos sueños catalépticos³¹ en los que el alma del dormido, liberada de las ataduras del cuerpo, tiene acceso a un mundo

³¹ Para Grecia, cf. las leyendas relativas a Aristeas de Proconeso, Abaris y Hermotino de Clazómenas.

inaccesible en la traba sensorial de la vigilia. Huelga citar paralelos, porque los ejemplos que podríamos encontrar en las creencias y en las literaturas de todo el mundo serían infinitos. Lo verdaderamente relevante del sueño de la joven reina es el que tenga lugar a mediodía, el momento en que el sol parece detener su curso en lo más alto del cielo e interrumpir, por consiguiente, el tiempo; el momento también en que les es arrebatada a los seres vivos la sombra que proyectan por incidir en ellos perpendicularmente los rayos solares; esa sombra que les acompaña inseparablemente y viene a ser la concreción de su principio vital, la imagen de su alma. El mediodía, la hora del *daemon meridianus* bíblico, si es un mágico instante apto para toda suerte de prodigios, lo es especialmente para romper las barreras del tiempo y tener una vivencia de la eternidad.

Diógenes Laercio (I 109) nos cuenta el maravilloso caso de Epiménides de Creta que enviado por su padre a apacentar sus ovejas se quedó dormido, también a mediodía, en una gruta y tardó en despertar cincuenta y siete años. Al salir del sueño, buscó en vano su rebaño y cuando regresó a su casa, aparte de hallar todo cambiado, sólo pudo ser reconocido por su hermano menor, que era ya un viejo. De hecho había vivido un momento de la eternidad en el breve lapso de una cabezada de sueño: tres (el número perfecto) periodos completos de diecinueve años (έννεακαίδεκαετηρ(δες), tres ciclos de Metón o años cósmicos³².

El caso de Dame Herodis no es exactamente el mismo. La joven reina se ha resistido a integrarse en la corte del *king o' fairy*, hasta el punto de tener que venir éste en persona a mostrarle su reino. Su espíritu, ligado fuertemente a este mundo por los lazos del amor, no se encuentra todavía preparado para emprender el gran viaje al otro mundo. Por ello queda emplazada —hay toda una categoría cultural de ensueños que pudiéramos agrupar bajo el epígrafe de la llamada de ultratumba³³— a realizarlo al día siguiente.

³² Cf. Diod. XII 36, 2: «En los mencionados años las estrellas se reintegran a su puesto y realizan el ciclo como de un gran año. De ahí que algunos lo llamen el año de Metón» (el astrónomo de época periclea que adelantó esta teoría).

³³ Cf. Plat. *Crit.* 44 B, Cic. *Div.* I 52, Xen. *Cyr.* VIII 7, 2, Chion *Epist.* 17, Cic. *Div.* I 53; 56, Tac. *Ann.* I 65, Plut. *Sylla* 38, 1, *Luc.* 23, 6, *Iul. Caes.* 68, *Brut.* 20.

Mas tampoco para ese momento se encontrará en situación idónea para el definitivo tránsito. Lo prueban así las manifestaciones de desesperación que —como una νυμφόληπτος— da al despertarse. Su resignación al referir a su esposo la fatal necesidad que le impele a acudir a la cita al día siguiente no es sino desesperanzada melancolía.

Y aquí viene a cuento el hecho, al parecer irrelevante, de que Dame Herodis se quedara dormida debajo de un árbol. El árbol, ligado ancestralmente a las creencias religiosas del género humano, dentro del universo cultural donde se inserta nuestra historia, está estrechamente asociado a la imagen del reino de los cielos o del paraíso; es símbolo de vida y de resurrección³⁴. Pero el árbol también aparece asociado, por un lado, a los sueños y, por otro, al acceso a la ultratumba, precisamente en el canto sexto de la *Eneida*, que tanta trascendencia tuvo para configurar la imagen medieval del infierno. Si en los ardores del estío el sueño parece desprenderse como un *fluidum* del arrullo umbroso del follaje bajo el cual se busca cobijo, como ocurre en un conocido fragmento de Safo³⁵, en el mismo Averno, según dice Virgilio, hay un frondoso olmo a cuyas hojas se adhieren los *somnia vana*:

In medio ramos annosaque bracchia pandit
Ulmus opaca, ingens, quam sedem somnia volgo
Vana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent³⁶.

Pero el árbol también en el mismo poeta se nos muestra como una vía de acceso al otro mundo. Para llegar a éste es menester introducirse —como Epiménides— en una gruta que penetre en las profundidades subterráneas o seguir el camino de las raíces del árbol que se hunden en las entrañas en la tierra. Uno de los requisitos, según advertencia de la Sibila, para ser admitido en los infiernos es cortar el *aureus ramus* del árbol consagrado a la *Juno inferna*

³⁴ Cf. Mt. 13, 31, Apc. 22, 1-2, Theophil. *Ad Autol.* 1, 13, Tert. *Res. carn.* 12 (2, 482 Oe.), Cyrill. *Hier. cat.* 18, 7.

³⁵ Fr. 2, vv. 7-8: αἰθροσομένων δὲ φύλλων / κῶμα καταρρεῖ «al agitarse las hojas descende el sueño» (cf. el comentario de Page *ad loc.* en *Sappho and Alcaeus*, Oxford, 1970⁴, p. 37).

³⁶ En medio extiende su ramaje y sus ramas un viejo / olmo oscuro, ingente, en el que tienen su sede al decir del vulgo / los vanos ensueños, que se adhieren por debajo a todas sus hojas (*Aen.* VI 283-85).

para ofrendarlo allí a la esposa del rey de los muertos. ¡Juno infernal, el otro nombre de Prosérpina, y también el de la madre de Orfeo en nuestro poema! Si Herodis es arrebatada al otro mundo dormida debajo de un árbol, será quizás por algún motivo, y el primer texto del poeta latino permite de algún modo barruntarlo. Al propio tiempo, el segundo pasaje aducido no sólo nos da una clave para comprender que Herodis recibiera un mensaje somnial bajo las hojas de un árbol, sino que nos induce a esperar, como así acontece, que a la postre su sueño resultara un *somnium vanum*.

Vigilia y sueño, vida y muerte, son parejas de contrarios asociadas por la mente humana desde antaño que plantean el problema de su interrelación. Si en la primera pareja cada miembro tiene su origen en su contrario, cabe preguntarse cómo el Sócrates del Fedón³⁷ si la relación es asimismo reversible en la segunda, de la que sólo tenemos experiencia de un sentido del movimiento: el de la vida a la muerte. ¿Será el dormirse de Herodis un despertar a la otra vida, y su dormir en la ultratumba un retorno a la vigilia de ésta? Porque de lo que no cabe duda es que el *lond o' fairy*, el mundo mágico, el país de las hadas, en donde Herodis se encuentra arrebatada, es el mundo de los muertos. Así nos lo hace ver el anónimo poeta al comparar el palacio de su rey con *the proude court of Paradis* y al describirnos el macabro espectáculo de los cadáveres amontonados en los corredores de palacio que anteceden a la gran sala del rey. Diríase que se trata de una especie de infierno o, al menos, de una antesala del paraíso, que simboliza, a su vez, el gran *hall* donde se encuentran los tronos de la pareja regia (correlativa de Plutón y Perséfone) del *lond o' fairy*. En esos corredores yacen, definitivamente muertos, los privados del don de la presencia. Sólo los elegidos tienen acceso inmediato a los goces de la fiesta palaciega.

Pero ¿y Dame Herodis? ¿En qué situación se halla en los aposentos reales? Orfeo la divisa dormida bajo el mismo *ympe-tre* en que tuviera su primer contacto con el otro mundo, cuando antes la vio participar gozosa en la espléndida cacería de las damas. ¿Qué le ha ocurrido ahora para no hallarse en el salón real en compañía de los demás cortesanos?

³⁷ 71 B-E.

La explicación ha de buscarse en el encuentro previo en el bosque de ambos esposos. Uno y otra se reconocen, pero no pueden articular palabra: la barrera que separa a los vivos de los muertos impide toda comunicación. No obstante, el miserable aspecto de Orfeo produce tan honda conmoción en Herodis, que, notando algo extraño en ella, las damas que la acompañan la obligan a retornar a palacio:

Yern he biheld hir, and she him eke,
 Ac noither to other a word no speke.
 For messais that she on him seighe,
 that had ben so riche and so heighe,
 The teres fel out of her eiee.
 The other levedis this y-seighe,
 And maked hir oway to ride,
 She most with him no lenger abide³⁸.

Herodis desde ese instante ha perdido la dicha imperturbable que caracteriza a los habitantes del *lond o' fairy*. Al recuperar repentinamente el recuerdo de su marido, despierta a un plano del ser, lo que implica, *Heracliteo more*, que quede dormida en el otro. A partir de este momento, el *king o' fairy* carece de potestad sobre ella y por eso mismo, sin oponer gran resistencia, se la concede a Orfeo. El árbol de la vida, el árbol que muere y renace periódicamente, el mismo que le abrió el acceso al mundo de los muertos le abre ahora el camino al mundo de los vivos.

En la versión medieval del mito se opera el milagro del triunfo del amor y del arte sobre la muerte; y los dos planos antitéticos, vida y muerte, se integran en una unidad superior que abarca la realidad ontológica del ser humano, a la manera de dos movimientos correlativos que van en sentido inverso de un polo al opuesto. La analogía con el sueño y la vigilia se ha llevado a sus últimos extremos. No en vano el dogma de la resurrección ocupaba un rango de honor en el universo religioso, y la liturgia equiparaba la muerte a un largo sueño en la expectación de una perenne vigilia después del Juicio final.

³⁸ Arrebatadamente él la miró, y ella le vio / y ninguno dijo una sola palabra al otro. / Por las señales de infortunio que ella vio en él, / que tan rico y encumbrado había sido, / las lágrimas cayeron de sus ojos. / Las otras damas vieron esto / y la hicieron marcharse de allí cabalgando. / No pudo permanecer más tiempo con él (vv. 299-306).

También el giro que se da a la posición de Orfeo en nuestro poema merece que se le dediquen dos palabras. La retirada de Orfeo al mundo agreste en todas las versiones antiguas de la historia acontece tras el fracaso de su aventura en la ultratumba. Orfeo actúa primero y después de su fallido intento se desespera, hasta el punto de aborrecer no ya la compañía de otras mujeres, sino el contacto mismo con el género humano. No otra cosa significa su ἀναχώρησις y no otra fue la causa a la postre de su muerte a manos de las ménades. La retirada de Sir Orfeo en el poema inglés es anterior a su éxito en el palacio encantado y no tiene los rasgos de desesperación y de misantropía de la de su antecesor helénico. Se nos antoja más bien desasimiento de las humanas pompas, renuncia definitiva a los goces del amor, total desprecio del cuerpo y deliberado deseo de automortificarse; en una palabra, nos evoca las connotaciones propias de una genuina ἀναχώρησις cristiana. Orfeo, como el duque de Gandía ante el cadáver de la emperatriz, parece haberse percatado súbitamente, frente a la repentina desaparición de su esposa, de la vanidad no ya de los honores, sino hasta de los propios afectos humanos. Y de ahí su huida y ese encontrarse a sí mismo y a su arte en la soledad de la naturaleza en una especie de ἐπιστροφή εἰς ἑαυτόν. Su retiro está rodeado de cierta aureola de espiritualidad, como cifra de actitudes religiosas del Medievo, que brilla por su ausencia en la huida del Orfeo antiguo, según cabe colegir especialmente de las consecuencias que de sus respectivas ἀναχωρήσεις se deducen para ambos.

El Orfeo helénico del aislamiento antinatural de sus congéneres —para los griegos era el hombre por naturaleza un animal gregario, un ζῷον πολιτικόν— recibe el terrible castigo de morir despedazado a manos de los representantes de un sexo aborrecido³⁹. Sir Orfeo, en cambio, de su penar y sus padecimientos

³⁹ Debe señalarse que los detalles de la muerte de Orfeo coinciden con el despedazamiento de algunos θεομάχοι del mito, como Penteo, Licurgo, e incluso Alcmeón. Virgilio y sobre todo Ovidio atribuyen a causas humanas —el despecho amoroso— el crimen de las mujeres tracias, pero ambos lo sitúan en una celebración báquica. Este detalle coincide con la versión esquilea de las Βασσαριδες, según la cual fue el propio Dioniso indignado quien lanzó contra el poeta a las ménades. Otros sostenían (según Paus. IX 30, 5) que murió fulminado por el rayo de Zeus en represalia por las doctrinas que enseñó en sus misterios. En cualquier caso, su final tiene todas las trazas de un castigo,

en el bosque recibe el premio de acceder a un mundo en el que nadie entra sin ser llamado, para recuperar a una esposa y, con ella, el reino y el afecto de sus súbditos. La distinta valoración de ambas actitudes es obvia. Para la mentalidad antigua, el comportamiento de Orfeo es el de un loco, el de un μελαγχολικός de la ralea de aquel Belerofontes que τὰς ἐρημίας ἐδίωκε, según se nos dice en la sección XXX de los *Problemata*⁴⁰, y que en la expresión de Homero traída allí mismo expresamente a colación:

Αὐτὰρ ἐπεὶ καὶ οὗτος ἀπήχθετο πᾶσι θεοῖσιν,
 Ἦτοι ὁ καπ πεδίον τὸ Ἄλῆιον οἶος ἀλᾶτο,
 Ὄν θυμὸν κατέδων, πάτου ἀνθρώπων ἀλεινῶν⁴¹.

