

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



---

**Universidad de Valladolid**

**TRABAJO DE FIN DE GRADO**

**MITOLOGÍA Y ÓPERA: *ORFEO ED EURIDICE***

**DE GLUCK**

Autor: Noelia Brezo Fernández

Tutor: José Antonio Izquierdo Izquierdo

GRADO EN ESTUDIOS CLÁSICOS

Curso académico 2020-2021

## RESUMEN

Este trabajo pretende realizar una aproximación a la ópera *Orfeo ed Euridice*, de Christoph Willibald Gluck, tomando como referencia las fuentes clásicas que pudieron haber inspirado al libretista en la elaboración del texto, y realizando también una comparativa con otras obras de la misma temática, como el poema *La favola d'Orfeo* de Angelo Poliziano o la ópera homónima de Claudio Monteverdi.

## PALABRAS CLAVE

Mitología – ópera – Orfeo y Euridice – Gluck

## ABSTRACT

This work aims to make an approach to Christoph Willibald Gluck's opera *Orfeo ed Euridice*, taking the classical sources that could have inspired the librettist while composing the text as a reference, and making a comparison with other works about the same topic, such as the poem *La favola d'Orfeo* from Angelo Poliziano or Claudio Monteverdi's opera of the same name.

## KEYWORDS

Mythology – opera – Orpheus and Eurydice - Gluck

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	3
2. ORFEO, UN HÉROE POLIFACÉTICO .....	5
a) Orfeo, el teólogo .....	6
b) Orfeo, el héroe .....	8
c) Orfeo, el músico .....	9
d) Orfeo, el amante fiel .....	11
3. EL MITO DE ORFEO Y EURÍDICE: RECORRIDO CRONOLÓGICO .....	14
a) Grecia .....	14
b) Roma .....	15
c) Edad Media .....	16
d) Renacimiento y Barroco .....	17
e) La ópera .....	18
4. <i>ORFEO ED EURIDICE</i> DE GLUCK: ANÁLISIS .....	23
a) Acto I .....	23
b) Acto II .....	32
c) Acto III .....	39
5. CONCLUSIONES .....	50
6. BIBLIOGRAFÍA .....	52

## 1. INTRODUCCIÓN

Christoph Willibald Gluck (Erasbach, Principado episcopal de Eichstätt, 1714 – Viena, 1787) fue un compositor y teórico musical alemán. Su contribución más relevante a la historia de la música fue la reforma del género operístico, precursora de la que realizaría posteriormente Richard Wagner. Como a continuación se verá, muchas de sus óperas reflejan su gran interés por el mundo grecolatino, tanto desde el punto de vista mitológico como histórico.

Recibió lecciones de composición en Milán, fruto de las cuales surgieron sus primeras óperas: *Artajerjes* (1741), *Il Tigrane* (1743), *La clemenza di Tito* (1752) y *La Cinesi* (1754). Estas obras se adaptaban por completo a las convenciones de la época, sin suponer ningún tipo de innovación de las que terminarían llevándolo a la fama.

Influido por la ópera francesa, que estudió en Viena, compuso su obra *Orfeo ed Euridice* (1762), con libreto de Raniero de Calzabigi (1711 – 1795). Esta ópera inauguró su reforma del género, que, detallada en uno de sus posteriores trabajos, *Alceste* (1767), intentaba recuperar el espíritu de la tragedia griega. Diversas innovaciones técnicas devolvieron a la ópera el contenido teatral del que había nacido y que se había difuminado en el Barroco, una necesaria renovación del género que permitió su supervivencia y el mantenimiento de su auge. La reforma no se consolidó en Viena, pero sí en Francia, donde Gluck dio a conocer sus obras *Ifigenia en Aulide* (1774), *Armide* (1777), e *Ifigenia en Tauride* (1779). Sus ideas influyeron en grandes genios como Luigi Cherubini, Mozart, Beethoven y Wagner.

Por su parte, Raniero di Calzabigi fue un poeta y libretista italiano. Sus deseos de reformar el género operístico italiano y hacerlo más próximo al francés, acentuando su componente dramático, lo llevaron a colaborar con Gluck. Calzabigi escribió los libretos para las óperas *Orfeo ed Euridice* y *Alceste*; en el prólogo de esta última, el libretista expresa y sistematiza su intención reformista. También escribió el libreto de la obra de Gluck *Paride ed Elena* (1770).

