

Mauricio Piscoya

El mito de Orfeo en la música

La sombra de Orfeo desciende bajo tierra y reconoce los lugares que había visto antes; en los campos donde habitan los piadosos encuentra a Eurídice, a la que estrecha entre sus brazos con avidez. Allí pasean los dos juntos; ahora él la sigue cuando ella lo guía, ahora él va delante de ella. Orfeo puede volverse a mirar a su Eurídice, ya sin temor a perderla.

Ovidio: *Las metamorfosis* (libro XI)

Una de las más bellas narraciones pertenecientes a la mitología griega nos refiere la historia de Orfeo, hijo de Eagro, rey de Tracia, y de una de las musas (o, según lo sugiere la versión de Píndaro, hijo del mismísimo Apolo), cuyo nacimiento vino a completar la satisfacción de los dioses, pues, finalmente, había aparecido sobre la Tierra un mortal capaz de desarrollar el arte

de la música (algunos autores le atribuyen la invención de la lira; para otros, en cambio, sólo perfeccionó este instrumento, aumentando el número de sus cuerdas: las siete primitivas pasaron a ser nueve, porque nueve eran las musas veneradas por Orfeo).

Con la magia de su canto y de su lira fascinaba a todo aquel que lo escuchara: fiera, hombre, dios o piedra. Como argonauta, apaciguó las furiosas olas que amenazaban con volcar la nave de Jasón; e incluso las ominosas sirenas, arrobadas por el esplendor de su armonía, sus propias voces acallaron en tanto la nave, a salvo, seguía su curso.

Pero la mayor prueba de todas fue cuando Orfeo descendió a las regiones infernales para rescatar a su amada Eurídice. Allí logró conmovier lo inconmovible: las implacables divinidades del Tártaro, extasiadas por su canto de súplica y amor, le permitieron llevarse el alma de Eurídice con la condición de que Orfeo caminara delante de ella y no volteara a verla sino hasta que ambos hubieran traspuesto el límite infernal que los separaba del mundo de los vivos. Pero, sospechando un engaño, o acaso incapaz de controlar su ansiedad, a punto ya de escapar, Orfeo cedió a la tentación de mirar si Eurídice en verdad lo seguía –pues, siendo ella un espíritu, él no podía oír el ruido de sus pasos–, llegando a ver tan sólo cómo la sombra de su amada se perdía otra vez y para siempre en las profundidades del infierno.

Situada su existencia durante la generación anterior a la legendaria Guerra de Troya, los antiguos creían a Orfeo contemporáneo de Linus y Thamyris, otros míticos cantantes de Tracia (algunas versiones hacen a Linus maestro o incluso hermano mayor de Orfeo; otras, en cambio, sugieren que aquellos dos no eran más que otros nombres adoptados por el misterioso Dionisio en sus peregrinaciones). Lo cierto es que la figura de Orfeo aparece por vez primera en un panel esculpido que

data de mediados del siglo VI antes de Cristo; en él se le puede admirar de pie, enarbolando una cítara –instrumento más antiguo que la lira–, sobre la superficie de una embarcación, probablemente “Argos”, la nave perteneciente al mito de los argonautas. Algunos años después, hacia el 535, el poeta Ibicus, autor de poemas líricos de contenido heroico y de poemas eróticos, consideraría a Orfeo el prototipo del poeta genial. Y posteriormente, sobre todo a partir del siglo V antes de Cristo, numerosos escritores se encargarían de acrecentar su fama, entre ellos Simónides, Píndaro, Esquilo, Eurípides, Apolonio de Rodas, Horacio, Virgilio y Ovidio. Durante la Edad Media el mito se enriqueció con los aportes de la simbología cristiana, del folklore céltico y de la filosofía. Ya en el siglo XIV, Dante concedería a Orfeo un lugar en el círculo primero del infierno, limbo donde estaban aquéllos cuya única falta era haber nacido y muerto sin conocer la Palabra del Mesías cristiano. Y el mito tampoco sería ajeno a escritores modernos como Tennessee Williams, Jean Anouilh, Cesare Pavese, Rainer Maria Rilke, Robert Graves y Guillaume Apollinaire, entre otros. Incluso, los pintores de todas las épocas también se han servido de Orfeo como fuente de inspiración, siendo tal vez Gustave Moreau el más sugerente. Y el mito en cuestión también ha sido llevado al cine, con excelente poesía, por Jean Cocteau, en dos ocasiones; y por Marcel Camus. Incluso el psicoanálisis, siempre perspicaz y alerta, ha sabido encontrar una rica veta de exploración en este mito.

En todos los casos, los hechos que constituyen el mito de Orfeo lo relacionan con la música. Y si la historia de Apolo y Marsias, mucho más que una simple anécdota, nos da a entender, con el funesto resultado para este último tras el concurso musical, que el arte de los sonidos estuvo por mucho tiempo reservado sólo para las divinidades, tendremos una idea de la importancia de la aparición de Orfeo y del desarrollo del mito.

Bueno es recordar ahora la teoría de Evémero¹, autor griego que vivió alrededor del año 300 a.C., quien manifestó que los dioses y héroes de la mitología no fueron ficciones, sino seres humanos superiores al promedio y que realizaron grandes hechos en beneficio de los suyos, por lo que fueron deificados y mitificados por sus descendientes y por la creencia popular. Orfeo fue, pues, para los antiguos griegos, la suprema encarnación del poder emocional de la música, incluso hasta el punto de creer literalmente en el encantamiento a partir de ella², y le fue conferido crédito –como se puede leer en *Alceste*, de Eurípides– no sólo como cantante y tañedor de lira, sino también como poeta y profeta (de hecho el concepto griego *aedo* y el concepto latino *vate* tenían un significado más vasto y profundo que el de simple cantor o recitante, asumiendo también características del vidente). Nuestra moderna concepción de la música resulta ahora insuficiente, pues Orfeo representa el más amplio contexto inherente en el término *mousike*, la provincia de las musas.

¿Pero qué era y cómo fue la música de los antiguos griegos? Se dice que no hay pueblo de la Antigüedad que haya tenido en mayor aprecio a la música que ellos. Al parecer, los antiguos legisladores Solón y Licurgo consideraban este arte como parte esencial de la educación y de la instrucción, creyéndolo necesario para el Estado como sostén del espíritu y la fuerza nacional. Frederic Grunfeld nos dice:

-
1. López Estrada, Francisco. *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid: Gredos, 1962, p. 68.
 2. "... La música siempre ha estado unida a la religión, y en los tiempos antiguos se atribuía a este arte poderes mágicos, pues, según se creía, ponía al hombre en contacto con lo sobrenatural, como lo demuestran palabras tales como *encanto*, *encantador*, *encantamiento*, que derivan precisamente de *canto*". Dent, Edward. *Ópera*. Buenos Aires: Lautaro, 1947, p. 14.

... Aunque sólo han sobrevivido unos pocos fragmentos de la música clásica griega, los musicólogos sostienen que sus canciones tenían un sonido 'oriental' y que originalmente los varios tipos de música griega fueron cuidadosamente clasificados, tal como sucedía con los *ragas* indios. Según Platón, entre los griegos la música estuvo dividida en varias clases y estilos: tenían una clase de canto, el *himno*, para las plegarias a los dioses; existían además los *dirges*, los *paean*s, los *ditirambos* (llamados así en relación a Dionisio) y los *nomes*, entre otros. Y estaba prohibido colocar un grupo de palabras a un tipo de canto que no fuera el adecuado. Más tarde, estas divisiones fueron dejadas de lado y los compositores mezclaron *dirges* con *himnos* y *paean*s con *ditirambos*, combinando unos con otros.

La vida griega abundaba en ocasiones musicales. Existían canciones corales acompañadas por danzas en honor a Apolo y también danzas mágicas con fines curativos (como aquéllas que aún practican los derviches sufíes, en las cuales el paciente, situado en medio del círculo de danzantes, recibe las vibraciones positivas y los buenos deseos de quienes danzan a su alrededor). También estaba la *pyrriche* o danza de la espada, para los jóvenes guerreros; las *gymnopaídai* o danzas que semejaban combates entre atletas desnudos; la *parthenia*, para las vírgenes espartanas; y los coros y las canciones presentadas durante las performances de las grandes tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, y en las comedias de Aristófanes (un pasaje de Esquilo menciona un coro de cincuenta voces).

Junto a estas funciones ceremoniales, entre los griegos la música también sirvió para propósitos más humildes y cotidianos. Los campesinos tenían canciones para trillar la cebada, para pisar las uvas, para hilar la lana, para llevar el agua...; de hecho, tenían música para cada tarea esencial. Algunas de estas canciones han llegado hasta nosotros, a través de los siglos, casi sin alteración, puesto que la nece-

sidad por música y ritmos que acompañen tales actividades no ha cesado. En muchas partes del Mediterráneo, actualmente, los campos no pueden ser surcados ni los granos trillados ni las almendras recogidas a no ser con el acompañamiento de melodías que son por lo menos descendientes colaterales de aquéllas usadas por los antiguos griegos. De manera similar, las antiguas rondas de danzas mostradas en pinturas griegas perviven todavía, ligeramente modificadas, tanto en Grecia misma como en Cataluña, lugar donde los griegos establecieron colonias. Los cantos ceremoniales griegos y grecorromanos fueron también absorbidos por los cantos de la Iglesia Cristiana, y vestigios de ellos aún se escuchan como parte de la liturgia católica³.

Sobre la teoría musical, Manuel Valls precisa:

El sistema musical de la Grecia clásica se cimentaba sobre unas primarias células de cuatro sonidos dispuestos en forma de escala descendente. Los grados de estas breves escalas (tetracordos) eran alterables, de manera que los cuatro sonidos que las integraban estaban dotados de cierta movilidad en su afinación. La reunión de dos *tetracordos* consecutivos originaba las *harmonías* o *modos*, los cuales, debido a la condición fluctuante de los sonidos de cada tetracordo, eran distintos entre sí, lo que determinó que a cada una de dichas armonías se le asignara un carácter distinto que a su vez provocaba diversas reacciones anímicas sobre el auditor. Así, se estimaba que el modo o armonía *dórico*, por su carácter grave, era apto para las solemnidades cívicas; el *frigio* tenía un contenido marcadamente sensual y

3. Grunfeld, Frederic. *Music*. Verona: Newsweek Books, 1974, pp. 15 y 18.

su presencia era indispensable en las relaciones eróticas; el modo *lidio*, en cambio, era considerado esencialmente fúnebre, etcétera. Los griegos no designaban el sonido en abstracto, sino que lo vinculaban al ente que lo producía, la cuerda⁴.

Se atribuye a Pitágoras (569-470 a.C.) la creación de las primeras reglas fundamentales de la música, esto es, la teoría de la propagación de los sonidos por la rapidez con que vibran las cuerdas. Y se considera a Terpendro (678 a.C.) como el inventor de la notación de sonidos con letras del alfabeto y otros signos, que algunos suponen llegaban a 600. Según la *Enciclopedia Universal Sopena*, “se conocen sólo cuatro muestras de música antigua griega: los tres himnos de Calíope, Apolo y Némesis, hallados entre los papeles del cronologista inglés Jacob Usher, y el canto de los primeros versos de una oda de Píndaro, descubiertos en Mesina por el jesuita alemán Kircher”⁵.

Los diversos instrumentos que los griegos emplearon para el arte de la música fueron considerados de origen mitológico. Por ejemplo: la flauta había sido creada por Harmonía, la zampoña por el dios Pan, Linus —o Mercurio en otros relatos— había creado la lira que Orfeo perfeccionó (aunque, según otros, fue éste quien inventó la lira, el aulos y los otros instrumentos musicales de la época, sin olvidar las versiones que asignan dicha labor al propio Apolo y su séquito de musas).