Misántropo, resentido, merecedor de castigo el uno por su conducta inhumana; el otro, en cambio, aparece ennoblecido con los rasgos del eremita cristiano, del hombre que en la renuncia a todo busca consuelo, que ha penetrado en la vía de perfección.

Desde este nuevo punto de vista, Sir Orfeo y Dame Herodis adquieren nuevos valores simbólicos dentro del misticismo cristiano. Herodis adviene suma y compendio del extático, del hombre cuya alma por don gracioso de Dios accede a la *unio mystica*, rompiendo los condicionamientos de la carne, en vuelo directo a las mansiones divinas. Es el propio Dios quien va a buscarla como esposa mística, a fin de incorporarla a la corte celestial de los elegidos. Sir Orfeo, por el contrario, representa la vida ascética, la angustiosa búsqueda, la noche oscura del alma, en la que poco a poco van surgiendo chispazos iluminadores —las diversas visiones del cortejo del *king o' fairy* en el bosque, la contemplación de la cacería de las damas— hasta el acceso a la última morada del Dios: el gran salón del trono de palacio.

incluso en la interpretación racionalista de Paus. IX 30, 6. Según ésta, Orfeo había acudido, tras la muerte de Eurídice, al *nekyomanteion* de Aornon en Tesprotia, donde se figuró que le seguía el alma de su esposa, y desesperado, cuando al volverse comprobó su error, se quitó la vida. *Vide* nota 4.

⁴⁰ 953 a 22-26.

⁴¹ Y ciertamente también éste se hizo aborrecible a todos los dioses / y andaba errante en solitario por la llanura Aleya, / devorando su rencor, rehu-yendo el camino de los hombres (*Il.* VI 200-203).

4. ORFEO REDIVIVO: EL RENACIMIENTO

Con la luz auroral del Quattrocento, Orfeo emerge de las brumas del olvido para convertirse en tema predilecto de poetas y músicos, lógicamente más identificados con su figura que con cualquier otra de la frondosa selva mitológica de los antiguos. Orfeo es un arquetipo que carece de adecuado correlato dentro del santoral cristiano, y en esa su cualidad representativa del «músico» por excelencia en la acepción griega del término será concebido, si no como un santo patrono, al menos como un modelo casi-divino para el cultivador de las artes musicales. Esta especie de canonización ficticia de un personaje legendario, pero vivo en la imaginación con no menor fuerza que los grandes personajes del pasado, la vamos a ver cumplirse en el barroco en nuestro Juan de Jáuregui. Los primeros pasos del proceso se dan, empero, en el Renacimiento.

Por otra parte, Orfeo representa un dechado de fidelidad marital, lo que se presta muy oportunamente a recordar los pormenores de su leyenda en el momento solemne de unas nupcias. El Poliziano marca una pauta en 1480 al componer para los festejos de un matrimonio principesco la *favola di Orfeo* que seguirían Peri y Caccini con su *Euridice*, estrenada en 1600 con motivo de la boda de Enrique IV. La finalidad de estas composiciones da la razón de su convencionalismo y su escasa profundidad. Una boda no es momento de hacer reflexiones sobre la condición humana, sino de asociarse al gozo de los contrayentes y al regocijo de la fiesta. Así, no es de extrañar que en el *Orpheo* del P. Gabriel Ruiz, un «drama músico» compuesto también para una celebración semejante, haya pasajes burlescos que no desdican de su carácter cortesano⁴². Empero, la fidelidad conyugal a la que estas piezas de ocasión renacentistas aludían banalmente, constituye el tema clave de la tragedia de Lope, *El marido más firme*, publicada en 1630.

Por último, hay un aspecto *sui generis* de la personalidad órfica que guarda cierta paradójica relación con la lealtad inquebrantable a la esposa: el de la conversión de Orfeo a la pederastia por no

⁴² Publicado por Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, C. S. I. C., 1947, 293-328. A este excelente trabajo debemos parte de los datos que más adelante se darán.

encontrar su corazón un sustituto femenino para Eurídice muerta. En las fuentes antiguas Orfeo figuraba como el fundador o poco menos de esta modalidad erótica y los renacentistas, para ser fieles a su propósito de revivir el mundo clásico, no podían pasarlo por alto. Según el grado de tolerancia social, el tema será tratado con irónica desenvoltura (Italia), aludido de un modo indirecto (Francia), o rigurosamente silenciado (España).

En la respetable cantidad de obras literarias que directa o indirectamente tocan el tema órfico en el Renacimiento, vamos a seleccionar una composición italiana y otra francesa que a nuestro juicio tipifican perfectamente la manera renacentista de abordar el mito. En ambas nos encontramos con un Orfeo redivivo, con los mismos rasgos y con el mismo lenguaje que le prestaron Virgilio y Ovidio, más versátil y travieso el italiano que su caviloso y melancólico hermano francés.

A) *La favola di Orfeo*

La obra de Poliziano tiene toda la gracia y la frescura de la improvisación de un espléndido poeta que era a la vez humanista eximio, de un hombre a quien el estudio no le restaba jovialidad ni le apartaba el latín de las raíces del pueblo. En esta deliciosa piececilla, con el mérito de ser uno de los primeros especímenes del teatro europeo moderno, se combinan los elementos populares de la «sacra rappresentazione» con los del idilio pastoril y las evocaciones mitológicas; los versos en el italiano más sonoro con las estrofas del más puro latín. A ritmo vertiginoso —lo que induce a pensar más bien en una pantomima que en una verdadera representación— se suceden los diversos episodios de la leyenda. Como novedad importante se deja hablar primero a Aristeo, el causante involuntario de la muerte de Eurídice, para dar así cauce apropiado a la vena bucólica del poeta. En un breve prólogo, Mercurio pone en antecedentes a los espectadores sobre las particularidades de la historia, siguiendo muy de cerca *Las geórgicas* de Virgilio, para introducir un diálogo pastoril y una «canzona», donde el desdeñado pastor canta sus penas de amores:

Udite, selve, mie dolce parole.
Poi che la ninfa mia udir non vôle⁴³.

Tirsi, siervo de Aristeo, se presenta con la noticia de haber visto a una «gentil donzella, / che va cogliendo fiori intorno al monte» y su amo, reconociendo en ella al objeto de sus cuitas, corre a buscarla y desaparece en la espesura. Dos gritos, uno femenino y otro de Aristeo, anuncian que la joven ha recibido la mortal picadura de la sierpe. Orfeo, ajeno a la desgracia, sale a escena «cantando sopra il monte in su la lira» en sáficos latinos un canto nuevo:

Non quod hirsutos agat huc leones;
Sed quod et frontes domini serenet,
Et levet curas penitusque doctas
Mulceat aures⁴⁴.

Un pastor le comunica de improviso la triste noticia de la muerte de Eurídice y el poeta decide encaminarse a las puertas del Tártaro para probar «se la giù mercé s'impetra'. Las potestades del infierno, embelesadas por el canto del poeta, le abren paso hasta el propio Plutón, estupefacto por lo insólito del caso y advertido por las prudentes palabras de Minos:

Costui vien contro la legge de' Fati,
Che non mandan qua giù carne non morta:
...
Sie cauto, o Pluton: qui cova inganno⁴⁵.

Orfeo expone de hinojos su pretensión ante el rey de los infiernos en términos muy parecidos a los ovidianos, suplicando quedarse entre los muertos, si el hado adverso no accede a su demanda. Conmovida la regia pareja de Plutón y Prosérpina y satisfecho el deseo del poeta, Orfeo emprende el camino de regreso cantando «certi

⁴³ Oíd, selvas, mis dulces palabras, / puesto que la ninfa mía no quiere escuchar (*ritornello*, p. 61 de la edición de Rodolfo Ceriello, *Angelo Poliziano. Tutte le poesie italiane*, Milán, 1953).

⁴⁴ Que no traiga aquí leones erizados, / sino que serene la frente de mi señor, / le alivie de cuitas y por dentro / acaricie sus doctos oídos (p. 64, estrofa 2).

⁴⁵ Éste viene en contra de la ley de los Hados, / que no envían acá abajo carne no muerta... / Sé cauto, oh Plutón: aquí hay engaño encerrado (p. 67, vv. 5-6, 12).

versi allegri che sonno di Ovidio» en compañía de Eurídice, para estallar en lamentos, cuando, quebrantado el tabú, su esposa le es arrebatada. Una furia le prohíbe penetrar de nuevo en la «plutonia corte» y Orfeo, doliéndose de su suerte, con harta precipitación declara su propósito de no «amar più donna alcuna» y su firme propósito de convertirse al amor de los mancebos:

Da qui innanzi io vo còrre i fior novelli,
La primavera del sesso migliore,
Quando son tutti leggiadretti e snelli:
Quest'e più dolce e più suave amore⁴⁶.

No falta un toque satírico y burlesco. A su imprudente confesión el mítico cantor añade casi entera la octava 14 del libro primero de las *Stanze* del Poliziano, que contiene una diatriba feroz, e inoportuna aquí, contra la liviandad del bello sexo. Lógicamente indignada al escucharla, una bacante incita a sus compañeras a terminar con el impertinente misógino. Y dicho y hecho. Tras haber despedazado al poeta, las bacantes ofrecen un sacrificio a Baco ante la cabeza de Orfeo que una de ellas porta. El canto y la danza frenética de las mujeres ebrias termina la pieza con un ritmo entrecortado y nervioso que recuerda el de cierta música moderna:

Ognun segua, Bacco, te!
Ognun gridi Bacco Bacco,
e pur cacci del vin più:
poi con suoni farem fiacco.
Bevi tu, e tu, e tu.
I'non posso ballar più
Ognun gridi eù, oè;
Ognun segua, Bacco, te.
Bacco, Bacco, eù oè⁴⁷.

Asombra el desenfado del Poliziano, no ya al arremeter despiadadamente contra el mujerío, sino al cantar las excelencias de la

⁴⁶ De aquí en adelante quiero correr en pos de las flores nuevas, / la primavera del sexo mejor, / cuando son todos ligeros y ágiles: / éste es el más dulce y suave amor (p. 70, vv. 4-7).

⁴⁷ Todos, Baco, sígante. / Todos griten Baco, Baco, / pero echen vino acá: / luego con sonos haremos estragos. / Bebe tú, y tú, y tú. / Yo no puedo bailar más. / Todos griten eu, oé. / Todos, Baco, sígante / Baco, Baco, eu, oé (p. 72, vv. 1-9).

pederastia en la ocasión solemne de una boda. Pero más asombra todavía la ausencia de prejuicios de un auditorio de finales del siglo xv que supo paladear con cínico esteticismo las bellezas formales de aquella primera escenificación del mito. La pieza, que hemos de imaginarnos, al menos en parte, con acompañamiento de música y danza, vino a poner de relieve las posibilidades teatrales y musicales del tema. Especialmente ese final báquico que la termina.

Detenemos en comentar la fecunda descendencia de la obra del Poliziano en el teatro y en la música europea nos desviaría de nuestro propósito de limitarnos a un número reducido de recreaciones poéticas del mito. Pero, no obstante, creemos oportuno señalar las líneas generales de la evolución. La piececilla de ocasión fue reelaborada en la *Orphei tragoedia*, posiblemente obra de Antonio Tibaldi, y por Alessandro Striggio en el libreto de la ópera de Monteverdi representada en Mantua el 1607. Con estos antecedentes indirectos, nuestro siglo xvii fue pródigo en Orfeos teatrales, desde la obra de Lope mencionada y el *Divino Orfeo* calderoniano, un auto sacramental, a la *Comedia famosa de Euridice y Orfeo* (1681) de Antonio de Solís y Rivadeneyra. Pero fue el terreno musical el más propicio para la repetida floración de nuevas versiones. Pueden mencionarse: la cantata de Rameau (1728), la ópera de Haydin (1753), las dos de Gluck, *Orfeo ed Euridice* (Viena, 1762, con versos de Calzabigi) y *Orphée et Eurydice* (París, 1774). En 1792 se representó en el teatro de los Caños del Peral, bajo los auspicios de la asociación de óperas el *Orfeo y Euridice* de Domingo Rosi, un «bayle nuevo, heroico y pantomínico», según reza el subtítulo de la obra. El siglo xix conoció el poema sinfónico *Orpheus* de Listz y *La mort d'Orphée* de León Delibes.