El objeto de este trabajo es realizar un análisis de la ópera *Orfeo ed Euridice*, estudiando las diversas fuentes que pudieron inspirar al libretista en la composición de la obra. Para ello, se realizará, en primer lugar, una presentación del personaje de Orfeo y de los diferentes mitos que giran en torno a él, y, a continuación, se hará un breve recorrido cronológico por los distintos tratamientos que ha experimentado el mito de

Orfeo y Eurídice a lo largo de la historia, para, por último, pasar al análisis propiamente dicho de las fuentes de la ópera.

## 2. ORFEO, UN HÉROE POLIFACÉTICO

No cabe duda de que la mitología grecolatina ha ejercido y sigue ejerciendo aún hoy una poderosa influencia sobre la cultura occidental. En efecto, relatos que ya existían hace miles de años siguen plenamente vigentes en nuestra época, pues, en la mayoría de los casos, su contenido mantiene una estrecha relación con ideas que no han dejado de preocupar o de fascinar al ser humano desde que se tiene conciencia. Son ejemplos de este tipo de conceptos el amor, la guerra, la muerte y, en general, multitud de aspectos que hablan de nosotros en cuanto seres humanos y, por tanto, son inherentes a nuestra naturaleza sin importar el momento histórico del que se hable. Si bien los diferentes mitos han sido reinterpretados en función de la ideología y los gustos de cada época, la idea que subyace en ellos siempre ha sido la misma. Tanto Orfeo como los diferentes mitos que giran en torno a él son buena muestra de ello, pues su figura ha sido objeto de multitud de lecturas que han hecho que su historia perdurase a lo largo de los siglos y haya llegado hasta nuestros días.

Tal vez uno de los rasgos que le aportan más versatilidad a este personaje sea su naturaleza polifacética. Orfeo es un héroe con muchas caras, del que se cuentan historias muy dispares que tienen que ver con los ámbitos más diversos, como pueden ser las aventuras épicas, la religión, la música, el amor o la muerte. Analizaré, a continuación, las facetas más destacadas de este personaje y su importancia en la construcción de una leyenda entretejida a partir de numerosos relatos que, a simple vista, parecen tener poco que ver entre sí, pero que, combinados, han dado lugar al nacimiento de una leyenda rica y compleja, de la que, a lo largo de la Historia, se han ido enfatizando unas partes u otras, para mantener la presencia de su protagonista absolutamente vigente en todas las épocas, pues Orfeo cuenta, como veremos, con historias sobre él que se ajustan a todo tipo de situaciones y gustos.

Las distintas “caras” de esta figura legendaria han sido analizadas por diversos autores desde múltiples perspectivas. Así, tenemos, por ejemplo, a Carlos García Gual y David Hernández de la Fuente<sup>1</sup>, que proponen una conjunción de tres aspectos sin duda clave dentro de la historia de este personaje: música, amor y muerte. Por otro lado,

---

<sup>1</sup> García Gual, Carlos, y David Hernández de la Fuente. *El mito de Orfeo: estudios y tradición poética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015.

encontramos análisis como el de James Hillman<sup>2</sup> o el de Ane Gamechogicoechea<sup>3</sup>, que proponen hasta ocho y nueve facetas, respectivamente, que se entrelazan entre sí para conformar un personaje tan complejo como es el de Orfeo. Combinando, pues, diversos puntos de vista, mi propuesta es un pequeño recorrido por cuatro grandes facetas que, a mi modo de ver, representan los aspectos principales de esta figura mitológica: la religión, la música, el carácter heroico y el amor.

#### A) *Orfeo, el teólogo*

Teólogo, mago, sacerdote y chamán son términos que se han utilizado para hablar de Orfeo. Parece, de hecho, que las primeras percepciones de este personaje estaban más relacionadas con la religión, además de, por supuesto, con la música, que con la historia de amor que hoy lo hace conocido. En efecto, algunos de los textos más antiguos que conservamos acerca del tracio son de índole religiosa, ya que se le relacionaba no sólo con la introducción del culto de Dioniso en Grecia, sino también con la creación de su propia doctrina, el orfismo, que tendría numerosos adeptos en la Grecia Antigua. Se trataba de una religión misteriosa a cuyos iniciados se les prometía la salvación del alma y, por ende, la vida eterna, algo que siempre ha resultado sumamente atractivo para el ser humano, como demuestra el gran número de religiones de este tipo que han cosechado éxito entre el pueblo, siendo tal vez su máximo exponente el cristianismo. Para analizar esta faceta del personaje, tomo como base la tesis de Ramiro González Delgado<sup>4</sup>, en la que se aborda esta cuestión.