Sobre el temprano instrumento musical griego que suele vincularse a Orfeo, la célebre lira, puede decirse que es probable que esté mencionado en los poemas homéricos con los

4. Valls Gorina, Manuel. *Aproximación a la música*. Madrid: Salvat, 1970, p. 31.

5. *Enciclopedia Universal Sopena*. Vol. 6. Barcelona, 1975, p. 5863.

nombres de *phorminx* y *citaris*. En tiempos históricos los griegos tenían dos tipos de lira: la cítara y la lira. De acuerdo con la leyenda, el instrumento de Orfeo estaba hecho del caparazón de una tortuga⁶. Y la importancia del instrumento orfeico –sea la lira, la cítara o el arpa– nos la revela el siguiente texto editado por Anne Laskaya y Eve Salisbury y que figura como una introducción al *lay* medieval *Sir Orfeus*:

Si algo en el poema forma un núcleo estable, es el arpa. Más que cualquier carácter, el arpa es la imagen central del poema, pues, de principio a fin, su presencia es conocida. El arpa fue una poderosa metáfora en las culturas clásica y medieval. Como modelo pitagórico de perfecta armonía y proporción, sus cuerdas llegaron a representar la música de las esferas: una metáfora del cosmos armonioso. También estuvo asociada con la vida espiritual, con el poder de la gracia, la música celestial y la armonía del espíritu. Michael Masi anota: ‘Comparada con la música de los caramillos y otros instrumentos de viento, (el arpa) fue el instrumento de la gracia y la virtud, no de la sensualidad ni de lo obsceno. Fue un instrumento sagrado y la calidad de su música no era para ser confundida con el entretenimiento secular de alguna otra’. Cierto, para una audiencia medieval cristiana, la imagen pudo fácilmente resonar con las numerosas cítaras de los reyes y profetas del Viejo Testamento, especialmente con la lira del escritor de salmos, el rey David. En *Sir Orfeo* el arpa encanta a los animales, lleva la

6. Según el *Grove's Dictionary of music and musicians* (Volumen V, St. Martin's Press Inc., 1955, p. 454), ése es el motivo por el que la música para las tortugas en el *Carnaval de los animales*, de Saint-Saëns, contiene una peculiar anotación, referida a la lentitud, tomada de *Orphée aux enfers* de Offenbach.

armonía donde hay hostilidad, y es lo único que Orfeo porta consigo desde su majestuoso reino hasta su mundo miserable. Es también el único objeto que enlaza al personaje y al poeta, al mundo ficticio del *lay* con el mundo actual del trovador. Aún más, el arpa triunfa donde los ejércitos de hombres fallan; seduce al rey de las hadas y es esencial para recuperar a Heurodis y para la restauración de Orfeo. El canto órfico enfatiza el poder del arte, de la elocuencia, de la poesía, la música y la retórica. Como Anfión –el legendario edificador de Tebas, quien, con su arpa, encantó las piedras de la ciudad desplazándolas hasta su lugar definitivo–, Orfeo y su arpa pueden representar funciones de cultura, lenguaje y civilización. En un poema del siglo XI por Thierry de Saint-Troud, Orfeo ‘confiando con todo el poder de su alma en la divinidad de su arte, valientemente tomó lo que deseaba del mundo inferior más allá del Styx’. Así, el arte, apoyado en firmes propósitos, conquistó la naturaleza⁷.

El mito de Orfeo adquirió nueva relevancia en Europa gracias a Angelo Ambrogini, llamado *Il Poliziano* (1454-1494)⁸.

-
7. Dirección internet: <http://rodent.lib.rochester.edu/camelot/teams/orfint.htm>
 8. *Il Poliziano*: “Primer poeta del *Quattrocento* italiano, quien tradujo maravillosamente los hexámetros de los seis primeros libros de *La Iliada* a lengua vulgar. Además, fue preceptor de los hijos de Lorenzo el Magnífico; participó en los debates de la Academia Florentina con Marsilio Ficino, Pico della Mirandola y Luigi Pulci; vivió la conjura de los Pazzi y fue testigo presencial del atentado contra Giuliano de Medicis; vencedor en el torneo de 1475, cuya celebración loó en las 125 estrofas del primer libro y en las 46 del segundo de las *Stanze per la Giostra*; emigró luego a Mantua, enemistado con la esposa de Lorenzo, Claricia Orsini, donde el cardenal Francisco Gonzaga lo nombró su capellán y comensal perpetuo; más tarde fue perdonado por Lorenzo y regresó a

Este italiano, a quien se le llamó “el Botticelli de la lengua itálica”, escribió, a finales del *Quattrocento*, sobre la base del libro IV de las *Geórgicas* de Virgilio, *La favola di Orfeo*, drama serio con música que se representó en Mantua en 1480; obra simple y breve que incluía elementos de las *Églogas* de Virgilio. Más de la mitad del texto era cantado antes que recitado. El rol de Orfeo estaba a cargo de un hombre célebre por su habilidad para cantar acompañándose con la lira *da braccio*; puesto que sus canciones solían ser improvisadas, la obra debió ser una especie de diálogo cantado con acompañamiento instrumental, más cantos y danzas de la época⁹. Este tipo de piezas, con frecuencia adaptaciones de textos de autores clásicos, se convirtieron, hacia el año 1500, en diversión cortesana. Romain Rolland nos brinda más datos al respecto al decirnos que la música era de un tal Germi y que Poliziano tomó como mode-

Florenca –más concretamente a Fiésolle–, donde fue nombrado profesor del Estudio florentino; fue jurista, filólogo, traductor, filósofo, profesor de retórica, historiador, poeta en prosa y en verso, en latín y en lengua vulgar; y todo esto no son más que fragmentos de la vida singular de este hombre...”. *Asimetría* 1, revista de poesía. Barcelona: Lentini Editores, enero 1986, p. 132.

9. Existe una grabación efectuada a principios de la década del ochenta en la que Paul Van Nevel, destacado investigador contemporáneo y director del afamado conjunto “Huelgas Ensemble”, intentó reconstruir dicha *favola*, narrando el mito según el texto de Poliziano y empleando para el acompañamiento musical los trabajos de compositores del norte de Italia ligeramente posteriores a Ambrogini: Marchetto Cara, dall’Aquitano, Michele Pesenti y Bartolomeo Tromboncino. Y si bien la música original se ha perdido o, de manera más correcta, ignoramos en qué consistía verdaderamente, es de admirar el notable esfuerzo que ha implicado tal reconstrucción, por cuanto sirve como precedente de lo que vendría a ser la ópera un siglo después, y, asimismo, como puente entre las obras de la Edad Media y del Renacimiento que han tratado este mito.

lo el teatro florentino de su tiempo, más precisamente las representaciones sacras, forma de espectáculo en la cual la música estaba íntimamente asociada a la acción dramática, y que en su origen fue una acción escénica donde se exponían los misterios de la fe o leyendas cristianas. El *Orfeo* de Poliziano, dice bien Rolland, “señala el paso de la tragedia religiosa florentina a la tragedia pastoral inspirada en la antigüedad... Toda la pieza se desarrolla con la misma decoración y con escenas yuxtapuestas, a la manera de los antiguos misterios. Sin embargo, más tarde, Poliziano la dividió en cinco actos, y le dio una forma más aproximada a las obras antiguas”¹⁰.

Pero es a fines del Renacimiento cuando el mito de Orfeo empieza a servir de inspiración para obras con mayores pretensiones. La Camerata Fiorentina, círculo de humanistas creados por el patricio florentino Giovanni Bardi, concibe, en un intento por retornar al antiguo esplendor del teatro griego –del cual ellos no tenían mayor referencia–, un nuevo género musical: la ópera¹¹. Y fue uno de sus miembros, el cantante Jacopo Peri (1561-1633), quien escribió las dos primeras óperas de la historia: *Dafne*, escrita en 1594 y representada en 1597, cuya partitura se ha perdido; y *L'Euridice*, estrenada en 1600, con ocasión de las nupcias de María de Medicis con Enrique IV de Francia, que es la primera ópera preservada por completo. Esta versión de la tragedia de Orfeo compuesta por Peri (quien también cantó el rol principal), se basó en un poema original

10. Rolland, Romain. *Músicos de antaño*. Buenos Aires: Ricordi, 1953, p. 45.

11. Sin embargo, Romain Rolland, en las páginas 27 y 28 de su obra antes mencionada, nos dice que tal idea es un error: “Lo que llamamos creación suele ser recreación y, en el caso presente, hemos de preguntarnos si esta ópera que los florentinos creían lealmente haber inventado, no existía ya, con ciertas variantes, desde largo tiempo atrás, desde la iniciación del Renacimiento”.

de Ottavio Rinuccini, escrito en italiano. El musicólogo inglés Edward Dent decía al respecto:

Se puede pensar que la primera representación debe haber sido algo muy insignificante, y resulta difícil creer que al público no le haya parecido aburrida; pero no debemos juzgarla sólo por la música. Es posible que el público se haya emocionado con el texto poético, porque Rinuccini era un verdadero poeta y no un 'libretista de alquiler', figura que no existía en aquellos tiempos. Como la ópera estaba haciendo su primera aparición en escena, el público carecía de toda pauta para juzgarla, y es muy probable que no esperara que la música fuera otra cosa que un elemento muy accesorio. Peri, sea por incompetencia de aficionado o por ascetismo deliberado, ignoraba la mayor parte de los recursos técnicos de la música de su tiempo, tales como los que ilustran los madrigales de Luca Marenzio; por la música de la obra y por lo que los contemporáneos dijeron de ella, es evidente que la declamación de las palabras se antepone a todo lo demás¹².

Giulio Caccini (1546-1618), otro miembro de la Camerata, musicalizó también el texto de Rinuccini. *L'Euridice* de Caccini fue compuesta en 1600 (algunos pasajes de la obra ya habían sido presentados en el estreno de la versión de Peri) y tiene la distinción de ser la primera ópera publicada –poco tiempo antes que la de Peri– y la única referencia, entre 1480 y 1647, al relato de Ovidio, que finaliza con la alegre reunión de Orfeo y su amada. Su composición y estreno –año 1600; estrenada en Florencia, Palazzo Pitti, el 5 de diciembre de 1602– fueron precedidos por la versión de Peri, y parece probable que la preci-

12. Dent, Edward. Op. cit., pp. 22-23.

pitada publicación de la ópera de Caccini en enero de 1601 determinara cierta celosa competición con su colega. De cualquier manera, la inmortalidad de Caccini estuvo asegurada desde la publicación de su colección de canciones titulada *Le nuove musiche* (1601-1602), algunas de las cuales han tenido una carrera ininterrumpida desde entonces. Su *Eurídice*, por otro lado, no ha llamado mucho la atención aparte de su valor histórico; para algunos, esto se debe a que carece de fuerza dramática y muestra menos de lo que uno podría esperar del genio melódico que compuso *Le nuove musiche* (sin embargo, para otros, la versión de Caccini resulta más agradable al oído que la de Peri). Con todo, tiene la claridad y dramática simplicidad que caracteriza a la ópera seria, es concisa y tiene momentos lógicamente líricos. Como apropiado complemento, Denis Arnold nos dice en este sentido:

... el drama fue concebido en términos de pastoral con un apropiado final feliz o *lieto fine*; el espectáculo incluía *intermezzos* y otras distracciones independientes de la historia principal; las ideas florentinas de ‘recitar cantando’ dominaron el pensamiento de ambos compositores, de modo que el conjunto instrumental es pequeño y su elemento predominante es el continuo, encargado a instrumentos de cuerda (laúd o clavicémbalo). La línea vocal difiere en ambos compositores: mientras Peri muestra una especial aptitud para poner de relieve los detalles del texto, Caccini destaca en las canciones o piezas líricas, a la manera de *Le nuove musiche*. Peri, en particular, se caracteriza por el uso de armonías inusuales y la variación de la línea melódica como medio de reforzar el realismo de la acción dramática. Ninguno de los dos compositores usó el coro con frecuencia, ni abundan en su música pasajes escritos para conjuntos, ya que la inteligibilidad de las palabras era una de sus preocupaciones fundamentales. El resultado, en ambos ca-

sos, se traduce en la creación de una atmósfera de gran pureza, pero difícilmente emocionante, quizá por ello el género no llegó a cuajar en Florencia¹³.

Sobre el poeta Ottavio Rinuccini (1562-1621), cuyo libreto sirvió para las versiones de Peri y Caccini (ambas partituras se conservan íntegramente), hay que decir que los dramas escritos por él para ser puestos en música eran de excelente calidad literaria. Estaban destinados a reproducir el espíritu de la tragedia griega y no a sorprender al auditorio. El poema sobre Eurídice tiene casi la misma extensión que la *Dafne* de Peri –aunque fuera más complicado que ésta en cuestión de escenografía–, y, al igual que esta ópera, consiste de escenas cortas separadas por coros.

Argumento del poema que escribió Rinuccini:

Orfeo y Eurídice están a punto de casarse; primero la vemos a ella con sus amigas y luego a Orfeo con los suyos, aunque el amor le ha puesto algo melancólico. Dafne, una ninfa, aparece en escena y anuncia con vacilación la nueva de la muerte de Eurídice. Después de un recitado muy emocionante, Orfeo abandona la escena; el coro entona una lamentación. En la escena siguiente, Arcetro, un pastor, hace un largo relato acerca de cómo vio a Orfeo lamentándose a solas y cómo bajó Venus del cielo para consolarlo. Luego cambia la escena, pasando de un bosque a la puerta del Hades. Venus entra acompañada de Orfeo y le dice que siga adelante y trate de conmovier a Plutón con su canto. Las rocas se apartan y muestran la ciudad incendiada de Dis. Orfeo canta para Plutón, quien se deja con-

13. Arnold, Denis. “Los orígenes de la ópera”, *Enciclopedia Salvat de los Grandes Temas de la Música*, fascículo 41. Pamplona: Salvat, 1986, p. 7.

vencer por Proserpina, aunque Radamanto y Caronte tratan de que se mantenga firme; Plutón cede y permite que Orfeo regrese a la Tierra con Proserpina [sic], sin imponerle ninguna condición. Vuelve la escena del bosque y Amintas, otro pastor, refiere al asombrado coro que ha visto juntos a Orfeo y Eurídice. Por último, entra la feliz pareja y la ópera concluye con un coro. Adviértase que Orfeo no vuelve a perder a Eurídice, tal como sucede en la leyenda; y también el hecho curioso de que no menos de tres sucesos son descritos por mensajeros¹⁴.