De la dignidad con que tratan el mito algunos de estos autores dan buena muestra las palabras que antepuso Listz a la edición de su poema sinfónico (1856). Orfeo, para él, es el símbolo del arte que expande sus acordes melodiosos sobre los elementos contradictorios que desgarran el alma del individuo y de la sociedad. Euridice es el «emblème de l'Idéal englouti par le mal et la douleur», que el artista debe esforzarse por no perder como le aconteció al mítico poeta. Otros autores, en cambio, como siempre ocurre con los grandes temas trágicos, dieron un giro burlesco a la leyenda con anacronismos, elementos grotescos y variaciones que desfiguraron su sen-

tido. Con ello se dio una pauta a ciertos tratamientos escénicos del tema en nuestro siglo.

Como precursores de esta línea se pueden citar las dos composiciones de Quevedo, «El que quisiera saber» y el romance titulado en la edición de Astrana «Califica a Orfeo para idea de maridos dichosos», que tuvo una serie de imitadores en Francia, Alemania e Inglaterra. Nuestro satírico afirma maliciosamente en la primera de ellas que el poeta descendió al infierno para darse el placer de ver allí dentro a su mujer, y se pregunta en la segunda si no cantaría de contento por haberse librado de ésta. Pero es, sobre todo, en el teatro donde se apuran al máximo las posibilidades cómicas del tema. El *Entremes del Marido hasta el infierno* (Madrid, 1656) de Francisco Bernaldo de Quirós y el *Vayle famoso de la fabula de Orfeo* (Madrid, 1657) de Jerónimo de Cáncer llevan a extremos grotescos el tratamiento musical y coreográfico iniciado con cierta timidez en la «favola» del Poliziano. La primera pieza termina con cuatro escenas de canto y danza, y la segunda con «un coro en el que todos los personajes entonan un onomatopéyico final ajustado al ritmo del baile»⁴⁸.

En la ópera bufa *Orphée aux enfers* (1858, reformada en 1874) de Offenbach, Orfeo ya no es el marido enamorado que desafía a la muerte para recuperar una esposa perdida, sino un violinista que, a pesar de no amar a su mujer, se ve obligado por el qué dirán a buscarla en los infiernos. Tampoco Eurídice sale mejor parada, puesto que Offenbach nos la presenta como amante allá abajo de John Styx, el criado de Plutón. En la pieza de Darío Milhaud, *Les malheurs d'Orphée*, Eurídice es una bohemia raptada por un farmacéutico. Las dos versiones del *Orphée* de Cocteau, la teatral (1926) y la cinematográfica (1951), a pesar de todos los esfuerzos del autor por dar una versión surrealista y personalísima del mito, pueden en última instancia ser incluidos dentro de esta línea bufa. Por el contrario, la *Eurydice* de Anouilh, estrenada en París durante la ocupación alemana, el firme *Orfeo negro* de Camus, basado en una pieza teatral del diplomático brasileño Vinicius de Moraes, y el *Orpheus und Eurydike* (representado en 1961 en Viena), que com-

⁴⁸ Los datos relativos a la literatura española pueden ampliarse en la obra citada en la nota 42. La cita de Liszt la recoge con mayor amplitud K. Ziegler, s. v. «Orpheus», *RE* XVIII 1, col. 1310, 40-67.

puso el gran pintor Óscar Kokotschka durante una crisis originada por una herida en la primera guerra mundial, son obras que tratan con gran dignidad el mito y merecen un estudio detenido que rebasaría los límites de nuestro trabajo. Su mención aquí se justifica por tener todas ellas un lejano antepasado común en la *Favola di Orfeo* del Poliziano.

B) Ronsard

Una versión poética muy diferente de humor y de intención nos ofrece *L'Orphée en forme d'élégie* de Ronsard (1563), que, si comparte con la obra del Poliziano el tono convencional de todas las producciones renacentistas, se muestra mucho más distante y misteriosa, como si nos quisiera ocultar algún secreto. A primera vista, parece que el objetivo del poeta no fue otro que el referir una historia conocida haciendo gala de corrección formal y erudición mitológica. Empero, una lectura más atenta del poema sugiere quizás otras conclusiones. El poeta francés pone —lo que es una novedad— en boca del propio Orfeo el relato de su historia como respuesta a una invitación del centauro Quirón, que previamente ha relatado otra. Los deberes de la cortesía exigen corresponder con gentileza, ya que Orfeo se encuentra con los restantes argonautas en el antro del centauro, en una visita que ha forzado Peleo, deseoso de ver a su pequeño Aquiles que allí se está educando. Tras el banquete —«apres que le desir de manger fust osté, et que le vin dernier par ordre fust gousté»—, los comensales se recrean escuchando el exquisito arte de su anfitrión y el de su huésped. Ambos dan lo mejor de sí mismos en noble emulación. El relato de Orfeo se ciñe estrechamente a Virgilio, según se puede ver especialmente en la despedida de Eurídice, traducción literal casi del poeta latino:

Quel malheureux destin nous perd tous deux ensemble?
 Quelle fureur d'amour nostre amour des-semble?
 Pour m'estre trop piteux tu m'as esté cruel!
 Adieu, mon cher espoux, d'un adieu eternal!
 Le Destin me r'appelle en ma place ancienne,
 Et mes yeux vont noiant dedans l'eau Stygienne⁴⁹.

⁴⁹ *Supra*: «Después que se suprimió el deseo de comer y que el último vino por orden se degustó». *Infra*: ¿Qué desdichado destino nos pierde a los dos

Pero Ronsard no se limita a imitar servilmente. Su contribución poética a la leyenda puede apreciarse desde el momento mismo en que describe cómo la desesperación de Orfeo le sume en tal estado de abatimiento, que le hace estar a punto de perecer de inanición. Las cosas llegan al extremo de requerirse la presencia de su madre con las Musas para darle consuelo y salvarle de una muerte cierta:

Mon fils, ce me disait, l'amour qui est entré
 Dans ton cœur, s'enfuira si tu changes contrée.
 En traversant la terre, et en passant la mer,
 Tu perdras le souci qui vient de trop aimer.
 Pource, si le desir de louange t'anime,
 Resveille la vertu de ton cœur magnanime,
 Et suy les nobles preux qui, loin de leur maison,
 S'en-vont desur la mer, compagnons de Jason⁵⁰.

Ronsard invierte la cronología del mito y pone la intervención de Orfeo en la expedición de los Argonautas después de la muerte de su esposa. Como remedio de las cuitas de amor, cual si compartiera el punto de vista orteguiano de que el enamorarse no es sino un concentrar anormalmente la atención en el ser amado, la musa Calíope le propone «dis-traerse» de su entorno cambiando de modo de vida. Muy en la línea del Renacimiento, a la melancolía contrapone la acción, encontrando en el «desir de louange», en el épico amor a la fama, el más eficaz antídoto contra el abatimiento.

La providencial intervención de la musa Calíope salva al poeta; y Orfeo, al reconocerlo así, viene a dar refrendo a las palabras que sirven de prelude al canto del centauro:

L'homme perd la raison qui se moque des deïux.
 Ils sont de nostre affair et de nous soucieux,

juntos? / ¿Qué furor de amor nuestro amor separa? / ¡Por serme demasiado compasivo, me has sido cruel! / ¡Adiós, querido esposo, con un adiós eterno! El destino me llama a mi antiguo lugar y mis ojos van nadando (cf. Virg. *Georg.* IV 496: *natantia lumina*) en el agua estigia (p. 71, vv. 30-35 de la edición de Gustave Cohen. *Ronsard, Œuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade II*, París, 1950).

⁵⁰ Hijo mío, me decía, el amor que ha entrado / en tu corazón huirá si cambias de región. / Atravesando la tierra y pasando el mar / perderás las cuitas que vienen del demasiado amar. / Por ello, si el deseo de alabanza te anima, / despierta la virtud de tu corazón magnánimo, / y sigue a los nobles héroes, que, lejos de su mansión, / se van por el mar, compañeros de Jasón (p. 72, vv. 23-30).

Et du Ciel ont là haut toute force et puissance
Sur tout cela qui vit et prend ici naissance⁵¹.

Parece, en principio, como si en ésta, un tanto trivial, profesión de fe en la divina providencia residiera el mensaje que Orfeo se proponía obtener del sapientísimo Quirón. Porque Ronsard, si no nos equivocamos, insinúa que el cantor fue a visitar al centauro no sólo con el deseo de oírle, sino con el de recibir de él —Quirón es el abuelo de la medicina mítica, «Il cognoist sans faillir, par longue experience, Des herbes et des fleurs la force y la puissance»— un remedio para sus males. Al menos, no tienen trazas de ser mero tributo de cortesía los versos con que Orfeo termina de contar su caso:

Ainsi fuyant mon mal je vins en ceste trope,
Non tant pour voir la mer, ses vents et ses poissons,
Que pour guarir d'amour, et ouïr tes chansons⁵².

Los cantos de Quirón no son cantos a secas, sino «encantos», no son meras $\phi\delta\alpha\iota$, sino $\epsilon\pi\omega\delta\alpha\iota$, con mágicas virtudes terapéuticas, entre cuyos efectos —¿por qué no?— puede incluirse el de «guarir d'amour». ¿No tendría Orfeo la secreta esperanza de que el centauro le diera un fármaco o un *incantamentum* para conjurar la pena que le corroía el alma?

Lo sorprendente ahora es reparar en el contenido del canto de Quirón, cuyas virtudes logoterapéuticas hemos supuesto. Ronsard pone en boca del sabio centauro la historia ovidiana⁵³ de Ifis y de Jante, que constituye un caso «sui generis» de metamorfosis sexual. Ifis criada por su madre Teletusa como un muchacho, porque su padre Ligdo no quería descendencia femenina, cuando llegó a la pubertad fue prometida por éste a la joven Jante, con la fatídica ironía de que la joven se enamorara apasionadamente de la otra muchacha y su pasión fuera correspondida en igual grado por ésta. Ronsard con delectación casi morbosa refiere paso a paso la perversa jugada

⁵¹ Pierde la razón el hombre que se burla de los dioses. / De nuestros asuntos y de nosotros se cuidan, / y en lo alto del cielo tienen toda la fuerza y la potencia / sobre todo lo que vive y nace aquí (p. 66, vv. 19-22).

⁵² Así huyendo de mi mal vine con esta tropa, / no tanto por ver la mar, sus vientos y sus peces, / como por curarme de amor y oír tus canciones (p. 72, vv. 32-34).

⁵³ *Met.* IX 966 ss.

de Venus «qui fait en accordant deux cœurs des-accorder», demostrándose en la desesperación de Ifis, hasta que la diosa Isis, la víspera misma de las nupcias, la hace cambiar de sexo.

A decir verdad, se impone reconocer que el relato de Quirón no es el más apropiado para dar consuelo a marido tan fiel y compungido como Orfeo. Resultaría de un mal gusto inadmisibile si el caso del poeta, como era bien sabido, no fuese asimismo un tanto especial. A diferencia del Poliziano, Ronsard no tiene la osadía de hacer convertirse al viudo en pública declaración a la pederastia, ni tampoco la de atribuir al sabio Quirón el consejo de optar en lides amorosas por el «sesso migliore». Por el contrario, tiene la delicadeza de evocar mediante una metamorfosis somática la metamorfosis que se operaría en las inclinaciones del poeta, sin necesidad de una inversión de sexo, por no ser su caso exactamente idéntico al de Ifis, sino más bien parecido al de Pasífae con el que la joven compara su desgracia:

Jadis Pasiphaé, la fille de ce dieu
 Qui conduit par le ciel le beau cours de l'année,
 S'enflama d'un torcau d'amour desordonnée.
 Mais s'il faut dire vray, de cela qu'elle aimoit
 Elle esperoit jouyr: l'ardeur qui l'enflamoit
 Promettoit guarison à sa peste enragés;
 Aussi de sa fureur elle fut soulagée.
 Mais quand, pour mon secours, Dedale reviendroit,
 Mon sexe féminin changer ne se voudroit
 En celuy d'un garçon, et son art inutile
 Ne pourroit transformer ma nature debile⁵⁴.

Ronsard, a fuer de hombre del Renacimiento, bordea lo nefando, mas sin resbalar, como el Poliziano, llevado de devoción a la Antigüedad grecolatina, por tan escurridizo terreno, para no incurrir en la misma extravagancia que condena su amigo y poeta Joachim du Bellay en *Les regrets*:

⁵⁴ Antaño Pasífae, la hija del dios / que conduce por el cielo el bello curso del año, / se encendió de un amor desordenado por un toro. / Mas, a decir verdad, de aquello que amaba / esperaba gozar: el ardor que la inflamaba / prometía cura a su peste rabiosa: / así de su furor quedó ella aliviada. / Pero, aunque a socorrerme, Dédalo regresara, / mi sexo femenino cambiarse no querría / en el de un muchacho y su arte inútil / no podría transformar mi débil naturaleza (p. 67, vv. 40-42; p. 68, vv. 1-8).

Et quoy? l'amour d'Orphee? et que tu ne sceus oncq
 Que c'est de croire en Dieu? non: quel vice est ce doncq?
 C'est, pour le faire court, que tu es un pedante⁵⁵.

Ronsard es deliberadamente ambiguo. La historia de Quirón a lo sumo viene a insinuar en qué otro sentido cabe entender el consejo de «changer contrée» que le diera a Orfeo su madre. Por esos nuevos derroteros no tendría motivo para repetir el lamento que inicia su canto:

Que je serois heureux si jamais Hymenée
 Ne m'eust en mariage une femme donnée⁵⁶.

5. EL BARROCO: JUAN DE JÁUREGUI

Con el *Orfeo* de Juan de Jáuregui⁵⁷, publicado en Madrid en 1624, topamos con una obra poética de altura, ambiciosamente concebida y escrita con evidente voluntad de estilo. Por desgracia, las modas y los modos de los tiempos le restan en no escasa proporción atractivo para el lector actual. De entrada, suscitan preveniciones las dos notas censorias que anteceden el escrito, con la alabanza, una, de sus discursos «tan ajenos de perniciosa doctrina, como llenos de agudeza y sustancial erudición»⁵⁸, y la aseveración, la otra, de excluir su contenido, cosa «que dissuene de la verdad de nuestra Santa Fe Católica» o vaya en «desluzimiento de las buenas costumbres»⁵⁹. Se obtiene así la impresión de tener en las manos un poema anodino o un mitológico farrago, pareciendo abonar esa impresión el barroquismo del estilo culterano, tan en desavenencia con los gustos más sencillos de hoy. ¿Qué impaciente lector cobra ánimos para adentrarse en la lectura, una vez que, recorrido con la vista aquello de «gozaba juvenil el Trace Orfeo /

⁵⁵ ¿Y qué? El amor de Orfeo, ¿es que no sabes / lo que es creer en Dios? No: ¿Qué vicio es éste, pues? / Es por hacerle la corte por lo que eres un pedante (p. 471, último v.; p. 472, v. 1 [ed. de A.-M. Schmidt, *Poètes du XVI^e siècle*, Paris-Gallimard, 1953]).

⁵⁶ ¡Qué feliz sería si jamás Himeneo / me hubiera dado en matrimonio una mujer! (p. 69, vv. 28-29).

⁵⁷ Citamos por la edición de Pablo Cabañas, *Juan de Jáuregui, Orfeo*, Madrid, C. S. I. C., 1948.

⁵⁸ P. 5.

⁵⁹ P. 7.

de libre edad la primavera ociosa», se encuentra a continuación con eso otro de «no al vínculo legal del Himeneo / afectos cede, ni a la Cipria diosa»? ⁶⁰.

Mas en descargo del lector moderno ha de decirse que sus reservas mentales las justifican en cierto modo las que sintieron los contemporáneos del autor ⁶¹ al abrir las primeras páginas de su libro. El *Orfeo* de Jáuregui, pese a haberse reeditado sucesivas veces en el siglo XVII, suscitó en el momento de su aparición viva polémica entre los «cultos» y los «claros» y se prestó de inmediato a la réplica de Juan Pérez de Montalbán aparecida con el título de *Orfeo en lengua castellana* ⁶². Con todo y con eso, aun sin perder de vista las evidentes exageraciones del autor y ciertos tropiezos de su estro, debemos reconocer en justicia que el poema de Jáuregui, a más de bellísima obra literaria, es la que con mayor amplitud trata el mito, mejor se ciñe al espíritu de las fuentes clásicas y con mayor coherencia articula los tres motivos clave de la leyenda: la inspiración musical y poética, el amor y la muerte. Dedicuémosla, pues, el espacio y la atención que merece.

El poema consta de cinco cantos. Hace el primero la semblanza de Orfeo y de Eurídice; refiere sus nupcias y los sombríos presagios que las rodean; cuenta después en pocos versos la muerte de Eurídice provocada indirectamente por el «bastardo incendio de garzón lascivo» ⁶³, omitiendo el nombre de Aristeo en casta *damnatio memoriae*, y se detiene en describir las mágicas virtudes de los amorosos lamentos del desconsolado amante; virtudes tales que le inducen a probar si pueden «mover piedad en Radamante i Pluto» ⁶⁴. Refiere el canto segundo la *katábasis* de Orfeo a través de la espe-

⁶⁰ P. 11.

⁶¹ Al propio Góngora le parecieron extremosos los alardes poéticos de Jáuregui. En el malicioso soneto *A la fábula de Orfeo que compuso Don Juan de Jáuregui*, se refiere al personaje «que trilingüe canta» y en el soneto dedicado al *Orfeo de Don Juan Pérez de Montalbán*, afirma que al Orfeo de Jáuregui no pudieron entenderle en los infiernos porque hablaba «en lengua tracia». En cuatro composiciones anónimas publicadas por J. Jordán de Urríes (*Bibliografía y estudio crítico de Jáuregui*, pp. 106-7) se califica el lenguaje de nuestro poema de «latín andaluz», de «confusa algarabía, salpicón de varias lenguas», «ironía del castellano lenguaje», etc. Véanse los detalles en A. Cabañas (*op. cit.* en nota 42), pp. 142-151.

⁶² Ed. de Pablo Cabañas, C. S. I. C., Madrid, 1948.

⁶³ P. 16, v. 14.

⁶⁴ P. 21, v. 10.

lunca de la «fragosa Tenaro» al mundo subterráneo. La topografía infernal —el Tártaro, el Érebo, el Aqueronte— y los tenebrosos pobladores de la región sombría, Caronte, Cérbero, Ticio, Sísifo, Ixión (aludido como «el que fue de Junon amante insano»⁶⁵, condenado su nombre también a casto olvido), no son sino un pretexto para describir en elocuentes versos la conmoción producida en los infiernos por el canto del poeta. Con este clímax se inicia el canto III, llegado ya Orfeo al alcázar mismo de Plutón. «Cede la guardia militar al canto»⁶⁶ y el músico prosigue su camino hasta comparecer ante la real pareja y su ministro Radamante, a quienes con sus bellas razones mueve a piedad, recuperando a la esposa. Concluye con el fracaso y el dolor de Orfeo, destinándose por entero el canto IV a describir la maravillosa conjunción de voz, poesía y música que hay en los melódicos lamentos del viudo atribulado y a enumerar sus repercusiones mágicas en los campos yermos, en la vegetación, en las fieras y aves y hasta en el propio curso de los ríos. El canto V relata la pasión amorosa despertada por el consorte solitario en la ninfa Lisis, el airado despecho de ésta, y la muerte de Orfeo a manos de las bacantes, con los catasterismos y metamorfosis que la siguen. También aquí ocupa un lugar destacado el canto.

El breve compendio del poema muestra cómo la música y la poesía constituyen el *leit-motiv* del mismo. Jáuregui nos presenta a Orfeo como la encarnación misma del poeta y músico inspirado con términos tomados de la Antigüedad. Hijo «de la musa mayor, i el dios de Delo»⁶⁷ lleva en la misma sangre el divino don de la poesía. Su inspiración es un «furor», un «vuelo divino» que se vivifica y cobra nuevo impulso con las sustancias teóforas como «el Castalio licor» y el laurel, renovándose con el contacto con el Helicón, la sede sacra de las Musas⁶⁸. Pero Orfeo no es sólo mero poeta inspirado que deje libremente fluir el verso, sino estudioso del arte que impone disciplina a la vena caudalosa de la inspiración:

⁶⁵ P. 33, v. 12.

⁶⁶ P. 37, v. 5.

⁶⁷ P. 20, v. 2.

⁶⁸ Sobre las distintas maneras de concebir la inspiración poética en la Antigüedad, vide L. Gil, *Los antiguos y la «inspiración» poética*, Madrid, 1967.

La dulce voz, cuyo nativo acento
 supo libre ostentar blandos errores,
 i luego mas ceñida al instrumento
 siguió preceptos, i aumento primores;
 oi concitada de amoroso aliento
 destrezas sutiliza superiores⁶⁹.

Poeta incomparable, es a la vez compositor, instrumentista y cantante sin rival:

Resulta suavidad de la aspereza
 que al delicado nervio el arco aplica,
 quando pulsado con veloz destreza
 de la estudiosa mano el arte esplica:
 con mayor elegancia i ligereza
 los conceptos armonicos duplica
 luego la voz, que desatada al viento
 los preludios siguió del instrumento⁷⁰.

Une a esto también la cualidad de recitador espléndido. Los versos fluyen de su boca sin que el acompañamiento musical o el acompañamiento de la letra a la música menoscabe la claridad de la dicción o la belleza de la palabra. En sus conciertos no se daba esa supe-
 ditación del libreto a la partitura o de la partitura al libreto que reprobaba Nietzsche en la opera:

La voz se ajusta a la concorde lira,
 i la lira a la voz atenta sigue,
 cuya estudiosa respondencia admira
 que en duplicado coro un fin consigue:
 bien que a tiempos el arco se retira
 quieto, i la voz su entonación prosigue;
 sin que la cuerda, aunque padezca agravio,
 ose irritar la erudicion del labio.

Assi del verso la sutil sentencia
 logra en el canto; que el rumor violento
 no esconde la palabra en la cadencia,
 ni silaba defrauda a su lamento⁷¹.

⁶⁹ P. 19, vv. 6-11.

⁷⁰ P. 18, vv. 6-13.

⁷¹ P. 56, vv. 11-22; p. 57, vv. 1-2.

Se podría hacer toda una estética del *bel canto*, con sólo seguir atentamente la minuciosa descripción que del arte de Orfeo hace Jáuregui: destreza, estudio, en el manejo del instrumento; voz firme «prospera de galantes suavidades»; variedad en las frases musicales; «invención de galas fértil», erudición, sutileza y sentenciosidad en el verso. En una palabra, la culminación del arte musical que, para Jáuregui, consiste en la armoniosa conjunción de música, canto y poesía, belleza formal y contenido. Nadie, ni antes ni después, supo definir como el autor español en qué radicaban los dones misteriosos del mítico poeta. Nadie tampoco ha descrito mejor el hechizo de su arte, o, lo que viene a ser lo mismo, la acción de la música y la poesía sobre las almas.

Jáuregui considera los efectos de aquel maravilloso canto en los distintos momentos del desarrollo del mito. De mozo, Orfeo

ama su voz, que en dulce melodía
de otro amor le divierte, i le enajena;
bien que la misma voz, con tiranía,
toda hermosura libre a amar condena⁷².

De casado, en cambio, los oscuros presentimientos interiores hacen abocar en llanto cuantos elogios pretende dedicar a la belleza de Eurídice. Muerta la esposa, su dulce voz «concitada de amoroso aliento destrezas sutiliza superiores». Su arte alcanza ahora las cimas del «concento de Esferas cristalino» y empieza a producir fenómenos extraordinarios que se pondrán todavía más de manifiesto en su viaje por la geografía subterránea. Los animales suspenden la carrera, las aves el vuelo, los ríos invierten su curso, la naturaleza inerte se anima con su canto. En el margen de la sima que se abre hasta el Abismo «el vapor templado nocivo», ablanda «las entrañas del peñasco vivo». En el Erebo las olas de su voz anegan en deleite la tristeza. En la ribera del Aqueronte el gemido de la cuerda se hace «rémora» de la barca de Caronte que regresa arrastrada por él hasta la orilla. Durante la travesía, las almas réprobas se sienten con su voz «revocadas del tormento» e incluso el propio Caronte descuida el remo. Ganada la margen opuesta, «todo le aplaude, i de su labio pende». Es entonces cuando

⁷² P. 11, vv. 12-15.

viole de lexos el voraz Cerbero
 i de tres bocas intento ladridos,
 hasta que el dulce son llevo ligero
 a informar de regalo sus sentidos
 ...
 La sonora embriaguez luego sepulta
 al Can trifauce en soñoliento baño⁷³.

En el Averno su música y su voz serenán «la tempestad horrisona de aullidos»; el buitre que devora incesantemente a Ticio deja su presa para alimentarse del canoro acento; Sísifo obtiene una «sonora tregua» a su trabajo interminable; se calman la sed y el hambre de Tántalo; se detiene el «aspa rodante» de Ixión; se refrigera el fuego y se funde la nieve de las prisiones infernales. A las puertas del regio alcázar «cede la guardia militar al canto», y ante las divindades el infierno

...consiguió mayor trofeo,
 que acerbo el duro rostro de Medusa,
 pues suspension en piedra convertida
 da a las Deidades, i a las piedras vida⁷⁴.