Pocos años después del estreno de *L'Euridice*, pero ya en pleno barroco temprano, nace *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi (con libreto de Alessandro Striggio). Esta creación, presentada para celebrar la boda del duque de Mantua en 1607, es considerada la primera obra maestra en la historia de la ópera. Probablemente el incipiente género que era la ópera en ese tiempo hubiera desaparecido si no fuera porque llegó a oídos y manos de Monteverdi. Se dice que éste fue el hombre de genio que comprendió lo que podía llegar a ser este género. Monteverdi fue el primero de los grandes compositores italianos de ópera y el último de los madrigalistas; fue también el primero en explotar los recursos que ofrece el colorido orquestal. Revolucionó la ejecución de técnicas tales como el *trémolo* y el *pizzicato* en las cuerdas. Puede decirse que la edad de oro de la música instrumental barroca realmente empieza con la combinación orquestal que Monteverdi realizó para su *Orfeo*¹⁵.

14. Dent, Edward. Op. cit., pp. 111-112.

15. El musicólogo inglés Edward Dent, en la página 24 de su libro antes citado, opinaba que si bien Monteverdi ha pasado a la historia de la música como el prototipo del compositor revolucionario, en realidad no fue nada de eso... “Era un consumado compositor de música sagrada y profana, que tenía a su alcance toda clase de técnicas ortodoxas. Se le

El *Orfeo* de Monteverdi, donde la poesía cobra primacía y la música se emplea con toda su riqueza de formas por primera vez (según las ideas estéticas musicales de la época y gracias a la estrecha colaboración y amistad entre músico y libretista), es además la primera ópera donde se anuncian todas las formas y posibilidades que aparecerán en las óperas de los siglos siguientes, formas que –es preciso decirlo– no fueron creadas por Monteverdi, cuya genialidad radicó más bien en refundir en una sola unidad todo el acervo de posibilidades musicales, tanto las más nuevas como las más antiguas. Además, teniendo tras de sí la experiencia fundamental del madrigal era lógico que Monteverdi diera a los coros más importancia que sus contemporáneos, escribiendo para ellos fragmentos que son auténticos madrigales. Monteverdi, quien casi con certeza conoció las versiones musicales de *L'Euridice* que compusieran tanto Caccini como Peri, debe de haber considerado que el mito de Orfeo era más que apropiado para los fines que se había propuesto con esta obra dramática. Según Nicolaus Harnonkourt, esta elección es típica, pues “... como ‘drama griego’ era apropiado para el nuevo estilo basado en la antigüedad y, al propio tiempo, resultaba programático, ya que ensalzaba el poder arrollador de la música”¹⁶.

han atribuido diversas innovaciones audaces pero no creo menoscabar su originalidad si digo que la mayoría de ellas habían sido empleadas con anterioridad. Pero Monteverdi debió de ser un hombre de maravilloso valor y capacidad organizativa, y también un visionario, porque parece haber sabido exactamente lo que deseaba hacer y cómo llevarlo a cabo. Comprendió que esta nueva forma de entretenimiento podía recurrir a todos los recursos de que se disponía en aquel tiempo”.

16. Harnonkourt, Nicolaus. “Análisis de *L'Orfeo* de Monteverdi”, *Enciclopedia Salvat de los Grandes Temas de la Música*, fascículo 41. Pamplona: Salvat, 1986, p. 11.

Alessandro Striggio, el libretista, fue funcionario de la corte del duque de Mantua y amigo del compositor.

Siguió durante la mayor parte de la pieza las convenciones propias de las obras pastorales, pero se aproximó a la tragedia griega al eliminar el final feliz. La obra terminaba con la destrucción de Orfeo por las bacantes, pero esta innovación fue rechazada el día de su estreno; por ello el final trágico está impreso en el libreto, y el final feliz en la partitura¹⁷.

Con todo, la obra tuvo gran acogida, conservándose su partitura por completo.

Edward Dent¹⁸ nos dice, refiriéndose a la versión de Peri:

Es interesante comparar este Orfeo con el de Monteverdi, que cuenta con un libreto diferente escrito por Alessandro Striggio. Desde un punto de vista dramático, este libreto es más vigoroso que la obra de Rinuccini, cuyo estilo resulta demasiado formal y preciosista para el lector moderno.

Para conocer el argumento, recurrimos a Dent una vez más:

Después de un prólogo cantado por una figura que representa a la Música, Striggio comienza inmediatamente con la boda de Orfeo y Eurídice, aunque ésta no aparece. El autor acentúa el contraste entre la alegría que Orfeo experimenta ahora y los padecimientos que tuvo que sufrir antes. En el segundo acto la ninfa Silvia anuncia la muerte de Eurídice a causa de la mordedura de una serpiente. El coro compadece a Orfeo. Aquí cambia la escena.

17. Arnold, Denis. Op.cit.

18. Dent, Edward. Op. cit., pp. 111-113.

El tercer acto nos muestra a Orfeo a las puertas del Hades, acompañado por la Esperanza, la cual le dice que ahora debe abandonarlo, citando la conocida estrofa de Dante: ‘Abandonad toda esperanza los que entréis aquí’. Orfeo se encuentra con Caronte, quien, como de costumbre, es un personaje levemente humorístico; Orfeo adormece a Caronte con su canto, y entrando en su barca, atraviesa la Estigia; el acto termina con un coro de los espíritus infernales.

El acto cuarto comienza con una escena entre Proserpina y Plutón; Proserpina ruega al dios que permita a Orfeo llevarse a Eurídice; Plutón accede, con la condición de que Orfeo no debe mirarla mientras no hayan dejado el Hades. Ordena que a ambos –este detalle aparece bien destacado– se les informe de su condición. Después de un coro breve sucede un episodio encantador en el cual Plutón y Proserpina se demuestran su mutuo afecto. Entra Orfeo, refiriendo con júbilo el triunfo que ha conquistado con su lira; se despreocupa de la condición de Plutón e insiste en que el amor tiene derechos más elevados. Mira a Eurídice y se escucha un ruido detrás del escenario. Orfeo ve morir a su amada y la voz de un espíritu solitario le dice que ha violado la ley y no merece misericordia. Después de cantar una corta lamentación, Eurídice es arrebatada por los espíritus; el coro canta una pequeña oda sobre la virtud de la prudencia.

En el acto V Orfeo se encuentra en los campos de Tracia donde, después de dialogar con un eco, jura que nunca volverá a amar a una mujer. En este punto, el libreto impreso se aparta enteramente de la partitura impresa. En el libreto Orfeo ve llegar a un grupo de bacantes y huye aterrorizado, sugiriéndose su terrible final, tras lo cual hay un largo coro de alabanza a Baco¹⁹.

19. Las contingencias fundamentales que conllevaban algún tipo de violencia o escándalo sucedían fuera de la escena, según las normas de la antigua tragedia griega.

Este final, que pretendía mantenerse fiel a la trágica leyenda, no fue muy bien acogido por la sociedad de la época, y Monteverdi, comprendiendo la necesidad de un cambio, se puso de acuerdo con Striggio en que, al contrario de otras versiones, Orfeo no debía seguir viviendo con Eurídice –pues no pretendía rebajar su obra con una conclusión tan fácil–, y como tampoco podía morir, concluyeron que lo más adecuado y glorioso era ascenderlo al Parnaso con la ayuda de Apolo. Y añade Dent:

Para esto hizo bajar al dios envuelto en una nube, la que debe de haber sido muy admirada, porque fue conservada para otra ocasión, y en 1608 el dios volvió a bajar envuelto en ella para cantar el prólogo de *Arianna*, segunda ópera de Monteverdi. Esta segunda versión de la leyenda de Orfeo no sólo está mejor proyectada que la anterior, sino que su lenguaje es también más vigoroso y la atmósfera emotiva más intensa. El poema se mantiene en un elevado nivel literario; se descontaba que el público estaría formado por personas de cultura clásica²⁰.

Las siguientes líneas, traducidas del *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, nos permitirán una mejor comprensión de lo anterior:

Los primeros libretos de ópera italianos, tales como el *Dafne* de Rinuccini y *L'Euridice* del mismo, derivaron de los dramas pastorales del Renacimiento, siendo uno de éstos el *Orfeo* de Il Poliziano; son mitológicos en tema, y sus actos, si bien no están demarcados, están separados por la participación de coros que comentan la acción tal como en

20. Dent, Edward. Op. cit., p. 113.

la antigua tragedia griega. El coro se integra a la ópera desde el principio, aunque en períodos posteriores tienda a desaparecer por completo. Y puesto que las primeras óperas fueron compuestas para celebrar actividades principescas, era indispensable que tuvieran un feliz final, así hubiera sido trágica la historia original. La tragedia de sangre, familiar en el drama isabelino, es prácticamente inhallable en la ópera hasta el siglo XIX; las muertes violentas tienen lugar fuera del escenario y son relatadas por mensajeros. Las óperas tempranas son generalmente llamadas *favolas* y la tragedia es rara vez hallada en Italia, aunque la *Arianna* de Monteverdi y la *Andrómeda* de Giacobbi estén así tituladas; pero el principio general es que, incluso dejando de lado los temas mitológicos, las tragedias son para gente principal y aristocrática. La comedia era apropiada sólo para las clases bajas. Pero ni siquiera las óperas de tema mitológico excluían enteramente la comedia; hay en ellas, por lo general, un toque de humor, como en el caso del barquero Caronte cuando aparece. Mas tan pronto las óperas descendieron del mito a la historia, los sirvientes cómicos hicieron su entrada²¹.

En el siglo XVII, otros músicos también encontraron inspiración en el mito de Orfeo y lo explotaron con mayor o menor éxito, no sólo en el incipiente género de la ópera sino también en otras formas menos extensas. En 1616, se estrenó el intermedio titulado *Orfeo dolente*, de Domenico Belli, para la *Aminta* de Tasso (Belli fue uno de los primeros en componer en estilo monódico); en 1619, se representó en Roma el primer melodrama profano, *La morte d'Orfeo*, tragicomedia pastoral de Stefano Landi, uno de los más tempranos compositores de ópera

21. Grove. Vol. V, p. 223.

en Roma, y también cantante; en 1638, tuvo lugar la primera experimentación del melodrama italiano en terreno germánico, el ballet *Orpheus und Eurydice*, de Heinrich Schütz, el más grande de los compositores germanos del barroco temprano, cuyo arte representa la fusión entre la formación italiana y la herencia alemana, famoso sobre todo por sus *Pasiones*.

En los carnavales de marzo de 1647 fue representado en el Palais-Royal de París el *Orfeo* de Luigi Rossi, asentándose así en Francia el melodrama italiano que influiría grandemente en la ópera gala. El autor del libreto fue el poeta y abate Francesco Buti. Rossi, cantante, organista y compositor italiano, ganó una formidable reputación en su tiempo como el creador de dos óperas, *El Palazzo incantato d'Atlante* (1642) y *Orfeo*, pero los historiadores ponen mayor énfasis en la consideración de su música vocal de cámara y en particular en sus cantatas y duetos. De gran influencia en su formación temprana fue el nuevo recitativo operático de Peri y Monteverdi, y de este último el *Lamento d'Arianna* fue una poderosa influencia. En 1640 escribió la canción *Un ferito cavaliere* a la muerte del rey de Suecia Gustavo Adolfo, canción que se hizo célebre en toda Europa. Nació en Torremaggiore en 1598 y murió en Roma en 1653. Según nos dice Rolland, su *Orfeo* pertenecerá al género de obras “compuestas de una multitud de escenas carentes de unidad y lógica, realizadas más para el placer de los ojos y el oído que del espíritu. La música, muy bella, era de una gran melancolía”²². Pero la comedia italiana halló gran oposición religiosa y política en la Francia de Mazarino, oposición sostenida sobre todo por los enemigos del cardenal, y en una época donde el puritanismo aún cortaba cabezas. Se buscó aviesos motivos para acusar al *Orfeo* de Rossi de ultrajar la moral, tanto

22. Rolland, Romain. Op. cit., p. 85.

en sus escenas como en sus protagonistas (se dice que alguna de las actrices italianas del *Orfeo* tenía “la triste reputación de haber vendido su belleza”). Y se trató de involucrar a la propia reina, que apreciaba esta obra, en toda esa trama de intrigas e hipocresías. Como que fue necesario que en los diarios se tuviera que defender la virtud de la ópera y de la reina con líneas como éstas:

Pero lo que hace la mayor importancia de esta pieza y mueve la aprobación de los más rudos censores de la comedia, es que la virtud se pone siempre por encima del vicio, a pesar de los obstáculos que se alzan en su camino: Orfeo y Eurídice no solamente fueron constantes en sus castos amores, a pesar de los esfuerzos realizados por Venus y Baco, sino que el propio Amor resistió las instancias de su madre y no quiso inducir a Eurídice a la infidelidad conyugal. Por lo tanto no puede deducirse sino otra cosa que moralidad y honestidad e impulsión al bien y acciones honorables derivadas de la presencia de una reina tan sabia y piadosa como la nuestra²³.