El arrebatador poder de la poesía y de la música acrecienta, si cabe, sus portentos en la región serena. Cuando Orfeo remonta del infierno,

su voz, para los ombres i animales,
 en dulzura convierte sus enojos⁷⁵.

Cuando canta en campo yermo, éste agradecido se llena de insólitos oyentes,

de fieras pues la inmensa i varia suma
 tacita ocurre a la sonora escuela:
 flores del viento, exercito de pluma
 al Tracio aplaude, i a sus ojos buela;
 coro de cisnes, que su canto abona,
 qual circulo de lirios le corona⁷⁶.

Los dulces mares que profiere su garganta hacen nadar «bañadas en recreo» a las criaturas de la naturaleza:

⁷³ P. 30, vv. 3-6; 11-12.

⁷⁴ P. 38, vv. 18-21.

⁷⁵ P. 53, vv. 16-17.

⁷⁶ P. 55, vv. 11-16.

la inmensidad de brutos, mientras canta
trasladando a su voz los corazones
le consagran pasmadas atenciones⁷⁷.

Todo escucha en silencio, todo se sume en sosegada atención, los árboles, las rocas, los propios montes, el río Estrimón acuden a escucharle; y en todos aquellos seres tan opuestos

es uno el corazón, la acción es una,
allí naturaleza sus preceptos
rompe, no se limita en ley alguna,
ondas, peñascos, plantas, animales
de voz conciben almas racionales⁷⁸.

La paz y la quietud más profundas se enseñorean de toda la naturaleza.

Las múltiples metáforas empleadas por Jáuregui para describir los fenómenos psíquicos que la música, el canto y la poesía desencadenan se pueden agrupar en series que corresponden a los diversos momentos del proceso. La fase inicial de la atracción se plasma en las imágenes de la rémora, la revocación del tormento, el vuelo a los ojos, el trasladar los corazones. Incluso recurre Jáuregui al símil del imán del *Jon* platónico. Otra segunda fase, la de la concentración de la atención, reflejan el verbo suspender y derivados, muy especialmente ese feliz hallazgo de «suspensión en piedra convertida», del que las «pasmadas atenciones» viene a ser glosa. El tenso atender implica interrumpir cualquier actividad somática, el movimiento, el vuelo, la carrera; quedarse, en suma, en inmovilidad tal que pueda semejar derogación repentina de las leyes naturales. Una tercera serie de imágenes viene a glosar los fenómenos interiores que la concentración en la audición musical origina: embriaguez, sueño, baño, ingestión, anegamiento. La «sonora embriaguez» recuerda la *νηφάλιος μῆθη* o *sobria ebrietas* con que describieron el éxtasis místico los primeros cristianos; y el «soñoliento baño» de Cérbero tiene un paralelo en un bello fragmento pindárico donde aparece adormecida el águila de Zeus por obra del canto de Apolo y de las Musas. Por último, la sensación placentera, el íntimo sosiego

⁷⁷ P. 59, vv. 16-18.

⁷⁸ P. 63, vv. 17-21.

que acompaña al sumirse de lleno en las notas musicales los evoca esa constelación de imágenes como templar, serenar, refrigerar, caldear, dulcificar, mitigar, ablandar.

Por otra parte, la fuerza centrípeta de la música, al concentrar sobre sí la atención de un auditorio múltiple, consigue la misma unanimidad de sentimientos que el amor. Para expresarnos en los términos del poeta, da un solo corazón a todos los oyentes, instaurando unidad en donde suena; una unidad extensiva al propio escenario inanimado, al que viene a infundir la especie de alma colectiva así creada. Por esa semejanza en sus efectos, la música despierta amor, y de ahí que el arte de Orfeo vaya indisolublemente unido a suscitar en torno suyo siempre pasiones amorosas. Su propia realidad de artista no viene a ser sino la plasmación del amor en melodía, la notación musical de la pasión amorosa, como maravillosamente bien expresan las quejas de la ninfa Lisis:

Eres de amor trasunto sonorosol
la voz es flecha que penetra i clava;
lazo la cuerda; el arco armonioso
arco es de amor, como la lira aljava,
falsa Sirena abona quien te alaba;
no infundas vidas en peñascos vanos
si privas de vivir pechos umanos.

Tu, con arvitrios de rigor infieles,
das a las piedras vida, das terneza,
por trasladar a ti (cambios crueles)
su despojada, rustica dureza,
tirano Iman, que toda forma impeles
a que siga tu solida entereza!⁷⁹.

Exacto. Orfeo, cuya voz troca en dulzura los enojos de hombres y animales, carece interiormente de sosiego; su existencia es un penar continuo que se derrama en musicales notas; un dolor que, al cobrar expresión artística en la belleza del verso y la melodía, rebasa la esfera de lo personal y se hace símbolo del dolor de la humanidad y del propio universo. De ahí que los hombres y la naturaleza entera sientan alivio al escucharle, pues que su canto asume el dolor de todos.

⁷⁹ P. 69, vv. 9-22.

Misero yo, que con la voz cansada
al reino del dolor descanso ofrezco,
todos su pena sienten mitigada,
¡ solo la de tantos yo padezco:
de mi tristeza el gozo se traslada⁸⁰.

El canto de Orfeo, pues, se erige en la representación misma del misterio de la creación artística y en la cifra del no menor misterio del gozo estético que ésta infunde; una cifra que cabe descomponer en los términos de la teoría aristotélica de la *κάθαρσις*, extendida de la tragedia al conjunto de las artes musicales. La expresión artística del dolor, a modo de purgante homeopático, purifica las almas dolientes de cuitas, al menos por el tiempo que perdura el goce estético. Mas, por desdicha, el artista queda excluido de esta terapéutica «sui generis» del arte, es inmune al hechizo de su canto. Jáuregui proclama el dolor del acto artístico y la soledad del creador, cuando a la anterior lamentación añade también por boca de Orfeo estos quejumbrosos versos:

abundo de lo mismo que carezco,
canto al alivio ageno, al propio callo,
¡ lo que a tantos doi, en nadie hallo⁸¹.

¿Por qué esa soledad? ¿Por qué ese desconsuelo? Jáuregui nos da la clave del interrogante. Para que la música de Orfeo surtiese en él los mismos efectos que en los demás, tendría que inspirarle el mismo amor que a ellos. Tal era la situación del poeta cuando gozaba los juveniles años de la soltería; ése, efectivamente, era su caso antes de conocer a Eurídice. Entonces amaba su música, y este mismo amor le servía de antídoto contra el enamoramiento:

*Ama su voz, que en dulce melodia
de otro amor le divierte, ¡ le enagena;
bien que la misma voz con tiranía,
toda hermosura libre a amar condena:
assi que en unas armas poseía
propia defensa, con ofensa agena,
siendo el sonoro canto (mientras pudo)
del Amor flecha, ¡ a su flecha escudo⁸².*

⁸⁰ P. 40, vv. 21-22; p. 41, vv. 1-3.

⁸¹ P. 41, vv. 4-6.

⁸² P. 11, vv. 12-16; p. 12, vv. 1-3.

Mas, desde el momento mismo en que nació su amor a Eurídice, ese amor excluyentemente monogámico y obsesivo, se agota toda su capacidad de amar, centrada como está en un único objeto: Eurídice de carne y hueso primero, su fantasma después; por último su recuerdo. El Orfeo retornado de ultratumba no puede amar a nadie, ni a sí mismo, ni a su arte. Es un misántropo que paradójicamente despierta el amor de todos con su arte. Razón sobrada tiene Lisis cuando la apostrofa:

O tu, de vivas almas omicida,
i de la muerte idolatra ignorante!
a los dioses adverso, i a ti mismo,
por adorar fantasmas del abismo!

No solo adoras una sombra ausente,
mas ausente con muerte duplicada,
donde ni ya tus sentimientos siente,
ni puede ser por ellos restaurada⁸³.

¿Qué es lo que le ha sucedido a Orfeo para llegar a semejante insensibilidad? Jáuregui, de nuevo también, es en este punto explícito. Ya en los primeros versos del poema nos advierte de que «entre flores de vivaz semblante, acónito mortal gusto el amante»; y esta fugaz alusión anticipadora de lo que habrá de ser en realidad Orfeo se irá desarrollando, con impecable lógica poética, en el transcurso de la historia. El poeta con su entrega amorosa a Eurídice queda aherrojado en «indisolubles vínculos estrechos»; su mutuo amor no sólo es una «prisión recíproca», sino una unidad en la que la individualidad de esposo y esposa se integran y se funden:

Ya alverga un corazón en ambos pechos
o bien un alma en ambos corazones⁸⁴.

El amor conyugal es unidad de corazón, es unidad de alma, lo que implica, desde el punto de vista de los miembros respectivos de la pareja que venga a ser una especie de muerte a la vida individual y autónoma para renacer a una existencia solidaria superior, el matrimonio. El consorte, pues, a quien la muerte le arrebató la

⁸³ P. 68, vv. 3-6.

⁸⁴ P. 13, vv. 19-20.

esposa, viene a morir dos veces, porque dos veces ha quedado «desalmado». En su «estupenda prueba» Orfeo intenta no sólo recuperar a Eurídice, sino su propia resurrección a esa segunda modalidad de su existencia.

Y así lo dice repetidas veces en su patético alegato ante Plutón. Su descenso a los infiernos no se debe a altivez ni a deseo de fama, ni a «curiosa ambición de estudio arcano»:

Solo cobrar mi espíritu procuro
en Euridice bella vinculado⁸⁵.

No pretende tampoco disputar un derecho al reino de la muerte:

pido que al mundo por espacio breve
vuelva a animar dos cuerpos una vida⁸⁶.

Sólo quiere recuperar la parte más amada de su alma, para no morir desintegrado, quedándose sólo con la otra parte, que él aborrece y excluye de sí mismo su dolor, lo que, por otro lado, permite comprender que, al derramarse al mundo en su canto, diera alma racional a los seres inanimados:

Si toda no, la parte mas amada
del alma que gozè tu reino incluye;
i la porcion mas corta, abominada
sostengo, en tanto que el dolor la excluye:
no muera un alma en partes desatada,
esta admite, o aquella restituye;
antes sere despojo de tu abismo,
que en la tierra sepulcro de mi mismo⁸⁷.

Orfeo, en verdad, en el amor de Eurídice ha bebido acónito mortal. Con la muerte de su esposa le ha sido arrebatada el alma: no es más que sepulcro. Vivo aparentemente, su verdadero ser se encuentra en el mundo de los muertos. Y de ahí —lógica poética perfecta— que se le admita con tanta facilidad en él. En realidad, no hace sino penetrar en la morada que le corresponde. Así lo proclama el propio Orfeo ante Plutón, al explicarle:

⁸⁵ P. 39, vv. 18-19.

⁸⁶ P. 42, vv. 11-12.

⁸⁷ P. 42, vv. 17-22; p. 42, vv. 1-2.

Yo el mas de los humanos infelize
 diciendo a ti del Artico emisferio:
 si estoy vivo no se: se que la suerte
 traxo mi vida al reino de la muerte.

Mas quando viva muerto, o muera vivo
 siendo estos miembros mi sepulcro umano
 ni aqui me induze presuncion de altivo
 ni curiosa ambicion de estudio arcano⁸⁸.

Con oxímoros tomados de la mística española, Jáuregui da una formulación metafísica exacta al problema existencial que plantea en la leyenda la entrada en vida de Orfeo en los infiernos: el de la superposición en su persona de los dos planos sucesivos de la realidad del hombre al que aludíamos al hablar de los perfiles del mito. Ninguno de sus antecesores había tocado este aspecto.

Orfeo en el momento en que se dispone a descender por la frágil Tenaro es un *vivus dimidiatus*, un viviente con vocación de muerto; en los infiernos, un cadáver viviente o un vivo moribundo. ¿Qué «es» cuando regresa a la región serena tras haber ido en busca de su alma? También Jáuregui se plantea y encuentra una respuesta a este interrogante. Orfeo ha perdido allí lo que le quedaba de humanidad, se ha olvidado de todo cuanto al hombre le vincula a la vida como si hubiera bebido el agua de Lete. Tan sólo perdura viva en él la llama del recuerdo de Eurídice, que tanto ardor depara a los acentos de su arte y a través de éste en tantas almas abrasadoramente prende. Dícenlo claramente las iracundas palabras de Lisis:

...que en el hondo Averno
 desnudando tu ser del ser umano
 vestido vuelbes de inumano infierno,
 mas si tu pecho infierno es inumano,
 como reserva en la memoria eterno
 de Euridice el amor nunca oprimido
 deviera Lete introducir su olvido⁸⁹.

Fantasma venido de ultratumba, hueca apariencia de figura humana, recipiente sin contenido, Orfeo no puede tener otro destino

⁸⁸ P. 39, vv. 5-13.

⁸⁹ P. 68, vv. 16-22.

que el regreso inmediato al mundo al que ya pertenece. Con su muerte, «en los Eliseos reinos colocado», se une definitivamente al alma que allí le está esperando —la unión la expresa Jáuregui en forma de un abrazo: «en sus brazos se internó glorioso»— y de esta manera alcanza su paz y su felicidad eterna.

En la urdimbre del poema de Jáuregui las hebras del amor, del arte y de la muerte se entretajan con tanta coherencia que en ellas no hay fisura. El amor como la muerte arrebató las almas; el arte infunde alma, pero a la vez engendra amor que quita el alma y conduce a la muerte. La antítesis amor y muerte se resuelve en la síntesis final de la ultratumba. Sólo en la muerte alcanza el amor su plenitud; sólo en la muerte se consigue la unión definitiva.

6. EL ROMANTICISMO: NOVALIS

Con los grandes poetas del romanticismo alemán se empiezan a percibir los aspectos intelectuales que la curiosidad «órfica» comporta, como anticipo en cierto modo de los ensayos que han visto la luz en nuestro siglo y se han intitulado con el nombre prestigioso del mítico cantor. Hölderlin en su *Hymne an den Genius Griechenlands* considera, por ejemplo, el amor de Orfeo, juntamente con la épica homérica, la mayor creación del espíritu griego:

Du kommst und Orpheus Liebe
Schwebet empor zum Auge der Welt
Und Orpheus Liebe
Wallet nieder zum Acheron⁹⁰.

Goethe escribió cinco composiciones intituladas Δαίμων, Τύχη, Ἀνάγκη y Ἐλπίς a las que dio el título de «Urworte Orphisch»⁹¹ y comentó después para dejar bien claro su sentido. En realidad, todo esto no guarda sino una remota relación con nuestro tema.

Nuestra atención, necesariamente selectiva, se va a centrar en una composición de aspiraciones más modestas, pero que se ocupa direc-

⁹⁰ Tú vienes y el amor de Orfeo / se eleva a lo alto a la vista del mundo / y el amor de Orfeo / descende en peregrinación al Aqueronte (vv. 36-39, en Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Kohlhammer, Stuttgart, 1946, I p. 126).

⁹¹ Cf. *Goethes Werke*, Christian Wagner Verlag, Hamburgo², 1960, I pp. 359-360 y 403-408.

tamente de la historia de Orfeo y Eurídice, el *Orpheus* de Novalis. El poeta alemán, a la manera de un nuevo Anacreonte, reconociendo su carencia de aliento épico, se dispone a cantar un tema más dulce en consonancia con su modo de ser; un tema que, como sabemos por los primerizos ensayos de traducción del conocido pasaje virgiliano de *Las geórgicas*⁹², le había cautivado desde antiguo. Novalis nos presenta primero la vida bucólica de la pareja junto al Parnaso, donde ha buscado refugio huyendo de la pasión amorosa despertada en el rey tésalo Amintas por Eurídice. Allí entre mirtos se instalan en una gruta cubierta de hiedra y atravesada por sonoro arroyuelo, junto a una corpulenta encina, con un altar a menudo frecuentado por las Musas y los dioses. Orfeo vive feliz entregado a su amor y a su canto, hasta que un día, al regresar cargado de frutos silvestres antes del alba, se encuentra a su esposa muerta. Una serpiente le ha transmitido su mortífero veneno mientras estaba dormida. Eurídice exánime yace terriblemente deformada:

Denn Eurydice lag da von der schönen Seele verlassen,
 Blau vom Gifte der Schlange, die sie im Schlummer gestochen,
 Ihre Augen, so schön sonst, starrten furchtbar und blutig,
 Ihre Züge, so sanft, so ähnlich den Zügen der Liebe,
 Hatte das nagende Gift in Züge des Schreckens verwandelt
 Und vom Busen, der sonst der Thron der Liebe, der Schönheit,
 Floss jetzt schwärzliches Gift und Purpur in Schwärze verwandelt,
 Denn hier hatte das Tier der Hölle die Sichre verwundet⁹³.

Orfeo queda sumido en la mayor perplejidad y desconsuelo, hasta que Venus, compadecida, le da en sueños el consejo de pedir clemencia a Plutón, asegurándole que por primera vez el dios implacable se mostrará compasivo:

⁹² IV 454-503.

⁹³ Pues Eurídice yacía allí abandonada por su bella alma / lívida por el veneno de la sierpe, que mientras dormía la había picado. / Sus ojos, tan bellos antes, estaban terriblemente fijos y sanguinolentos, / sus rasgos, tan dulces, tan semejantes a los rasgos del amor, / los había transformado el corruptor veneno en rasgos del espanto, / y de su seno, que fuera antes trono del amor, de la belleza, / fluía ahora negruzca ponzoña y púrpura troncada en negrura, / pues allí había inferido su herida certera la fiera del infierno (p. 549, vv. 24-31 [Novalis, *Schriften* I hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel, Stuttgart, Kohlhammer, 1960]).

Aber hüte dich wohl, dass du nicht unversichtig
Wieder verlierest, eh du das Licht des Tages erblickest⁹⁴.

Orfeo, lleno de alegría, se despierta antes de que amanezca, cava una fosa, se introduce en ella con su lira y, listo ya para emprender su descenso a los infiernos, entona un canto de despedida a la naturaleza, narrando su pena y su esperanza. La exultación de Orfeo va en aumento hasta rayar peligrosamente en *hybris*:

Ich soll sie im Orkus holen
Die Gattin, Eurydicen, die Tote,
Ich Sterblicher soll sie aus dem Orkus holen,
Mit Gesang aus dem unzugänglichen Orkus.
O freut ihr Haine!
Ihr Felsen!
Ich sehe sie wieder,
Mit Wonne im Arme sie wieder⁹⁵.

Y en este momento en que invita a compartir su gozo a la naturaleza, la luna que con las Musas y Ninfas le está escuchando oscurece con púdica compasión su resplandor celeste.

El *pathos* que caracteriza esta composición es la melancolía. Orfeo va abocado al fracaso, como bien saben las divinidades que asisten a su partida y la propia diosa del amor que patrocina su empresa sin esperanza. Por eso contrasta su exultación con el final de la historia de todos conocido. El espíritu del romanticismo se manifiesta no sólo en la triste ironía de la situación, sino en las tonalidades difusas que la envuelven. La acción se desarrolla en la noche: Orfeo, mal interpretando el mensaje de Venus, decide excavar la fosa por donde penetrará en los infiernos antes de contemplar la luz del sol. En realidad, no sabe que la noche es el único momento en que se puede trabar contacto con el mundo de las sombras; ni tampoco, que la gruta donde habitaba con Eurídice era una prefiguración del mundo subterráneo. De noche también, en un estado semejante al de la muerte, recibe el mensaje de enca-

⁹⁴ Pero cuídate bien, de no perderla de nuevo / por imprevisión, antes de contemplar la luz del día (p. 550, vv. 23-24).

⁹⁵ Iré a buscarla en el Orco, / a mi esposa, Eurídice, la muerta, / Yo un mortal iré a sacarla del Orco, / del Orco inaccesible con mi canto. / Vosotros los bosques, alegraos, / vosotras, las rocas. / La veré de nuevo con gozo entre mis brazos (p. 551, estrofas 7 y 8).

minarse al mundo de los muertos. Dormido está Orfeo cuando le habla la diosa; dormida está Eurídice cuando recibe la picadura de la serpiente, el animal ctónico por excelencia, *das Tier der Hölle*, como le llama el propio poeta. Dormida muere Eurídice en la gruta antes del alba. Novalis, inconscientemente, emplea en su poema una serie de simbolismos de ultratumba. Es, pues, la desventura del amor truncado por la muerte lo que destaca en su versión en primer plano. Otros aspectos de la historia son aludidos simplemente: la inspiración de Orfeo la evoca el idílico paraje donde mora; la hiedra que corona la gruta; el cristalino arroyo; el auditorio de aves y de fieras; la compañía de musas y de ninfas.

7. EL SIGLO XX: RILKE

A comienzos de siglo, de nuevo un poeta alemán siente el hechizo del amor de Orfeo. Como Novalis, elige un momento de la historia, pero no aquel que inicia la esperanza, sino el momento en que se pierde para siempre. Parece como si Rilke hubiera recibido su inspiración del célebre bajorrelieve ático cuando compuso su «Orpheus. Eurydike. Hermes»⁶. Unas pinceladas de tonos sombríos esbozan el paisaje donde se va a desarrollar la escena. La senda que conduce de la ultratumba a la vida es como la galería sombría de una mina por la que, cual vetas de plata, van ascendiendo Orfeo, Eurídice y Hermes. Abajo, cubriendo el abismo, se extiende la laguna Estige, como un cielo nuboso sobre la campiña.

Orfeo va a la cabeza, impaciente e inquieto, devorando su paso sin mascar a grandes dentelladas el camino, divididos los sentidos: su vista oteando los recovecos del sendero, proyectada hacia adelante; su oído quedándose atrás «como un aroma», en el esfuerzo por oír los pasos de sus seguidores. En vano: pues al dios psicopompo le mueven quedamente las alas de los pies, y Eurídice, la muerta, camina lentamente impedida por la mortaja. Rilke sugiere el estado de ánimo en que se encuentra Orfeo cuando está a punto de coronar su hazaña en términos de vida: impaciencia e inquietud que se traducen en nervioso caminar y tensas detenciones en los

⁶ Rainer Maria Rilke, *Neue Gedichte*, Insel-Verlag, Leipzig, 1930, pp. 99-102.

recodos de la vereda. En cambio, describe la situación de Eurídice de muy distinta manera:

Sie aber ging an jenes Gottes Hand
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.
Sie war in sich wie eine hoher Hoffnung
und dachte nicht des Mannes, der voranging,
und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.
Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
erfüllte sie wie Fülle.
Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel,
so war sie voll von ihrem grossen Tode,
der also neu war, dass sie nichts begriff.

Sie war in einem neuen Mädchentum
und unberührbar; ihr Geschlecht war zu
wie eine junge Blume gegen Abend,
und ihre Hände waren der Vermählung
so sehr entwöhnt, dass selbst des leichten Gottes
unendlich leise leitende Berührung
sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit.

Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau
die in des Dichters Liedern manchmal anklang,
nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland
und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.
Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
und hingegen wie gefallner Regen
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.

Sie war schon Wurzel.
Und als plötzlich jäh
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
die Worte sprach: Er hat sich umgewendet,
begriff sie nichts und sagte leise: Wer?⁹⁷.

⁹⁷ Mas ella caminaba de la mano de aquel dios, / el paso entorpecido por las largas bandas de su mortaja, / inseguro, suave y sin impaciencia. / Estaba en sí como una alta esperanza / y no pensaba para nada en el hombre que la precedía, / ni en el camino que ascendía hacia la vida. / Estaba en sí. Y su estar muerta, / la colmaba como una plenitud. / Como un fruto de dulzura y de tinieblas, / estaba llena de su gran muerte, / que tan reciente era, que nada comprendía. / Estaba en una nueva doncellez, / intangible; su sexo habíase cerrado / como una flor reciente en el atardecer, / y sus manos al matrimonio / estaban tan desacostumbradas, que incluso el contacto del ágil dios /

La Eurídice de Rilke, a diferencia de la virgiliana, no sigue gozosa los pasos de su marido ni le recrimina la solicitud que le empuja a volver insensatamente la cabeza. No siente deseo alguno de reanudar la vida conyugal interrumpida, dejándose llevar «dulce y sin impaciencia» por el dios psicopompo, sin pensar en el hombre que la precede —su esposo—, a quien ni siquiera reconoce en el momento fatal de la despedida. ¿En qué reside, pues, la honda transformación en ella operada? *Sie war in sich*, nos dice el poeta: «estaba en sí» en un modo de recogimiento interno, de reintegración a su mismidad. Si en la versión clásica del mito Eurídice es una ἄωρος arrebatada por la *mors praematura* en el momento liminar del himeneo cuando iba a dejar de ser doncella para devenir mujer, en la rilkiana es una esposa que precisamente en la muerte recupera la virginidad, reintegrándose a su ser primitivo:

Estaba como en una nueva doncellez
intangible. Su sexo habíase cerrado
como flor reciente en el atardecer.

Esta restitución al «ser» o al «estar en sí» implica, asimismo, alcanzar la plenitud, pero la plenitud de la muerte. Eurídice está llena de su ingente muerte, *voll von ihrem grossen Tode*, de esa muerte que cada uno lleva consigo y va creciendo progresivamente hasta convertirse en la definitiva realidad suprema. Tal como el propio poeta dice en otro lugar:

Der grosse Tod, den jeder in sich hat
Das ist die Frucht, um die sich alles dreht⁹⁸.

que la conducía interminable e imperceptiblemente / la ofendía como excesiva familiaridad. / Ya no era más aquella mujer rubia / que tantas veces resonaba en los cantos del poeta, / ya no era más aroma e isla del amplio lecho, / ni de aquel hombre posesión ya más. / Estaba ya disuelta como larga cabellera / y entregada como lluvia caída / y repartida como provisiones en cien partes. / Era ya raíz. / Y cuando repentinamente / el dios la detuvo y con dolor al llamarla / pronunció la frase: Se ha vuelto, / no comprendió nada y dijo quedadamente: ¿Quién? (*ibid.* p. 101, vv. 12-25; p. 102, vv. 1-16).