Explica Rolland:

Empero era difícil para la moral sentirse ultrajada por *Orfeo*, y a los descontentos el descubrir temas de escándalo en una obra en la que el propio Amor rehúsa alejar a Eurídice de sus deberes conyugales, y en que Eurídice muere, por un exceso de pudor extremadamente raro y digno de una concurrente al *salon bleu*, mordida en la pierna por una serpiente, y, en ausencia de Orfeo, rehúsa dejar que Aristeo

23. *Ibíd.*, p. 91.

le arranque el reptil por temor de ofender a su esposo permitiendo que su rival la tocase²⁴.

El *Orfeo* de Rossi causó, pues, un gran impacto en el París de 1647, ya que el excelente uso de las máquinas para transformar el escenario y la belleza vocal de la música en sí conmovieron a muchos cortesanos que no se hartaban de ir una y otra vez a presenciar la obra a pesar de sus más de seis horas de duración. Pero la oposición también logró lo suyo: hicieron hincapié en el enorme gasto de máquinas y músicos italianos contratados, y cada vez que se deseaba atacar a Mazarino se le mencionaba el *Orfeo*, lo que provocó que éste prohibiera cualquier otra representación para el siguiente año; además, consiguieron que Torelli, el maquinista, fuera perseguido, aprisionado y arruinado, y que viera su vida amenazada como sus demás compatriotas radicados en París que intervinieron en las representaciones de 1645 y 1647. “Esto explica que, no obstante el gran éxito alcanzado por la primera ópera italiana representada en París, será necesario esperar muchos años para verla definitivamente arraigada en Francia”²⁵.

El argumento de la ópera es el siguiente:

El hermoso tema antiguo ha sido complicado con una multitud de ridículos incidentes. La víspera de su casamiento con Orfeo, Eurídice, acompañada de su padre, consulta a un augur sobre el porvenir. Los presagios son amenazadores. Aristeo, hijo de Baco, está perdidamente enamorado de Eurídice, y suplica a Venus que impida las bodas. Venus, que odia a Orfeo, hijo del Sol, su rival, urde tramas contra los dos amantes, para lo cual adopta la forma de

24. *Ibídem*, pp. 91-92.

25. *Ibídem*, p. 95.

una vieja celestina y da a Eurídice consejos deshonestos. Más tarde, no pudiendo decidir a su propio hijo, el Amor, a que modifique los sentimientos de aquélla, la hace morir. Juno, en fuerza de su animosidad hacia Venus, se inclina a favor de Orfeo y lo mueve a descender a los infiernos y buscar a Eurídice, para lo cual despierta los celos de Proserpina haciéndole notar las atenciones que Plutón concede a la hermosa muerta. Proserpina quiere desembarazarse de su rival, y todo el infierno, conmovido por los cantos de Orfeo, devuelve los esposos a la Tierra. Pero éstos infringen las leyes infernales, y Eurídice vuelve nuevamente entre los muertos. Desesperado Aristeo por el fin trágico de Eurídice y perseguido por la sombra de su víctima, que agita serpientes en las manos, enloquece y se mata. Venus incita a Baco para que venga en Orfeo la muerte de su hijo, y aquél y las bacantes destrozan al cantor tracio. Apoteosis. La constelación de la Lira se eleva en el firmamento, y los coros cantan la grandeza del amor y de la fidelidad conyugal. Júpiter, en un aria recitada con vocalizaciones pomposas extrae las conclusiones morales de la fábula en un madrigal dedicado a la reina²⁶.

Es un teatro “de plebe opulenta y no de aristocracia intelectual”, nos dice Rolland, y terminamos añadiendo:

La música de *Orfeo* se consideró perdida durante mucho tiempo, pero luego de dos siglos y medio hemos encontrado una partitura manuscrita antigua en la biblioteca Chigi de Roma. Un antiguo manuscrito de *Orfeo* se encontraba en la biblioteca del conservatorio de París, colección Philidor, que alcanzó a ver Fétis, pero que desde entonces ha desaparecido²⁷.

26. *Ibíd.*, p. 98.

27. *Ibíd.*, pp. 99 y 101.

Se sabe también que por este tiempo el músico italiano Sigismondo d'India, director de música de cámara del duque de Saboya y después al servicio del cardenal Mauricio de Saboya, en Roma, compuso un *Lamento de Orfeo*, para voz con acompañamiento de *chitarrone*²⁸. Además, algunas de sus composiciones están consideradas como modelos de la escuela monódica y prepararon el advenimiento de la cantata.

En lares ingleses, el tema de Orfeo curiosamente inspiró más que nada líricas canciones. Uno de los primeros en este menester fue William Lawes, hermano menor de Henry, nacido en 1602. Su breve existencia resulta interesante: por un tiempo fue músico en la corte de Carlos I, pero en 1645 fue muerto en el Sitio de Chester, defendiendo la causa realista. A pesar de su corta vida William Lawes fue un prolífico compositor cuyo estilo es fuertemente individual y a menudo distinguido. Sus cadencias y melodías frecuentemente recuerdan a Purcell, cuya música pertenece a la segunda mitad del siglo (anotemos que sin necesidad de estar vinculado con el mito, Purcell escribió un conjunto de canciones que llevan como título general *Orpheus Britannicus*). Escribió, dentro de sus *Diálogos, salmos y elegías*, una pieza titulada *Orpheus, O Orpheus, gently touch thy Lesbian Lyre*. También es conocida la canción que Matthew Locke (1621/2-1677) compondría a partir de un bello texto del misterioso Shakespeare, *Orpheus with his lute* (tradicción que seguirían a través del tiempo sus compatriotas Sullivan, Somervelle, Coates y el renombrado Ralph Vaughan Williams).

Es en el año 1672 que se representa el *Orfeo* de Antonio Sartorio, curiosísima versión del mito así como la de Rossi.

28. "Chitarrone: variedad romana de la toiorba, de caja mediana y mástil largo, que es el contrabajo en la familia de los laúdes. Está provisto de dos clavijeros, uno situado en el extremo del mástil y otro hacia su mitad". *Enciclopedia Universal Sopena*.

Sartorio, compositor italiano, fue el primer maestro de capilla de la corte ducal de Hannover y escribió muchas obras teatrales y música sagrada. Nació y murió en Venecia (1620-1681). A diferencia de las nobles óperas de Monteverdi y Gluck, este *Orfeo* pertenece a la Venecia de 1670 y es música para entretenerse, para pasar el rato y nada más. Aureli, el libretista, derivó su versión de Virgilio y Ovidio, pero ni así; olvidemos a los griegos, que poco tienen que ver con esto. Una sinopsis del acto I nos da ya una idea: Orfeo y Eurídice se han casado. Disfrazada como gitana, Autonoe, con la ayuda de Hércules y Aquiles, va en busca de Aristeo, quien ha roto su promesa de casarse con ella. Quirón, el tutor de los dos héroes, busca a los jóvenes para que prosigan con sus interrumpidos estudios. Aristeo confiesa su amor a Eurídice, quien lo rechaza. Orfeo llega inesperadamente, piensa que su esposa le es infiel y se va. En este punto, es natural preguntarse: aparte de los ya conocidos, ¿quiénes son los demás personajes? Aristeo es uno de los hermanos de Orfeo, Autonoe es la hija de Cadmo, rey de Tebas. Quirón es, se supone, el centauro y sólo Dios sabe qué hacen aquí Hércules y Aquiles. En otras palabras: ésta es la ópera barroca de los malentendidos e intrigas amorosas, una suerte de mediocre telenovela hecha en el siglo XVII. Hay que señalar que la ópera sería del siglo XVIII es mucho más digna y ordenada. Cuando Baco canta “Si el amor ha causado la muerte de Eurídice, no hay nada que pueda yo hacer. Ha sido culpa de Cupido”, no es pues el comentario más apropiado para una tragedia. Pese a todo, la música resulta dotada de encanto y la trama puede interesar. Pudiéndose decir que revela un aspecto “marketero” en la historia de la ópera. El papel de Orfeo está cantado por un contralto, un *castrato*, en italiano.

El francés Marc-Antoine Charpentier (1634-1704) no desaprovechó las bondades del mito y escribió, por este tiempo, su *Descente d'Orphée aux Enfers*. Otro tanto hizo su compatriota

André Campra (1660-1774), quien, junto con Lully y Rameau, llegó a ser uno de los más exitosos compositores de la ópera francesa. Campra fue autor de numerosas obras, que fueron muy aplaudidas en los principales teatros de Europa: *El triunfo del amor*, *El carnaval de Venecia*, *La Europa galante*, *Fiestas venecianas...* *El carnaval de Venecia* (1699) incluye precisamente una composición operística estructurada sobre la base de escenas cortas e inspirada en el mito de Orfeo, *Orfeo nell inferi*.

En el siglo XVIII fueron creadas por lo menos unas dieciséis óperas alrededor del tema. Se inició este período con el drama *Die bis und nach dem Tod unerhörte treue des Orpheus* (*La inaudita fidelidad de Orfeo hasta y después de la muerte*, 1709), de Reinhard Keiser, el más fecundo operista alemán de su época.

Louis Nicolas Clérambault también recurrió al mito orfeico. Compositor y organista francés, Clérambault nació y murió en París (1676-1749). Fue organista de los jacobinos, de la Casa Real y otras. Con Morin, fue uno de los creadores de la cantata francesa y uno de los primeros compositores franceses que escribió sonatas a imitación de Corelli y que se cuentan entre las mejores de la primera época de la sonata francesa. La cantata francesa floreció a principios del siglo XVIII, pero a mitad de siglo ya estaba casi muerta. En su apogeo estableció con la cantata italiana una relación similar a la que hubo entre las óperas gala e italiana: las divisiones entre recitativos y arias son menos diferenciados, la instrumentación es más variada, el peso dado a los textos verbales es más considerable. *Orphée* pertenece al primer libro de cantatas de Clérambault publicado en 1710, y estuvo entre las más celebradas e interpretadas en su tiempo y aun hoy. El estilo de esta pieza hace difícil encontrar una cantante idónea para el papel de Orfeo. Ésta necesita, primero, una técnica fluida para manejar fácilmente y con claridad la elaborada ornamentación, sin opacar los detalles; se-

gundo, una calidad de tono que sea al mismo tiempo ligera y bien definida; y tercero, un sentimiento para el particular carácter expresivo de esta música. Esta cantata fue concebida para soprano, violín, flauta y clavecín.

El célebre Jean Phillipe Rameau también le dedicó su tiempo al tema componiendo *Orphée*, cantata escrita en 1721; en Italia, en 1736, Giovanni Battista Pergolesi compuso su obra postrera, la cantata *Orfeo*, formada por dos recitativos alternados con dos arias; en 1752, Carl Heinrich Graun estrenó en Berlín *L'Orfeo*. De esta época data también la ópera *Orpheus oder die wunderbare Beständigkeit der Liebe* (*Orfeo o la maravillosa constancia del amor*) del compositor alemán Georg Philipp Telemann.

Llegamos así a 1762, año en que se presenta la que, después de la obra de Monteverdi, se considera la segunda gran ópera basada en el mito de Orfeo. El 5 de octubre, en la corte vienesa del emperador Francisco de Lorena, y con ocasión de su cumpleaños, se estrenó la famosa ópera clásica *Orfeo ed Euridice* del alemán Christoph Willibald Gluck, considerado por aquella época como un músico revolucionario, precisamente por una serie de innovaciones que introdujo en el género operístico con esta obra.

En 1761 Gluck conoció a un poeta italiano, Rainiero de Calzabigi, que se había establecido en Viena. Calzabigi había vivido algún tiempo en París, y le interesaba el problema estético del drama musical. También había leído un libro sobre la ópera, escrito en 1756 por otro italiano cosmopolita, el conde Algarotti, que había pasado nueve años en la Corte de Federico el Grande, en Berlín. El resultado de la colaboración de Calzabigi con Gluck fue la famosa ópera *Orfeo ed Euridice*, estrenada en italiano en Viena, en 1762. *Orfeo* es un acontecimiento capital en la historia de

la ópera y constituye la única obra de Gluck que es muy conocida en la época actual. Los públicos modernos la consideran una obra que los aparta del mundo melodramático de Verdi o del meloso erotismo de Wagner y Richard Strauss para introducirlos en una región de sublime dignidad y clasicismo, un mundo habitado no por hombres y mujeres sino por estatuas marmóreas, milagrosamente dotadas de vida y movimiento²⁹.