⁹⁸ La gran muerte, que cada uno lleva en sí / ése es el fruto, en torno al cual todo gira (*Das Buch von der Armut und vom Tode* (1903), en la edición de Ernst Zinn, *Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke*, Insel-Verlag, 1955, I p. 347, vv. 10-11).

Estar en sí es, pues, quedarse a solas con lo que uno lleva dentro: la muerte. De manera parecida Platón consideraba que la muerte era un quedar a solas consigo misma el alma y definía los diversos grados de abstracción de las cosas y concentración en sí mismo conseguidos en vida por el filósofo como una *μελέτη θανάτου*. Sólo que en el poeta alemán el *in sich sein* no implica una pervivencia autónoma *post mortem*; no supone un salto a una esfera del ser ontológicamente superior a la del mundo fenoménico. Por la lógica interna de la lengua alemana debe entenderse la expresión más bien como una antítesis de *dasein* «existir» (literalmente, «estar ahí») en un sentido casi heideggeriano. El estar en sí, la «in-sistencia» podríamos decir, se opone a la existencia, es decir, al estar fuera de uno mismo, ahí entre las cosas. Antes Eurídice era aroma e isla del lecho de Orfeo; era la posesión de su marido. Ahora ha dejado de serlo, no se encuentra en manos de nadie: es dueña por entero de sí misma, sólo ella posee esa muerte que la colma como un fruto de dulzura y de tiniebla. Eurídice muerta es intangible, como su virginidad recuperada.

¿Hemos de interpretar la «insistencia» rilkiana en el sentido existencialista de la «inexistencia», de la pura nada? En el poema hay indicios que parecen descartar ese supuesto. Eurídice se encuentra «desatada» como una larga cabellera, entregada como lluvia caída, repartida como provisiones centuplicadas: era ya raíz, *sie war schon Wurzel*. A primera vista, parece darse una contradicción entre la disolución y la disgregación sugerida por estas imágenes y la concentración o «en-sí-mismamiento» implícito en la expresión de «estar en sí». La clave para resolver esta aporía la depara, a nuestro juicio, ese aserto de «era ya raíz». En la descripción del mundo subterráneo que inicia nuestro poema hay unos versos enigmáticos donde precisamente se habla de unas raíces, de las que brota la sangre que sube hasta los hombres:

...Zwischen Wurzeln

entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen,
und schwer wie Porphy sah es aus im Dunkel.
Sonst war nichts Rotes⁹⁹.

⁹⁹ Entre raíces / brotaba la sangre que sube hasta los hombres, / y pesada como pórvido parecía en la oscuridad. / Fuera de ella no había nada rojo (p. 98 [*op. cit.* en nota 96], vv. 5-6).

Eurídice la muerta se ha transformado en una de ellas. Su «estar en sí» se ha insertado en las raíces mismas del ser, los muertos, en quienes —*Heracliteo more*— tienen su origen los vivos. Diríase que ahora es simiente fecunda inmersa en el meollo del cosmos. Esta noción de que los muertos constituyen el substrato de la vida reaparece con formulaciones distintas en otros pasajes del poeta. En una composición bastante posterior se habla de los muertos «que robustecen la tierra» y se plantea la pregunta de:

Sind sie die Herrn, die bei den Wurzeln schlafen,
und gönnen uns aus ihren Überflüssen
dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen?¹⁰⁰.

Mas, como el propio enunciado en tono interrogativo de por sí indica, Rilke no afirma: se pregunta más bien reiteradamente sobre el enigma de la existencia humana que sólo en la muerte encuentra una solución definitiva. «Sólo la muerte silenciosa —dice otra vez— sabe lo que somos y lo que gana siempre si nos presta». Y ese secreto nuestro que la muerte guarda bien puede revelarse como total aniquilación: *Sei immer tot in Eurydike*, exclama en una ocasión:

Sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.
Sei und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
dass du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal¹⁰¹.

Eurídice aquí, cuya muerte nos invita Rilke a compartir, ni siquiera es ya la vibración postrera de un cristal roto: es el puro no-ser, la nada.

Pero ¿y Orfeo? ¿Cómo se lo representa? En la composición que comentamos, el poeta, muy bellamente por cierto, se limita a describir las manifestaciones externas de su estado de ánimo. Orfeo es músculo tenso, agilidad, ojo avizor, oído alerta, voz sonora; sus pasos retumban en el silencio sepulcral del otro mundo, sus palabras resuenan, su manto ondea al viento cuando avanza decidido. A Eurí-

¹⁰⁰ ¿Son ellos los señores que duermen en las raíces / y nos otorgan de su abundancia esa cosa intermedia / entre fuerza sorda y besos? (I 14, [*op. cit.* en nota 98], p. 739 *Sonette an Orpheus*, 1922).

¹⁰¹ Sé un resonante vaso de cristal, que al resonar se rompe, / sé —y entérate al propio tiempo de la condición del no-ser— / el fondo infinito de tu íntima vibración, / que la realizas plenamente esa única vez (II 13, *ibid.* p. 759).

dice, en cambio, no se la siente caminar; sigue al dios con paso quedo, sumisa y sin dar muestras de impaciencia; su propio «estar en sí» implica el carecer de todo contacto con el mundo exterior; y así ni ve, ni oye, ni siente nada en absoluto. Eurídice para Rilke es el símbolo mismo de la muerte, sea ésta la culminación del ser individual, o la mera inexistencia; en cualquier caso, la muerte sin más, con todos los enigmas que plantea. Orfeo, en cambio, es la representación de la vida en plenitud, en esas sus manifestaciones más elementales que captamos primariamente con los sentidos y a las que damos después una interpretación mental. Que Orfeo fuera poeta o músico es algo que a Rilke aquí no le interesa, como tampoco las circunstancias particulares de su caso, ni aun, diríamos, los procesos internos de su alma. Sólo pretende presentárnosle «vivo» en actitudes y ademanes significativos que, precisamente por ser la exteriorización somática de aquellos procesos, nos dan una perfecta clave para intuir lo que pasa en sus adentros. Y así nos visualiza su silueta inmóvil a la salida de los infiernos, mirando al interior, invisible el rostro por el violento contraluz, en el momento en que Eurídice inicia su descenso:

Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang,
 stand irgend jemand, dessen Angesicht
 nicht zu erkennen war. Er stand und sah,
 wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades
 mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft
 sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen,
 die schon zurückging dieses selben Weges,
 den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
 unsicher, sanft und ohne Ungeduld ¹⁰².

Símbolo de la vida en esta primera composición, veinte años después, la figura de Orfeo experimenta una radical metamorfosis en los *Sonette an Orpheus* que Rilke compuso a modo de sepultura poética para Wera Ouckama Knoop. Al igual que vemos en la his-

¹⁰² Mas a lo lejos, oscuro ante la clara salida, / estaba alguien, cuyo rostro / no se podía reconocer. Estaba parado y vio / cómo por la raya de un sendero en la pradera / con luctuosa mirada el dios de los mensajes / daba en silencio la vuelta, para seguir la figura, / que ya emprendía el regreso por el mismo camino, / el paso entorpecido por las largas bandas de su mortaja, / inseguro, suave y sin impaciencia (p. 102 [*op. cit.* en nota 96], vv. 17-25).

toria de las religiones degradarse en héroes a primitivos dioses o a primitivos héroes ascender a la categoría de dioses, asistimos en el poeta alemán a la apoteosis del protagonista de la saga. El punto de arranque del proceso, *sit venia verbo*, de su divinización se encuentra precisamente en la superposición en su figura mítica de los dos planos ontológicos —vida y muerte— del ser humano. *Ist er ein Hiesiger?* ¿Es de este mundo?, se pregunta Rilke, y su respuesta será: «No, de ambos reinos se originó su amplia naturaleza» (I 6, p. 734). Y si su lira sonó incluso entre las sombras, es de esperar que jamás cesen los acentos de ésta (I 9, p. 736). Orfeo es el perenne encargado de componer las alabanzas que les hacen a los hombres pervivir en el recuerdo; es el mensajero que sostiene bandejas con frutos de fama en la puerta de los muertos (I 7, p. 735).

Hasta aquí, los rasgos de este nuevo Orfeo rilkiano no difieren demasiado de los de un θεῖος ἄοδός homérico; su imagen coincide más o menos con la de aquellos «hombres divinos» que fueron para los griegos los grandes poetas y los grandes sabios del pasado. Mas progresivamente su figura se va agrandando. La acción vivificadora de la poesía se extiende de las palabras de los hombres a la naturaleza entera. Con fina sensibilidad Rilke no sólo capta la caducidad de las cosas, sino también sus bruscas metamorfosis y la repetición cíclica de los fenómenos naturales. *Wir gehen um mit Blume, Weinblatt, Frucht* (I 14, 739), perecemos con las flores, las hojas de la vid, los frutos, pero asimismo percibimos la misteriosa transformación de la muerte en vida, de lo inanimado en lo animado, cuando vemos a un niño llevarse a la boca una fruta sabrosa (I 13, 739). Igualmente, cuando tras la tormenta luce de nuevo el sol o tras el invierno renace la primavera, constatamos que todo lo acabado retorna al estado primigenio: *alles Vollendete fällt heim zum Uralten*. Y estas variaciones que se dan en el concierto de los elementos, en la sinfonía del universo, en el cíclico ritmo de los fenómenos de la naturaleza, Rilke la concibe al modo pitagórico como la *Musik der Kräfte*, la música de las fuerzas naturales (I 12, 738). Con la capacidad sinestética del genuino poeta, Rilke «ve» resonar música en el capullo de rosa cuando se abre (I 5, 733), imagina oír un cantar en el galope de un caballo (I 20, 744), o siente crecer, como alto árbol, el canto en sus oídos (I 1, 731). La vida con sus momentos de exultación y con sus fases pausadas viene a ser como los

diferentes tiempos de una sinfonía, en la que los silencios constituyen también parte integrante de la partitura: *Gesang ist Dasein*, «canto es la existencia».

Por ello, el dios que da origen a la vida y la interrumpe es un *singender Gott*, un dios cantor (I 2, 732), un maestro de música que enseña estrictamente su ritmo a la naturaleza (I 21, 744); un dios que despierta y adormece al Universo (I 2, 732) y que cuando las notas de la sinfonía cósmica, tras todas sus variaciones, terminan, entona de nuevo su preludio, para que todo vuelva a empezar:

Über dem Wandel und Gang
weiter und freier,
währt noch dein Vor-Gesang
Gott mit der Leier¹⁰³.

A este Dios que dirige la «música de las fuerzas» Rilke le da el nombre de Orfeo. Si las rudimentarias concepciones subyacentes a las versiones clásicas del mito de Orfeo permitían reconocer un principio «divino» en su canto, sin elevar al cantor al rango de divinidad, la mayor evolución del pensamiento teológico conduce a la lógica conclusión de que de quien efectos divinos emanan es un dios. Sólo que el Orfeo rilkiano no es un dios personal, a pesar de que en múltiples ocasiones le invoque Rilke —como hacían los poetas antiguos con Apolo o con las Musas— como «mi Señor» (I 16, 741), o «Señor» (I 18, 742). Para Rilke, el Dios que hace sonar la «música de las fuerzas» no se distingue, en última instancia, ni de las fuerzas ni de su concierto, ni tampoco de las sucesivas manifestaciones en que la melodía cósmica se concretiza:

Errichtet keinen Denkstein. Lasst die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen.
Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen nicht mühen
um andre Namen. Ein für alle Male
ist Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht¹⁰⁴.

(I 5, 733.)

¹⁰³ Más allá del cambio y del tránsito, / más amplio y más libre, / continúa tu preludio / Dios de la lira (*Sonette an Orpheus* I 19 [*op. cit.* en nota 98], p. 743).

¹⁰⁴ No erijas ninguna lápida conmemorativa. Deja tan sólo / florecer a la

Y si con absoluta arbitrariedad Rilke decide denominar «Orfeo» a ese misterioso principio que hace florecer a la rosa año tras año, hemos de convenir al menos que sabe encontrar un fundamento de perfecta coherencia poética a su poético ukaxe. Este fundamento es el despedazamiento de Orfeo por las ménades furiosas. Las ménades se abalanzan con desordenado griterío contra él, le arrojan piedras, le desgarran luego en múltiples trozos que esparcen a su alrededor. Pero las voces disonantes son sofocadas por su ordenado cantar; las piedras que le alcanzan se contagian de ese mismo canto que perdura en las fieras, en los árboles y pájaros cuando es despedazado; y los trozos de su cuerpo transmiten allí donde caen esa música —armonía, número, orden— divina. Las ménades, empero, no pueden romper ni la cabeza —el principio rector— ni la lira —el instrumento regido— del poeta. Orfeo como divinidad personal ha desaparecido desde entonces, pero sus restos perduran informando al universo con un principio de orden, de armonía, de sosiego y de belleza:

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
 Nur weil dich reissend zuletzt die Feindschaft verteilte,
 sind wir Hörenden jetzt und ein Mund der Natur¹⁰⁵.