El *Orfeo* de Gluck tiene dos versiones: la original, de Viena (1762), para contralto, cantada en italiano; y la posterior revisión de París (1774), modificada para agradar a otro tipo de público. Esta versión revisada fue escrita para tenor, se canta en francés, está adornada por el compositor con gustos teatrales franceses, ballets y ornamentaciones musicales típicamente galas en estilo, y fue protagonizada por el tenor Le Gros. Señalemos que en la versión original de esta ópera, como un residuo del viejo estilo, el papel de Orfeo había sido escrito para un *castrato* con voz de contralto (que probablemente fue Guadagni), y que dicho papel no fue cantado por una contralto femenina sino hasta 1859, cuando Berlioz revisó la partitura³⁰. No obstante, el rol principal a cargo de una protagonista es el más popular³¹.

29. Dent. Op. cit., p. 36.

30. Limentani, Adam. "El mito de Orfeo tal como se refleja en problemas de ambivalencia y reparación en la situación edípica", *Mitos universales, americanos y contemporáneos*. Vol. II. Lima: Sociedad Peruana de Psicoanálisis, 1990, p. 54.

31. Para los coleccionistas resultan memorables las ya históricas grabaciones de Kathleen Ferrier, la legendaria contralto inglesa, y del tenor francés Leopold Simoneau, ambos cantando la parte de Orfeo en versiones registradas a principios de los años cincuenta.

En la versión revisada de París, Gluck fue asistido por el libretista francés Pierre-Louis Moline. Gluck reescribió la parte del protagonista para tenor y extendió la música de ballet. A esta versión de París pertenece la famosa escena de la “Danza de los espíritus benditos” con el *allegretto* adicional. Dicha escena tiene lugar en la escena segunda del acto segundo, en el Valle Feliz de los Campos Elíseos. Los espíritus de los elegidos danzan al son de los cantos de las aves y del murmullo del arroyo. Con el encantador solo de flauta, Orfeo halla a su amada, la estrecha gozoso contra su pecho y le pide que lo siga, pero en ningún momento mira su rostro.

Durante el tiempo de Gluck reinaba en la ópera italiana, como elemento principal del espectáculo, la voz por encima de toda otra consideración estética. Los cantantes, especialmente las sopranos y los castrados (cuya voz podía competir, por esta circunstancia, con la más aguda voz femenina), eran aclamados en detrimento de todos los demás elementos de la ópera. La música quedaba muchas veces deformada e incluso oscurecida por verdaderos torrentes de ornamentaciones vocales –trinos, gorjeos, escalas ascendentes y descendentes, etc.–, proferidas por los virtuosos, atentos únicamente a su lucimiento personal. Estos excesos habían sido ya objeto de sátiras y burlas, pero en líneas generales este tipo de óperas seguía en pie porque contaba con el favor de los públicos en casi toda Europa. Una excepción era, hasta cierto punto, la ópera francesa, formada desde la época de Lully por un tipo de canto algo más sobrio, sin la intervención de castrados, y con abundantes pasajes de ballets y una mayor participación coral y orquestal; pero, aún distaba mucho de ser popular en el resto de Europa.

En la versión de París, Gluck prescindió de casi toda la ornamentación superflua en la línea vocal de los personajes, aunque a nuestros oídos, más austeros que los del siglo XVIII, pueda parecer lo contrario. Las melodías lineales y prolonga-

das sustituyeron a los gorjeos y trinos inacabables y dieron al conjunto un aspecto noble y profundo. La intervención de coros y de ballet, excepto en la escena final, está justificada plenamente por el argumento; el coro de las furias matiza con claridad la ira gradualmente aplacada de sus imprecaciones, ira ya expresada antes por un ballet áspero que debió chocar duramente con la tradición balletística de la Ópera de París. Sin embargo, Gluck no resistió la tentación de escribir algunas bellas vocalizaciones para Orfeo, aprovechando su canto con la lira (arpa en la orquesta) y, sobre todo, no se atrevió a dejar al protagonista sin un *aria da capo*, lo cual fue un acierto, a pesar de todo, pues de ello resultó “Che faró senza Euridice?” (“¿Qué haré sin mi Eurídice?”), la pieza que más ha contribuido a perpetuar la fama de esta ópera.

Riccardo Muti, el afamado director de orquesta italiano contemporáneo, opina que la edición de Viena es la más característica de las intenciones de Gluck:

... extremadamente concisa, con nada superfluo, y fruto de su colaboración con Rainieri de Calzabigi, con quien reformó el melodrama contemporáneo. En una representación de hace pocos años, en Florencia, Orfeo y Eurídice estaban vestidos de igual manera, así que cuando se encuentran en el Hades frente a frente es como si uno fuera el espejo del otro, porque en la vida uno busca a alguien que complete aquello que nos falta. En la búsqueda de Eurídice, Orfeo se halla a sí mismo. La obra empieza con Orfeo llamando por tres veces a Eurídice y en esas tres voces descansa la esencia de la ópera, que no es sólo una profunda historia de amor entre un hombre y una mujer sino la búsqueda de un alma gemela y de sí mismo. Incluso hay partes que deben ser cantadas con la mayor pureza, como si los protagonistas fueran niños, casi asexuados y neutrales. La versión de Viena es más clásica: tensa, económica e inmensamente

dignificada, ya que contiene emociones extremas sin que se pierda la propiedad³².

Edward Dent opinaba que al primer público de Gluck el *Orfeo* debió de parecerle un curioso experimento que desafiaba todas las tradiciones establecidas:

Calzabigi propuso crear algo semejante a una ópera de Rameau en italiano. El plan general de la ópera es francés, con sus coros y ballets innumerables; no había nada nuevo en las visiones del Hades y los Campos Elíseos, pues Rameau había descrito esas regiones mucho antes. Pero el texto era italiano y eso significaba que la música tenía un carácter preponderantemente itálico, por más que el libretista y el compositor hubieran decidido no hacer concesiones al gusto italiano por las florituras. Era, en ambos sentidos, una completa ruptura con todas las convenciones, excepto en la obertura, que es algo pobre, y en el coro final, que tiene toda la delicadeza de los ballets de Rameau, con sus gracias y amores, pastoras y marineras; en los demás aspectos se desechaba severamente todo el mundo de Watteau y Fragonard. El texto y la música se concentran intensamente en la historia de Orfeo y Eurídice y en todos los sentimientos experimentados por el héroe y la heroína en el curso del drama. Es posible que los públicos modernos apenas se den cuenta de ello... Sólo los que estén familiarizados con las demás óperas de este período podrán darse cuenta cabal del carácter excepcional de esta ópera. Todo autoriza a suponer que fue una obra experimental, dedicada a un reducido público de intelectuales; debe recordarse que la Corte de María Teresa era inusitadamente aficionada a la

32. *Gramophone*. Noviembre 1982, p. 539.

música y que los miembros de la familia imperial solían tomar parte en representaciones musicales³³.

Para algunos, el *Orfeo* de Gluck, junto a sus obras posteriores, representa el triunfo de los principios operáticos franceses sobre los italianos. Metastasio había sido influenciado por el drama francés, pero no por la ópera gálica; el nuevo estilo se dio por la traducción y adaptación al italiano de los libretos franceses. Calzabigi, el libretista de *Orfeo*, fue un devoto admirador de Metastasio como poeta; la novedad de su *Orfeo* italiano fue la aplicación de tales principios.

Continuemos con Edward Dent:

Orfeo sólo tiene tres personajes: Orfeo, Eurídice y Cupido, en lugar de los acostumbrados seis o siete; no incluye partes de tenor o bajo, excepto en el coro; a pesar de su construcción francesa, está integrada por tres actos, como una ópera italiana, en vez de los cinco de las óperas francesas; comparada con otras obras de ese período, presenta pocos cambios de escena y es también mucho más corta; y el libreto entero tiene mayor afinidad con las óperas italianas de igual tema, compuestas por Peri y Monteverdi, que con Metastasio o los autores de los libretos franceses de Rameau. Es muy probable que el tema de Orfeo haya sido elegido deliberadamente por ser simbólico de esa reversión, pues las teorías musicales y dramáticas formuladas por Calzabigi y Algarotti, que luego Wagner habría de patentar como propias, no eran más que las que habían proclamado los primeros creadores de la ópera, alrededor de 1600³⁴.

33. Dent. Op. cit., p. 37.

34. *Ibidem*, p. 38.

La versión de Gluck empieza con Orfeo llorando desconsoladamente sobre la marmórea losa que cubre los restos mortales de su amada Eurídice. El poeta entona un conmovedor canto a los dioses donde proclama estar dispuesto a cualquier sacrificio con tal de rescatar de la tumba a su prometida. El dios Amor acude a su llamada y le informa que el omnipotente Zeus está dispuesto a concederle una oportunidad: descender al mundo subterráneo y desafiar al sombrío Plutón, a las furias y a todos los espíritus malvados empleando tan sólo el encanto de su voz y la seducción de sus canciones como armas. Orfeo vence todos los obstáculos y logra llegar, en el tercer acto, al valle paradisíaco donde los espíritus bienaventurados vagan libremente gozando por una eternidad de la paz y dicha que han merecido sus vidas...

Aparece Orfeo, prosiguiendo su peregrinaje en busca de Eurídice. Un coro de seres angelicales, conducidos por un alma feliz, le saludan, dándole la bienvenida. Informados del deseo que le ha traído hasta allí, van en busca de su amada y se la presentan. Orfeo, al percibir la sombra adorada intenta abrazarla, loco de dicha, pero recordando la severa advertencia del dios Amor, se abstiene de ello y tomando a Eurídice de la mano se la lleva del grupo de espíritus, mirando en dirección opuesta y conduciéndola hacia los confines del valle, en donde se encuentran la laguna Estigia y la salida del reino de las sombras³⁵.

En este punto la versión de Gluck manifiesta un matiz muy particular:

35. Barquet, Nicolás. *Óperas famosas*. Barcelona: Juventud, 1970, pp. 86-88.

Ella [Eurídice] le sigue dócilmente, aunque muy extrañada de la inexplicable actitud de su amado, que en vez de demostrar su contento por el encuentro, la arrastra brutalmente sin prodigarle ni una sola mirada de afecto. Acto cuarto: Interior de un espeso bosque. Orfeo, que ha soltado por un instante la mano de su prometida, continúa avanzando en su camino, sin detenerse, y llamando a Eurídice para que le siga, pues sabe que las pantanosas aguas de la fatídica laguna no están lejos y no quiere perder tiempo en atravesarlas y alejarse de una vez de aquellos parajes de maldición. Mas la intrigada doncella, que continúa sin comprender el porqué de aquel extraño comportamiento, está celosa por lo que juzga desdén en la aparente indiferencia de su amado. Deteniéndose de pronto, se niega a dar un paso más si éste no la mira y le jura que la quiere, pues es preferible regresar a donde estaba que retornar al mundo de los vivos sin poseer su cariño. Orfeo trata en vano de resistir a este amoroso llamamiento. Olvidando la prohibición de los dioses y no obedeciendo más que al impulso de su corazón de enamorado, se vuelve repentinamente y estrecha a Eurídice entre sus brazos. Inmediatamente la bella muchacha desfallece sin vida. El desventurado Orfeo llora y se desespera, deseando morir también, porque cree que ha perdido para siempre a su prometida. Pero el dios Amor, que ha oído sus lamentos, se le aparece acudiendo una vez más en su auxilio, y enternecido por la gran pasión del joven cantante, retorna la vida a Eurídice para que juntos puedan gozar largos años de su amor en el mundo de los mortales³⁶.

Resulta interesante observar que en esta versión no son la ansiedad ni la duda los motivos de la debilidad de Orfeo, sino

36. *Ibidem*.

su propio amor, que aquí plantea una paradoja que expresa la complejidad del corazón humano: el mismo sentimiento que impulsó al poeta a descender al mundo de los muertos y rescatar a su amada, ahora lo traiciona; pues, deseando contentarla, voltea, la mira y la pierde. Y esto a pesar de que nuevamente el dios Amor reviva a Eurídice cantando “Nunca más te atrevas a dudar de mi poder”.

En 1763, Florian Johann Deller escribió el ballet *Orfeo ed Euridice* para la nueva técnica del bailarín Jean Georges Noverre; en 1770, Johann Christian Bach y Pietro Alessandro Guglielmi reescribieron arias para la presentación en Londres del *Orfeo* de Gluck; en 1775, Antonio Tozzi estrenó en Munich su *Orfeo ed Euridice*; y el danés Johann Gottlieb Naumann ofreció al público de Copenhague la ópera *Orpheus och Euridike* en 1786. Por otros lares, el compositor ruso Yevstignei Fomin escribió, en 1791, una tragedia musical denominada *Orpheus*. Fomin fue uno de los primeros compositores rusos con cultura europea. Estudió con el padre Martini en Bolonia y después se estableció en Moscú donde fue nombrado director del teatro, dedicándose luego a la composición, ganando cierta fama por su ópera *El molinero*.

No deja de ser sugerente la relación entre el famoso músico austriaco Joseph Haydn (1732-1809) y el mito de Orfeo:

Aceptando un trato ventajoso, Haydn llegó a Londres en 1791, cuando contaba cincuentinueve años. Los ingleses le acogieron con gran entusiasmo, y él, por su parte, correspondió a esta acogida escribiendo seis grandes sinfonías, varias sonatas para piano y multitud de piezas. En 1793 volvió a la hospitalaria capital, y fueron oídas con éxito aun mayor las seis últimas sinfonías. La Universidad de Oxford le envió el diploma de doctor en el arte musical, distinción que el mismo Händel no había podido obtener.

Y mientras Inglaterra le festejaba en esta forma, el príncipe de Gales quiso que Reynolds pintara su retrato, el rey Jorge III le recibió del modo más lisonjero y los almacenistas de música se disputaban hasta sus menores producciones. Fue Gallini, empresario del teatro de Haymarket, quien le solicitó la composición de una ópera sobre el mito de Orfeo; pero, durante estas gestiones, sobrevino un litigio acerca del privilegio del espectáculo, y como Haydn no tuvo paciencia para aguardar la solución, salió de Londres, llevándose once fragmentos de la partitura, que siguió inconclusa. El título proyectado era original y extenso: *dramma per musica L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*³⁷.

Esta última ópera de Haydn tuvo, pues, un curioso destino: escrita en 1791, no fue representada sino en 1951, en el Festival de Mayo de Florencia (con María Callas en el papel de Eurídice y Boris Christoff como Orfeo), puesto que, encargada a Haydn para la inauguración del teatro que patrocinaba el príncipe de Gales, la obra fue prohibida porque el rey Jorge III rechazaba la apertura de un nuevo teatro que pudiera competir con la Ópera de Londres, que se beneficiaba de su real protección. Aunque lo más probable es que esto obedeciera tan sólo a rivalidades entre el rey y el príncipe. Esta obra encierra otra curiosidad: Aquí Haydn deja de lado el tradicional *lieto fine* o final feliz que había servido durante el Renacimiento y el Barroco. Como en Virgilio y Ovidio, después de la falencia de Orfeo, Eurídice muere para siempre y el poeta deja el infierno. Entonces las bacantes se acercan, pero él rechaza su invitación a consagrarse con ellas al placer y al amor. Por despecho, ellas le muestran una copa envenenada y lo obligan a beber de ella.

37 *Los titanes de la música*. Buenos Aires: Anaconda, 1952, p. 84.

Orfeo muere. Con un estrépito de trueno, las furias, quienes se preparaban para despedazar su cadáver, son engullidas por un mar desencadenado. El libreto, de Francesco Badini, tiene pocos personajes. Sólo Orfeo interviene de principio a fin. Pero el coro está presente a cada momento, como en las tragedias griegas, sea para participar en la acción o para comentarla e ilustrarla. El primer acto no guarda relación con Monteverdi ni con Gluck: Creonte prometió a su hija Eurídice en matrimonio a Aristeo. Huyendo de este odioso personaje la bella se pierde en el bosque. Los pastores, quienes buscan una muchacha inocente para sacrificar a las furias, hacen prisionera a Eurídice y se preparan para matarla cuando surge Orfeo, quien, con su lira, hechiza a los pastores. Creonte no puede rehusar la mano de su hija a Orfeo. Es cuando Aristeo llega para raptar a Eurídice, la cual es picada mortalmente por una serpiente³⁸. Recién en 1997 se presentó la primera grabación comercial de esta obra, tanto tiempo olvidada.

En el siglo XIX la testa del poeta siguió cantando. Friedrich August Kanne, compositor alemán, decidido partidario de Beethoven, abandonó la teología y la medicina para dedicarse a la música, y escribió su *Orpheus* en los años 1807 y 1808. Gioacchino Rossini compuso también un lírico y emotivo *Pianto d'Armonia sulla morte d'Orfeo* (1808). El mejor alumno de la clase de contrapunto del padre Stanislao Mattei tenía que escribir, al finalizar el año escolástico, una obra sobre algún tema determinado por el propio maestro; ésta fue la circunstancia que motivó al joven Rossini, a los 16 años y preocupado por ganar los laureles académicos, a componer esta cantata, sobre un texto del abate Girolamo Ruggia. Pero el propio compositor reconoció que el temor a apartarse demasiado de las rígidas reglas y

38. Dirección Internet: <http://www.cci-oise.fr/classic-news/ec07orfe.htm>.

ser descalificado reprimió su fantasía. Sin embargo, el inequívoco estilo de su autor es perceptible. La melancólica elegancia de la orquestación, modelada según la línea de Haydn y Mozart, hace de esta obra un espléndido ejemplo de cantata en estilo neoclásico. Se estrenó en Bologna el 11 de agosto de 1808. Como otras obras tempranas de Rossini, esta composición revela extrema atención con las posibilidades expresivas de cada instrumento.

Durante el Romanticismo, y en circunstancias semejantes a las de Rossini, el impetuoso Berlioz también se vio involucrado con el mito de Orfeo, y escribió una cantata titulada *La mort d'Orphée*. En el capítulo XIV de sus *Memorias*, nos dice:

Llegó de nuevo la época del concurso en el Instituto y me presenté por segunda vez, siendo por fin admitido. Como trabajo nos dieron poner en música orquestal una escena lírica, cuyo tema era *Orfeo desgarrado por las bacantes*. Creo que mi trabajo no carecía de valor, pero el pianista mediocre (veréis más adelante la organización increíble que existía en estos concursos) encargado de acompañar mi partitura o, mejor dicho, de representar la orquesta sobre el piano, no pudo desempeñarse satisfactoriamente en mi Bacanal, y la comisión de música del Instituto, compuesta por Cherubini, Paër, Lesueur, Berton, Boieldieu y Catel, me declaró fuera de concurso, alegando que mi obra era inejecutable³⁹.

No fue éste el único obstáculo que tuvo que vencer el *Orfeo* de Berlioz para ver la luz. Cuando, en 1827, el músico quiso que le prestaran la sala del Conservatorio para dar un concierto donde incluiría esta cantata, Cherubini se opuso,

39. Berlioz, Héctor. *Memorias*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1978, pp. 12-13.

alegando, con su proverbial testarudez, razones irrazonables (El diálogo que reproduce Berlioz en sus *Memorias* es sumamente cómico). Y cuando logró el permiso, las cosas no salieron bien en los ensayos, el cantante enfermó, la orquesta tuvo problemas con la obra y finalmente el compositor tuvo que reemplazar esta composición por otra para el concierto. “Lamento ahora, haber destruido la partitura de esta cantata, pues las últimas páginas hubieran debido inducirme a conservarla”⁴⁰. Al parecer, el músico se refería a la escena denominada “Bacanal”, la cual, sin duda por apartarse del estilo “gluckista” que imperaba en el resto de la obra y revelar algunas audacias de su propio espíritu iconoclasta, gustaría al joven Berlioz, ansioso de producir algo de valor que lo apartara de la senda tradicional.

En 1854, como una introducción para el estreno en Weimar de la ópera de Gluck, el magnífico húngaro Franz Liszt daría a conocer su poema sinfónico *Orfeo*. Nos dice el conde Guy de Pourtalès en su biografía de Liszt:

Al estudiar el *Orfeo* de Gluck con la orquesta de Weimar, tuvo la idea de escribir el suyo. Recordó un yeso del Louvre que presenta a Orfeo con la frente ceñida por la cinta mística, un manto de estrellas sobre los hombros, la lira en la mano, los labios abiertos para cantar. Está llorando a Eurídice. Y si los dioses le acuerdan la gracia de arrancarla a las sombras del mundo subterráneo, será a cambio de su vida. Una bella combinación de arpa, cuernos y violoncelos evoca aquel clásico símbolo del ideal desvanecido ante el mal y el dolor⁴¹.

40. *Ibíd.*, p. 20.

41. Pourtalès. *La vida de Franz Liszt*. Buenos Aires. Dédalo, 1960, p. 131.

Jacques Offenbach, judío alemán nacionalizado francés, realizaría luego una celebrada parodia del tema con su opereta *Orphée aux enfers* (1858). Adam Limentani nos dice:

El único trabajo de importancia durante el último período [está hablando del siglo XIX] es *Orfeo en el infierno...* El trabajo es una sátira del Segundo Imperio y una parodia de la leyenda tal como fue tratada por Gluck. Orfeo se comporta como un héroe poco dispuesto, mostrando pocos deseos de rescatar a su esposa de la Muerte, mientras que Eurídice es representada como una mujer frívola, locamente enamorada del pastor Aristo. Cuando ella muere su esposo estaría bastante contento de dejar así las cosas pero los dioses lo incitan a descender al Hades⁴².

El *Orphée* de Offenbach fue estrenado en París el 20 de octubre de 1858. En esta versión Orfeo es un profesor de violín y Eurídice no es precisamente un modelo de fidelidad. Entre sus admiradores están Plutón, quien se disfraza como Aristeo, un productor de miel, y Júpiter, quien se metamorfosea en mosca para trasponer el ojo de la cerradura y estar más cerca de ella. Cuando Eurídice muere, Orfeo, quien la aborrecía, es obligado a actuar como en la leyenda y debe ir a traerla desde los infiernos. Allí ve cosas extrañas: a los dioses bailando cancan, desafiando a Júpiter cantando la *Marsellaise* y danzando un minueto. Orfeo va a salir ya con Eurídice cuando Júpiter le da un puntapié que lo hace volverse. Eurídice está perdida para siempre –para alegría de Orfeo–, y es entusiastamente recibida en los infiernos con una salvaje bacanal. La colaboración de Offenbach con los libretistas Crémieux y Halévy estableció la opereta como nuevo género musical, cuando la gran

42. Limentani. Op. cit., p. 45.

ópera declinaba en Francia.

Léo Delibes, el célebre compositor francés de música para ballets, escribió también una obra coral en 1878: *La mort d'Orphée*. Y Claude Debussy (1862-1918), *musicien français*, más bien acarició la idea de componer una gran ópera sobre el tema, cuyo título hubiera sido “Orfeo-rey”. Edward Lockspeiser, el célebre biógrafo de Debussy, señala:

Para manifestar su ‘antigluckismo’, pensó durante mucho tiempo en componer junto con su amigo el escritor Víctor Ségalen, un *Orfeo-rey*, obra esencialmente coral donde la aventura sentimental de Eurídice estaba excluida. El mito de Orfeo aparecía como la celebración del poder que detenta la música, cuyo papel, según Pitágoras, consiste en exteriorizar en el mundo la expresión de la oscura voluntad universal⁴³.

Y, según Henri Gil-Marchex, el propio Debussy opinaba sobre el mito lo siguiente:

El *Orfeo* de Gluck es sólo el aspecto sentimental de la leyenda. Orfeo no era un hombre ni ser humano alguno, vivo o muerto. Orfeo es el deseo de oír y ser oído. Orfeo es el símbolo del Poder en el mundo del sonido.

El *Orphée-roi* de Víctor Ségalen fue publicado en 1921, pero se ignora la existencia de la música de Debussy⁴⁴.

Posteriormente, ya en nuestro siglo, no habrían de faltar músicos que rescataran una vez más dicho tema. El italiano Gian Francesco Malipiero creó su trilogía *L'Orfeide* (1918-1921),

43. Gil-Marchex, Henri. *Tres músicos franceses: Rameau, Berlioz, Debussy*. Buenos Aires: Centurión, 1945, p. 454.

44. Lockspeiser, Edward. *Debussy*. Buenos Aires: Schapire, 1944, pp. 131-132.

con libreto de su propia autoría. Cada parte es independiente: *La muerte de las máscaras*, preludio; *Siete canciones*, siete expresiones dramáticas; *Orfeo, o la octava canción*, epílogo. Fue estrenada en Düsseldorf, el 30 de octubre de 1925. En la primera parte de la obra Malipiero expresa su creencia en que el teatro debe abandonar las formas académicas del pasado y enfrentar la realidad (recordemos que por esta época también se desarrollaron los conceptos renovadores del teatro pirandelliano). Los siete episodios que forman la segunda parte son llamados *canzoni* (canciones) porque están basados en simples melodías de estilo *arioso*, sin acompañamiento obligado o recitativo. Como canciones, son una elaboración melódica de un breve momento de la vida. Las palabras están tomadas de viejos textos italianos, principalmente del período renacentista. La tercera parte retorna al tema original del conflicto entre teatro y realidad, seleccionando irónicamente las dificultades de tratar de liberar el teatro de las formas tradicionales. A pesar de sus tempranas declaraciones al iniciarse la obra, Orfeo reasume un estilo convencional, sin embargo su audiencia cae dormida. La ópera de Malipiero desató gran polémica en su época.

En 1919, el galo Francis Poulenc compuso, sobre textos de Guillaume Apollinaire, una serie de seis melodías inspiradas en el mito, con el título *Le bestiaire o Le cortège d'Orphée* (curiosamente, el mismo Apollinaire creó, en 1912, el término “cubismo órfico” para referirse al tipo de cubismo que practicaba su compatriota Robert Delaunay, donde prima el color puro sobre la forma).