8. EDITH SITWELL

También el poema *Eurydice* de Edith Sitwell merece un estudio, a despecho de las dificultades interpretativas que presenta. Nacen éstas del hecho de haberse escrito en un código poético personalísimo, cuya clave nadie sino la propia poetisa nos podría revelar. Su intención seguramente no fue la de dar un nuevo giro a una historia conocida, sino la de valerse de los elementos simbólicos de ésta para describir una vivencia personal que muy bien pudo ser —si no es exceso de malignidad— una experiencia amorosa que pusiera fin a un estado de depresión. De ahí que muerte y vida, oscuridad y luz,

rosa cada año a su gusto. / Pues es Orfeo. Su metamorfosis / en esto y aquello. No nos esforcemos / en buscar otro nombre. De una vez para siempre / es Orfeo, cuando canta. Viene y va (I 5, *ibid.* p. 733).

¹⁰⁵ ¡Oh tú dios perdido! ¡Tú, huella infinita! / Sólo porque, enfurecida, te despedazó la enemistad, / somos ahora oyentes y una boca de la naturaleza (I 26, *ibid.* p. 748).

morir y renacer y todas las parejas de contrarios de esta índole que abundan en el poema hayan de trasladarse del plano físico o metafísico al plano psicológico. Los mismos protagonistas de la leyenda han perdido también entidad propia para convertirse en sustitutos de seres de carne y hueso. Orfeo no revela su identidad; Eurídice, en cambio, que habla en primera persona, no es ni más ni menos que la propia Edith Sitwell. En consonancia con todo ello, el mito se desdibuja, reduciéndose a evanescente evocación.

No obstante, hay en este poema elementos de interés para quien se propone investigar la pervivencia de los mitos o de los simples esquemas mentales antiguos en el hombre actual. La propia referencia a la esfera personal de su valor simbólico no les merma su capacidad general de aplicación. Si Edith Sitwell se identifica con Eurídice, evidentemente es porque para ella representa algo que de alguna manera la puede definir en su realidad y circunstancias. La Eurídice de la poetisa inglesa no es un ser ctónico, como la rilkiana, aunque tiene profundas relaciones con la tierra. Muerta —según nos dice— se halla en el «centro de su tierra»; su reencuentro con Orfeo es el «retorno a la caída de la tarde del trabajador cansado a los campos sagrados»; allá abajo camina por los «negros campos donde los sembradores esparcen la simiente». Innovación importante: periódicamente sale de los infiernos para ir a la «metrópoli del trigo» y a las «moradas de los hombres», cuando los campos están humedecidos con las lágrimas de las mujeres que lloran la muerte de la joven esposa. Y Eurídice, que ha recibido bajo tierra la lección del Osiris muerto y germinante «como llama que brotase de su corazón o un sonido de oro», no comprende esa tristeza:

...I had learned beneath the earth that all gold nature
changes to wheat or gold in the sweet darkness.
Why do they weep for those in the silent Tomb,
Dropping theirs tears like grain?¹⁰⁶

Eurídice, devuelta a la vida, se entrega a las «pequeñas cosas del amor», a construir el hogar, a amasar el pan; sufre los dolores

¹⁰⁶ Aprendí debajo de la tierra que toda la naturaleza de oro / se transforma en trigo o en oro en la dulce oscuridad. / ¿Por qué lloran por los que están en la silente tumba, / dejando caer el llanto gota a gota como grano? (Edith Sitwell, *Collected Poems*, Londres, McMillan, 1965, p. 269, vv. 3-6).

de la maternidad «cuando el rumor del verano crece en sus venas», y retorna finalmente, cumplido el ciclo vital, a la «boca de la tumba». Si de ésta es periódicamente revocada por la llegada de Orfeo a través de la oscuridad con su canto «semejante al sol», también recibe, cuando está a punto de penetrar de nuevo en la ultratumba, con su beso, el resplandor del sol que dejará en ella una chispa de luz en las tinieblas. Y de esta manera se opera el milagro del triunfo del amor sobre la muerte:

...Love ist not changed by Death
And nothing is lost and all in the end is harvest ¹⁰⁷.

A lo largo de todo el poema se han ido estableciendo unas cuantas asociaciones que definen la naturaleza respectiva de Eurídice y Orfeo. Podemos representarlas así:

<i>Orfeo</i>	<i>Eurídice</i>
sol	tierra
luz	oscuridad
simiente	grano
amor	fecundidad
vida	muerte.

La poetisa, al reconocerse en Eurídice, no se identifica plenamente con la heroína de la leyenda griega, sino con un arquetipo ancestral tan antiguo casi como la historia del hombre. La mujer es fecunda, pero como la Eva del Génesis, ha traído la muerte al mundo. En la oscuridad de sus entrañas penetra como rayo de luz la simiente de la vida; la llama del amor produce «el rumor del verano que crece en sus venas». En una palabra: la mujer es al hombre lo que la tierra al sol:

As the earth is heavy with the lion-strong Sun
When he has fallen, with his hot days and rays,
We are heavy with Death, as a woman is heavy with child,
As the corn-husk holds its ripeness, the gold comb
Its weigh of summer... But as if a lump of gold had
changed to corn,

¹⁰⁷ El amor no cambia con la muerte / y nada se pierde y todo a la postre es cosecha (p. 269, vv. 15-16).

So did my life rise from my Death. I cast the grandeur
of Death away
And homeward came to the small things of Love¹⁰⁸.

La Eurídice de Edith Sitwell tiene más de divinidad ctónica, de diosa de la fecundidad, que de otra cosa. Sus rasgos remedan los de Perséfone, con la salvedad de que, si las alternativas estancias de ésta en la superficie de la tierra o en el mundo subterráneo rigen los ciclos de la vegetación, los cambios de residencia de Eurídice parecen presidir los ciclos del humano amor que transmite indefinidamente la vida más allá del nacimiento y de la muerte individuales. Precisamente en dos autores de nuestro siglo se llega a la culminación de un proceso mitopoético de siglos: la divinización respectiva de los dos protagonistas de la historia amorosa, la de Orfeo por un poeta, la de Eurídice por una poetisa.

9. EPÍLOGO

A lo largo de nuestra excursión por las distintas recreaciones históricas de la leyenda de Orfeo y de Eurídice nos ha sido factible comprobar cómo las de mayor pregnancia corresponden precisamente a las épocas de talante más opuesto al de la Antigüedad clásica. Si las versiones del Poliziano y de Ronsard, las de más servil acatamiento a los datos establecidos por Virgilio y Ovidio, se nos antojan frías y distantes, cuando no irónicas, el Sir Orfeo medieval, y las reinterpretaciones del barroco y del siglo actual son las más ricas en valores simbólicos y las que con mayor hondura calan en los estratos del mito. La razón de esto ha de verse en las posibilidades combinatorias que ofrecen los elementos básicos del mito, el amor, la muerte, el retorno a la vida y el conocimiento trascen-

¹⁰⁸ Tal como la tierra está cargada con el peso del sol de fuerzas de león, / cuando se ha puesto, con el calor de sus días y sus rayos, / estamos cargados con el peso de la muerte, como lo está una mujer con el del hijo; / tal como la cáscara del trigo contiene su madurez, la cresta de oro / su peso del verano... Mas como si un terrón de oro / se hubiera cambiado en trigo, / así surgió mi vida de mi muerte. Arrojé la grandeza de la muerte / y vine a casa, a las pequeñas cosas del amor (p. 269, vv. 13-19).

dente¹⁰⁹, que son precisamente los pilares donde reposan las grandes religiones de la humanidad. Cuanta mayor es la libertad de la imaginación, más profundas son las conexiones establecidas entre dichos elementos sobre el esquema inconsciente del sustrato religioso del poeta. Rilke, al erigir a Orfeo en Dios con el deseo de romper con su entorno religioso, no se daba exacta cuenta de hasta qué punto forzaban esa interpretación suya los esquemas mentales de su formación cristiana. El poeta alemán probablemente ignoraba que Clemente de Alejandría comparó a Orfeo con Cristo y que nuestro Calderón se le adelantó en componer un *Divino Orfeo*, en el que Orfeo era un símbolo de Dios. Tampoco Edith Sitwell, con toda seguridad, era consciente de que, al equiparar a Eurídice con Perséfone en ese su periódico retorno a la tierra para presidir los ciclos del amor, coincidía con la opinión de ciertos historiadores de la religión que ven en la protagonista femenina de la historia la reminiscencia de una primitiva diosa infernal, «La de amplia justicia», «La de feroz mirada» (Ἐργασίη). El poeta alemán y la poetisa inglesa nos ofrecen un ejemplo perfecto de cómo opera la imaginación mitopoética incluso en un siglo en que el análisis racional nos va desmenuzando la realidad hasta el punto de pulverizarla. Ambos reintegran la unidad perdida entre el hombre y el cosmos, los vivos y los muertos, la divinidad y la naturaleza¹¹⁰. Ambos reviven a su

¹⁰⁹ Queremos, una vez más, hacer hincapié en la mutua conexión de estos elementos, ya que ciertas interpretaciones demasiado intelectualistas de la leyenda tienden a desconocerla. Por ejemplo, el espléndido ensayo de Rolf Carballo titulado *Contumaz Orfeo: loa y vilipendio del ensayo*, recogido en la primera parte de *Medicina y actividad creadora* (Madrid, 1964). El autor declara de antemano no saber a ciencia cierta cuál es la función de Eurídice ni comprender, desde el punto de vista del amor, la razón del quebrantamiento del tabú por el poeta. «¿Por qué volvió la cabeza —dice— (p. 111) cuando ya había conseguido la resurrección de su amada? Un hombre de veras enamorado nunca mira hacia atrás. Parece olvidarse Orfeo de su condición de poeta y haberse hecho ensayista. Ha preferido, ¡el insensato!, al amor de Eurídice echar una ojeada sobre lo que ocurre en los Avernos. Esto, a nuestros ojos, vuelve humanísimo el destino de Orfeo, condenado, como el hombre, a ser a la vez investigador y poeta».

¹¹⁰ Díez del Corral, que ha escrito muy finas páginas sobre los *Sonnetten an Orpheus*, comenta la intuición rilkiana del *Weltinnenraum* o de «lo abierto» en unas líneas de que aclaran lo que decimos y nos dan una clave para entender la tesitura órfica. Existen barreras —viene a decir— que nos impiden penetrar en el interior del mundo. Por ellas nos encontramos *frente* al mundo y no *en* el mundo, como las flores, los animales o los niños. El desarrollo de

manera los componentes de una religiosidad hace siglos desaparecida, el orfismo. Y ello gracias a las posibilidades de interpretación global de la realidad del hombre y de su posición en el cosmos contenidas en los mitos genuinos, gracias a esa especie de λόγοι σπερματικοί o razones seminales ínsitas en los elementos básicos de su trama. Fecundos como la simiente de la vida, tienen la virtud de transmitirse en múltiples variantes, conservando los rasgos fundamentales de su código genético, lo que explica su sustancial inmutabilidad dentro de su fenomenología proteica. Así se comprende la pervivencia de los mitos clásicos.

LUIS GIL

la conciencia distancia cada vez más del interior del mundo: lo objetiva, lo desmenuza y lo despedaza en cosas, en las que el hombre busca la realidad. Descubrir lo abierto (*das Offene*) significa desandar el camino de la conciencia objetivadora, racional, para recorrer el amplio e inmediato camino del corazón, que descubre en la raíz del ser la unidad de todo lo existente y revela la pura relación en que se encuentra cada cosa con el fundamento original, a pesar de los límites y contornos individuales. Orfeo, por el camino del corazón, por su amor a Eurídice, consigue penetrar en el *Weltinnenraum*, en el espacio interno del mundo, donde ya no hay separación entre las cosas por el número, la forma o el tiempo. Allí se halla Eurídice, en la «insistencia», fundida con las mismas raíces del ser, y se comprende no sólo que el poeta se consuele de no sacarla de nuevo a ese estar fuera de sí o frente al mundo de la «existencia», sino que proclame en su canto a todos los hombres ese descubrimiento suyo en la ultratumba de la unidad e identidad del ser consigo mismo. Léase el amplio trabajo «Rilke ante el mundo antiguo» (especialmente las pp. 159 ss.) que forma parte del libro del citado profesor *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, 1957, y se podrá apreciar hasta qué punto somos deudores de sus brillantes interpretaciones.