Párrafo aparte merece Darius Milhaud (1892-1974), músico francés autor de *Les malheurs d'Orphée* (*Las desdichas de Orfeo*):

Ópera en tres actos, libreto por Armand Lunel. Estreno: Bruselas, Teatro de la Monnaie, 7 de mayo de 1926. Lírica y

mágica versión contemporánea de la leyenda de Orfeo y Eurídice. La acción tiene lugar en el Camargue. Orfeo (barítono) es un cuidador de animales, Eurídice (soprano) es una gitana. Acto I: Orfeo es un hombre bueno e inocente que ama lo agreste, el paisaje natural, y es amigo de la fauna, atendiendo a los animales del bosque en sus necesidades. Sus amigos, el carretero, el hacedor de canastas y el herrero, están preocupados por su soltería y le regañan. Orfeo los tranquiliza diciéndoles que se casara pronto con la gitana Eurídice que acaba de arribar con su familia. En esto, ella entra. Se ha escapado de los suyos porque no quieren que contraiga matrimonio con Orfeo. Acto II: Eurídice es abatida por una misteriosa enfermedad y Orfeo trata de curarla en vano. Sus amigos: el zorro, el oso y el jabalí quieren ayudarle, pero en vano. Eurídice muere, confiando a Orfeo al cuidado de los animales. Ellos la sacan de allí, seguidos por el protagonista. Acto III: Orfeo está en su hogar cuando las hermanas de Eurídice llegan buscando venganza por su muerte. Una está armada con tijeras, otra con un bastón y la otra con un látigo. Orfeo no intenta defenderse, desea morir; sólo los animales entienden su tormento. Sin embargo, cuando muere, incluso las hermanas vengativas se convencen de su inocencia y su coro final enuncia las siguientes palabras: 'Él la amó demasiado'. La obra, con una pequeña orquesta de quince músicos, es una de las características óperas-minuto de cámara de Milhaud. Fue dedicada a la pianista y organista princesa de Polignac. Ha sido a menudo representada en Europa y América, y en general es considerada una pequeña obra maestra, donde se combina el más lírico estilo de Milhaud con momentos de sublime inspiración⁴⁵.

45. *Phaidon Book of the Opera, a survey from 780 operas from 1597*. Oxford: Phaidon Press, 1979, p. 401.

También en 1926 otro francés, Roger Ducasse, presentó el mimodrama *Orphée* y ese mismo año el músico austriaco Ernst Krenek escribió, con libreto del pintor y escritor Oskar Kokoschka, la ópera *Orpheus und Eurydike*. El italiano Alfredo Casella fue autor de *La favola d'Orfeo*, ópera de cámara en un acto con libreto de Corrado Pavolini, basado en la obra de Angelo Poliziano; se estrenó en Venecia, el 6 de septiembre de 1932, y se la juzgó “un ejemplo bien balanceado y armonioso de un típico estilo vocal italiano que deriva del siglo XVII y que nunca ofende la sobriedad, la proporción ni los propios límites de la expresión. Incluye algunas melodías por Germi que fueron presentadas en la Corte Ducal en Mantua, el 18 de julio de 1472”⁴⁶. En 1945, Jean-Louis Martinet, uno de los recién llegados en Francia al dodecafonismo, escribió el poema sinfónico *Orphée* y la trilogía *Prometeo* en 1947. Henri Sauguet, su compatriota, compuso más bien un concierto para violín sobre el tema.

Pero uno de los más bellos trabajos inspirados por el mito proviene del ruso Stravinski, quien compuso, sobre dicho tema, tal vez el más clásico de sus ballets, *Orpheus* (1947). El sorprendente Stravinski grabó esta obra bajo su propia dirección orquestal. Y de los comentarios que él mismo escribiera para el disco respectivo extraemos las siguientes líneas:

Una melancólica cualidad, como la denominaron, fue observada por primera vez en mi música con *Orpheus*. El tema fue idea de George Balanchine, quien me lo comunicó en 1946, sólo poco tiempo antes de que él llegara a Hollywood para ayudarme a construir una trama. Basándome en Ovidio y un diccionario clásico, dividimos la acción en tres escenas y una docena de episodios danzados, con la idea

46. *Ibidem*, p. 421.

de componer una obra de aproximadamente media hora. Los títulos son en parte míos y parte del diccionario. Las contribuciones de éste –como “L’Ange de la mort et sa danse”– bien pudieran haber sido hechas por Messiaen (si hubieran sido un poco más precisas). Ni yo ni Balanchine habíamos pensado en los decorados, pero Lincoln Kirstein tuvo la feliz idea de invitar al maestro japonés Isamu Noguchi, quien al menos nos salvó del cliché griego... Las maquetas de Noguchi prometían un paisaje atractivamente sombrío en el escenario, pero en la función su más grande éxito fue la cortina transparente que caía como niebla durante los interludios. También había diseñado hermosas aunque un tanto etnográficas máscaras, pero tendían a interferir con la visión que tenían del piso los actores y por ende con su regulación del tiempo (sincronización). Orfeo lucía como un *catcher* de *baseball* en su máscara, excepto por una larga cabellera tipo crin de caballo que caía sobre su espalda... El ballet fue un gran éxito, y fue brillantemente danzado, especialmente por algunas de las presentes y futuras esposas de Balanchine... Es en la música de cuerdas del *Pas de deux* donde veo ahora las más deleitables páginas de la partitura de *Orpheus*; allí y en el primer interludio... Puedo decir que el hecho de que *Orpheus* sea un canto mímico parecía indicar que mi siguiente trabajo, inevitablemente, sería una ópera⁴⁷.

Santiago Martín Bermúdez añade al respecto:

El libreto sigue respetuosamente la narración de las *Metamorfosis* de Ovidio, mientras que la música es una de las partituras típicamente clasicistas-griegas del compositor, es decir, donde no es reconocible un modelo ni es posible

47. *Stravinsky conducts Orpheus & Apollo*. Disco LP Columbia MS 6646.

señalar un 'retorno' determinado. Se ha dicho que Stravinski se había zambullido en el estudio de la obra de Monteverdi por aquel entonces. Monteverdi era en cierto modo un autor recién descubierto, como había de pasarle a tantos compositores anteriores y posteriores a ese crucial momento del tránsito al Barroco. Pero si su estudio aprovechó a ese hombre siempre inquieto y curioso que fue nuestro músico, lo cierto es que no es posible advertir una trascendencia seria, siquiera parcial, del mundo del *Orfeo* de Monteverdi (o de sus madrigales o su música sacra) en este *Orpheus* de Stravinski. Por lo demás, para Monteverdi tratar el Orfeo era casi una obligación, dado que su planteamiento era luchar contra las *Euridice* de Peri o Caccini. En Stravinski fue de nuevo el juego, el artificio como esencia del arte. Y este nuevo artificio iba a ser significativo, como veremos, al final de este ballet apolíneo, aunque con su escena de Bacantes a lo Eurípides. Era la constatación de que el orden continuaba presidiendo el arte.

Orpheus posee sonoridades inéditas en Stravinski, a veces muy cinematográficas, empezando por ese lamento coral de las cuerdas a cinco voces marcado por las gamas descendentes del arpa (que es la lira de Orfeo y cumple funciones *concertantes* con respecto a determinadas familias o instrumentos individuales): *lento sostenuto*, Orfeo recibe el pésame de sus allegados. El clima se transforma, y a la tristeza hierática sigue un 'aire de danza' del violín: *andante con moto*, *tempo* que sirve para la aparición del ángel de la muerte, que lleva a Orfeo a los infiernos en busca de Eurídice y para una descripción de su viaje por el Tártaro, con un inesperado 'cometido infernal' de la trompa. El primer cuadro concluye en esa calma que domina toda la escena. El paso de las furias, primera de las apariciones infernales, es de una agitación relativamente mesurada. Al lado de los oferentes paganos de la Rusia primitiva en *Le sacre* resultan incluso cortesés. Este *sempre alla breve ma*

meno mosso, magnífico en su tiempo sostenido, da lugar a un aire de danza del protagonista, grave, donde el arpa juega con los arcos y con los oboes, en una sonoridad evocadora, de gran belleza tímbrica. Así seduce Orfeo a las almas del infierno, que en un interludio le suplican que continúe con su canto (lo que lo convierte en pariente próximo de *Perséfone*). Regresa el arpa, es decir, el canto de Orfeo, y su aire de danza. Paso de acción: los poderes infernales ceden, le entregan a Eurídice y le vendan los ojos. *Pas de deux* de Orfeo y Eurídice ante la cortina de tul: *andante sostenuto*, con protagonismo de las cuerdas, de extrema delicadeza, sin contrastes dinámicos y con mesuradísima pero cambiante métrica. Orfeo se arranca la venda. Eurídice cae muerta. Un interludio en el que Orfeo regresa a los infiernos conduce al paso de acción final: Orfeo es despedazado por las bacantes, lo mismo que el material musical resulta desintegrado. Es el único momento violento de la obra. Es el *vivace*: disonancias, *tutti*, *fortes*, acordes que describen el despedazamiento. Pero la escena final, tercer cuadro, nos reserva el verdadero sentido de esta incursión stravinskiana en el mundo mitológico de la Grecia antigua: el asesinato de Orfeo, la nueva aunque somera descripción de la barbarie, era la condición de su apoteosis final: de nuevo el arpa, una bella línea continua de la trompeta con sordina que conduce al orden perfecto de una fuga a dos voces (dos trompas: *cantabile maestoso ma sempre in mezza voce*). El final es un bello acorde de re mayor que describe cómo 'el canto de Orfeo se eleva a los cielos'. La apoteosis es el triunfo del orden, del arte sobre la barbarie, de la gracia sobre la agresión. El *Orpheus* de Stravinski es de un forzado optimismo que se pretendería signo de los tiempos⁴⁸.

48. White, Walter Eric y Santiago Martín. *Stravinski*. Barcelona: Salvat, 1986, pp. 214-215.

Y sería otro francés, Pierre Henry, quien crearía el *Orphée* (1958), una obra maestra de la música concreta y contemporánea que serviría para musicalizar el drama coreográfico de su compatriota y coetáneo Maurice Béjart. Mención aparte merece el texto elaborado por Béjart para el ballet. Inspirado en los *Sonetos de Orfeo* de Rainer Maria Rilke, Béjart concibió un libreto sobre este mito fundamental del hombre y su relación con el arte, tal como se da en cada siglo y en cada civilización, variadamente transformado, interpretado o incluso degradado. El coreógrafo deseaba retornar, sin embargo, a los orígenes de la leyenda, y en esta obra sólo la transposición de los elementos esotéricos es moderna. El hombre “completo”, según Béjart, aspira, a pesar de todo, a vivir, pero fracasa. Los demás lo matan, incapaces de tolerar a quien es diferente. Pero la desgracia hará un artista de él, y su arte le dará la inmortalidad.

Orphée mort n'est pas mort.

Son chant d'homme sera un chant de Dieu,

sa voix d'homme sera la voix de Dieu,

sa souffrance d'homme sera la gloire de Dieu.

Orphée n'est pas mort. Et la foule chante, immense:

LA MORT NE GAGNE JAMAIS⁴⁹.

En la versión de Béjart la historia de Eurídice es sólo un episodio. El amor juega, en verdad, un rol importante en la búsqueda del héroe, pero es sólo un factor entre otros para que el protagonista emerja de sí mismo; pues el hombre “completo” es, por naturaleza, solitario.

49. *Orfeo no está muerto. Su canto de hombre será un canto de Dios, su voz de hombre será la voz de Dios, su sufrimiento de hombre será la gloria de Dios. Orfeo no está muerto. Y la multitud proclama, inmensa: LA MUERTE NO GANARÁ JAMÁS.*

Más cerca de nosotros, el inglés Harrison Birtwistle escribió *Mask of Orpheus*. Al respecto Adam Limentani nos brinda la siguiente información:

Aristo tiene un rol prominente en *La máscara de Orfeo*, una ópera de tres actos producida por primera vez en Londres en 1986. El compositor, H. Birtwistle, y el libretista, P. Zinovieff, han vuelto a trabajar la historia, brillante en efectos musicales y visuales. En la sinopsis del libreto se nos dice que la lógica del universo se deriva de lo que se adivina sobre el orfismo, confiándose en ‘el punto de vista aristotélico que Orfeo no existió como individuo sino que es una herencia colectiva’. Sigue el desarrollo en su transformación de un hombre en un dios mientras que siguen la pista de la evolución del nacimiento de la música hasta su destrucción. El primer acto nos lleva al festín del matrimonio que es ensombrecido por muchos presagios. Poco después Eurídice se aleja y entra casi sin darse cuenta al campo para encontrarse con sus amigas las ninfas del bosque, pero pronto se aburre sentada sola junto al río. Aristo, el cuidador de abejas, la ve y se enamora; de allí en adelante traman para encontrarse todos los días. Caminan por el bosque y las ninfas contemplan con celos mientras Aristo la encanta hablándole sobre abejas y el cultivo de uvas. Un día le hace el amor pero Eurídice se asusta, culpable, y escapa, con Aristo siguiéndola para asegurarle que nadie sabrá de su decepción. De repente se tropieza y mientras cae una serpiente de cascabel sale del agua y la pica. No pudiendo revivirla, Aristo más tarde le dice a Orfeo de la muerte de Eurídice. Las ninfas del bosque lo castigan matando a sus abejas y destruyendo sus uvas. Orfeo se queda anonadado y sin entender el fracaso de su música para hacer volver a su mujer. Durante el funeral se retira a una cueva donde se queda dormido y sueña con su descenso al Hades, pero el sueño pronto se convierte en una pesadilla.

Mientras que el sol brilla en sus ojos, se despierta para darse cuenta de que la figura de Eurídice que vio en el sueño ya no lo sigue y que se le está escapando de las manos. Lo que sigue es un conglomerado de las diferentes versiones de la vida posterior de Orfeo y de su violenta muerte tal como la hemos recibido a lo largo de varias generaciones. En el Éxodo encontramos que Aristo pudo propiciar a las ninfas por medio de sacrificios, quienes le permiten regresar al cuidado de abejas y uvas⁵⁰.

Se sabe, además, que el escandinavo Sigurbjornsson escribió una obra para flauta y orquesta titulada *Euridice*, que el francés Renaud Gagneux compuso otra ópera sobre el tema, que el alemán Hans Werner Henze aportó lo suyo con un ballet y que el polémico y minimalista⁵¹ norteamericano, Phillip Glass, concibió también una obra sobre el mito en cuestión en 1994.

El reino de los muertos ha sido descrito o simbolizado de distintas maneras: como una ciudad amurallada o –en apariencia– abandonada, como una región subterránea y umbría, como una vasta extensión desértica o un gran bosque, o semejante a una isla situada en ultramar. En el mito órfico la forma tradicional de viajar a esta ignota tierra es cruzando la laguna Estigia que separa a los vivos de los muertos, lo que Orfeo sólo pudo conseguir al seducir con su música al adusto Caronte, barquero cuya misión es transportar sólo las almas mas nunca a los vivos. No se puede dejar de lado, al pensar en esto, el magnífico aunque sombrío *Isle of Dead* (1906), poema sinfónico de Sergei Rachmaninoff (e inevitable es evocar por lo me-

50. Limentani. Op. cit., pp. 57-58.

51. Minimalista: música basada en la repetición obsesiva de células básicas sonoras.

nos dos visiones pictóricas: la de Patinir y la de Arnold Böcklin). Henry y Béjart, más cercanos al presente, harán que Orfeo utilice el tren en aquella parte del ballet conocida como “Le voyage”.

Nos dice Jacques Pirenne:

Los egipcios, y después los griegos, planteáronse el problema de la relación entre el espíritu y la materia creada, es decir, entre el bien y el mal. Concibiendo el Universo como formado de materia y espíritu, y como inherente a la materia, se vieron inducidos a admitir que si bien el espíritu rige a la materia, también experimenta su influjo. Es preciso, pues, que se regenere destacándose continuamente de la materia, recreándose a sí mismo. El Mundo se halla, así, gobernado por dos leyes: la ley de la materia que lo arrastra a la muerte, es decir, al mal, y la ley del espíritu que lo lleva a la vida, es decir, al bien. Estas leyes, que se imponen al Universo entero y, por consiguiente, a Dios mismo, conducen al Mundo, después de haberlo creado, a su disolución, hacen sucumbir el bien bajo las asechanzas del mal; pero el espíritu, por la fuerza creadora que le es inherente, es decir, el amor, al devolver su conciencia al Mundo, le devuelve la vida y lo salva del mal. Tal es la idea expresada en el simbolismo osiríaco y en el de todos los cultos de misterios, por la muerte de Dios, cuya resurrección, al reintegrar al Mundo su alma, asegura el triunfo del bien y ofrece al hombre la vida eterna⁵².

Sirvan las líneas anteriores para intuir el tremendo simbolismo que puede encerrar la figura de Orfeo, sobre todo por su relación con los cultos de misterios. Pues si bien vinculado originalmente con Apolo, con el tiempo nuestro personaje será

52. Pirenne, Jacques. *Historia Universal*. Vol. II. Barcelona: Leo, 1953, p. xi.

relacionado también con la figura de Dionisio o Baco, y se dirá que con su arte revelaba los misterios de este dios. La secta religiosa que tomó su nombre de Orfeo⁵³ rendía culto a un Baco muy distinto al venerado por el vulgo; lo denominaban Dionisio Zagreo, lo que significa “cazador de almas”, y presidía la purificación de las almas en esta vida y su recompensa o castigo en la otra. Las doctrinas órficas eran ascéticas y moralizadoras y sólo se confiaban a los iniciados. Se advierte su influencia en el pitagorismo. Pitágoras construyó un sistema místico-filosófico a partir de los números. La creación para él comienza con la “Divina, Pura Unidad”, el número Uno, después se desarrolla en los “Sagrados Cuatro” y de los cuatro primeros dígitos al diez, el número sagrado del cual surge todo. El mundo antes de Pitágoras estaba lleno de “misterios”, el de Orfeo, de Eleusis, de Egipto, de Babilonia; la visión que había en la Antigüedad sobre la vida, la muerte y los dioses era interesantísima; sin embargo, nadie había tratado de unificar esos conocimientos en una estructura completa. Pitágoras, quien había viajado por tierras de Oriente, sabía sobre magia, astro-

53. “El orfismo fue una misteriosa religión popular en la primera época de la era cristiana que tenía por centro una creencia en la redención. Era una transformación de la anterior religión dionisiaca que se originó en Tracia y retuvo muchos elementos orgiásticos-místicos. *Descenso de Hades*, el manual que contiene todos los ritos esenciales de la iniciación órfica, está basado en el antiguo mito de Orfeo descendiendo al Hades para rescatar a Eurídice. Sin embargo, la mujer ahora se convierte en una figura mucho más ambigua, en tanto que se la considera que fue una de las Furias matriarcales de Deméter, que en los escritos griegos se vuelve una hija de Zeus, mientras que en algunos escritos hasta se la identifica con Perséfone, la diosa de la muerte, con frecuencia representada agarrando una serpiente. Alrededor del área del Mediterráneo, el orfismo y la religión cristiana se desarrollaron lado a lado por siglos hasta que finalmente se identificó a Orfeo con Cristo”. Limentani. Op. cit., p. 55.

logía, conocía a los dioses de Egipto, de Caldea, Persia y la India, y su filosofía es un intento de unificar sus conocimientos. Los misterios pitagóricos se basan sobre los de Orfeo, quien en esa época era identificado como Dionisio.

Y para todo conocedor del mito, el paralelismo que se puede plantear entre Orfeo y Cristo es tentador⁵⁴. Orfeo desciende a los infiernos para rescatar a Eurídice; Cristo descendió al reino de la muerte impelido por un amor trascendental que lo llevó a rescatar de las tinieblas no sólo a un alma femenina en particular sino a toda la humanidad. En ambos relatos observamos el origen divino del protagonista, su vinculación juvenil con las tierras de Oriente –donde desarrolla sus facultades–, su prédica armoniosa (ora con la música, ora con la palabra), sus hechos portentosos, su sacrificio y descenso al reino de la muerte (aunque en el mito de Orfeo, al menos como se le conoce hoy, pues hay que reconocer que ha variado desde su origen, se invierte el orden: primero Orfeo desciende y luego, tras su fracaso y posterior retorno a la superficie, es sacrificado). Pero lo más importante de ambos es el rol de nexo entre lo divino y lo humano, la función salvadora que ostentan mediante el restablecimiento de la armonía entre el cielo y la tierra. En la temprana historia del cristianismo los

54. Tal idea no es nueva; desde el medioevo ya se insinúa y como ejemplo tenemos la historia de *Sir Orpheus*. En el Perú, Augusto Tamayo Vargas, con respecto a *La pasión y el triunfo de Cristo*, texto de Pedro Peralta y Barnuevo, escritor del barroco peruano, nos dice: “La erudición culterana del siglo XVII se manifiesta agudamente en estos postreros poemas en prosa de Peralta. El mito de Orfeo se confunde con el misterio de la resurrección y de la bajada a los infiernos de Cristo para redimir a los hombres del pecado original. Y en medio de esa erudición surge el espontáneo grito de rebelión del poeta sufrido: la cruz es también una lira; o sea, más bien, la lira es la cruz”. Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura en Hispano-América*. Tomo I. Lima: Peisa, 1973, p. 119.

devotos mantenían una actitud ambigua hacia la figura de Orfeo, cuyo culto no disminuyó ni con las observancias cristianas. Ellos pintaban a Cristo con la lira, pero veían en la facultad de encantar que tenía la música un atributo de Satán. Muy probablemente en esto último influyeron los padres de la Iglesia cuando decidieron considerar execrable los instrumentos musicales, con el argumento de que invitaban al goce de los sentidos y perturbaban la disciplina espiritual.

Además, Orfeo, a diferencia del común de héroes mitológicos griegos, no se distingue por su fuerza física ni por su astucia; se le adivina frágil y débil por su sensibilidad, y cuando sabe que tiene que descender a los infiernos intuimos que no está ausente el miedo. Pero Orfeo ama y esta condición le presta las fuerzas de las que él carece, y vence el temor que, aun teniendo un probable origen divino, lo agobia. Orfeo, al entregarse a su misión desnudo, sin arma alguna, confiando en el amor y en su arte, está más cerca del hombre-dios que es Cristo. Ya no se trata sólo del poder arrollador de la música sobre los objetos, o la armonía del hombre con las cosas de este mundo, sino que se hace hincapié en la música, en la armonía, en Orfeo-Cristo, vinculador de los planos humano y divino, ligazón entre la tierra y el cielo, como el único camino posible para la liberación de las tinieblas, del mundo subterráneo, de las fuerzas inferiores que cautivan al hombre apenas voltea la mirada. Con esta identificación cristiana incluso el instrumento ya no es necesario, pues Orfeo-Cristo predica la armonía en un plano espiritual cósmico, y por supuesto Eurídice se torna en metáfora del alma humana colectiva que se pretende salvar. Acaso Orfeo prefigura a Cristo como mesiánico arquetipo que aguardan los hombres de variadas culturas a lo largo del planeta. Acaso Cristo es Orfeo llevado a su máxima perfección; no necesita más de ningún instrumento, pues la armonía ya no es algo externo a él, él es la armonía.

Pero nos basta el valor poético y musical para que no resulte extraño que el mito de Orfeo sea uno de los más explotados por la música occidental desde la Edad Media. En este período sin duda fueron importantes para su difusión los textos de autores latinos como Virgilio y Ovidio, sobre todo el primero, que tenía incluso fama de taumaturgo y místico. Además, la connotación filosófico-cristiana ya mencionada enriqueció tremendamente el valor simbólico del mito. Sin embargo, para los primeros compositores que lo trataron, esto en apariencia no es tan importante. Se hace música para entretener, se hace arte sin pretensiones filosóficas o religiosas. Luego el mito será tan sólo un tema al cual se le debe poner música para aprobar un examen. Es en nuestro siglo cuando Orfeo interesará a los músicos por las posibilidades extramusicales que encierra. Expresa también el antiguo y humano deseo de vencer todo aquello que atente contra nuestra seguridad: la muerte, la soledad, la infidelidad, lo efímero. Se desea lo eterno: el amor, la fidelidad, Dios. Parece que sólo así valdría la pena vivir para siempre. El hombre recurre a la religión o al mito para calmar sus angustias, sus miedos e incertidumbres cotidianos. Y, en este sentido, el mito de Orfeo no pierde su vigencia, por cuanto, aparte de su intrínseca belleza, expresa, cual metáfora, la liberación del alma y el triunfo sobre la muerte, por medio de la música y del amor.

Al perder a Eurídice por segunda vez, Orfeo se sumió en la más profunda tristeza⁵⁵. Y se dice que tras haber errado por toda Tracia en vano intento de librarse de su desesperación —y luego de haber fundado su misteriosa religión: el orfismo—,

55. Según Pavese, otro poeta que descendió al sombrío reino por sus propios pasos, Orfeo volteó adrede (y, según otros, jamás volvió a cantar). Ver "El inconsolable". Pavese, Cesare. *Diálogos con Leucó*. Barcelona: Seix Barral, 1987, pp. 391-392.

Orfeo perdió la vida de manera extraña. Las bacantes, enamoradas del poeta, intentaron seducirlo, pero él, fiel al recuerdo de Eurídice, las rechazó, siendo finalmente perseguido y despedazado por las furiosas y despechadas mujeres. Quiere la leyenda que una vez hecho pedazos el cuerpo del poeta, de su desmembrada cabeza, llevada por las aguas, para sorpresa de todos, brotara inefable canto, pues su alma conocía que estaba próxima a reunirse definitivamente con la de su amada Eurídice. Y dondequiera que juntos estén no ha de cesar su maravilloso canto en homenaje al amor, el mayor de todos los misterios, mayor aun que el misterio de la muerte.