Resulta muy relevante, en este aspecto, el origen tracio de Orfeo. Dada su percepción de extranjero, que se mantuvo intacta a lo largo de los siglos, es muy posible que el mito no fuese propiamente griego en un primer momento. En cualquier caso, la procedencia oriental de este personaje lleva a relacionarlo con la figura del chamán, propia de los pueblos asiáticos. El chamán contaba, entre sus muchos rasgos, con una gran vinculación a la música, la capacidad de rescatar almas del infierno, y una asociación

---

<sup>2</sup> Hillman, James, “Il complesso de Orfeo: presenza (e assenza) nel mondo contemporáneo”, en Guidorizzi, Giulio, y Marxiano Melotti. *Orfeo e le sue metamorfosi: mito, arte, poesia*. Roma: Carocci, 2005, p. 18

<sup>3</sup> Gamechogicoechea Llopis, Ane. *El mito de Orfeo en la literatura barroca española*. Valladolid, 2007.

<sup>4</sup> González Delgado, Ramiro. *El mito de Orfeo y Euridice en la literatura grecolatina hasta época medieval*. Oviedo, 2001.

con la homosexualidad, ingredientes todos ellos que contiene la leyenda de Orfeo, pese a que este último aparezca sólo en algunas versiones, especialmente en Ovidio.

Parece, pues, que los relatos más primitivos presentaban a un Orfeo muy vinculado a la religión que, gracias a sus grandes dotes musicales, era capaz de rescatar las almas del Hades e indicarles el camino hacia la salvación. Posteriormente, esta faceta de salvador de almas se habría concretado en la idea de una única alma, la de su esposa Eurídice. Tal como apunta González Delgado<sup>5</sup>, la aparición de la figura de Eurídice obedecería al desarrollo literario del mito, que tendría un carácter posterior: “La aparición de Eurídice en los textos literarios rompe con la concepción religiosa órfica y la catábasis de Orfeo comienza su andanza literaria. Si para los órficos nuestro héroe iba a los infiernos en busca de almas, para la literatura Orfeo va en busca de su esposa”.

Toda esta labor teológica de Orfeo se asocia también con su faceta de civilizador de los pueblos, algo que señala en su tesis doctoral Gamechogicoechea<sup>6</sup>, que menciona diversos autores grecolatinos para los que Orfeo sería un “benefactor de la humanidad” o “educador del hombre”; entre ellos, Eurípides, Platón, Horacio o Luciano de Samosata. Así, Orfeo habría desempeñado un papel de sacerdote que no solo inicia en una nueva religión, sino que también lleva a una sociedad ciertas normas y costumbres que le permiten desarrollarse como tal. Por otro lado, Claude Calame<sup>7</sup> apunta que se ha llegado a atribuir a Orfeo la invención de la escritura, símbolo por excelencia de la cultura y la civilización de los pueblos.

Sea como fuere, el orfismo se consolidó como religión con una gran aceptación social, una doctrina muy similar al pitagorismo, de la que, como ocurre con la mayor parte de las religiones místicas, se sabe, en realidad, muy poco. Documentos como el papiro de Derveni muestran la importancia del orfismo en el mundo griego. De la expansión de las doctrinas órficas se derivó un corpus de textos cuya autoría se atribuía a Orfeo, pese a que, dada su disparidad cronológica, es imposible que todos ellos fueran escritos por la misma persona. Esta faceta, por tanto, parece haber sido sumamente relevante para la visión del personaje en la Antigüedad, aunque posteriormente fuese perdiendo fuerza.

---

<sup>5</sup> *Loc.cit.* p. 125.

<sup>6</sup> *Loc.cit.* pp.76-77.

<sup>7</sup> Calame, Claude, “Pratiche orfiche della scrittura: itinerari iniziatici?”, en Guidorizzi, Giulio, y Marxiano Melotti. *Orfeo e le sue metamorfosi : mito, arte, poesia* . Roma: Carocci, 2005, pp. 31-32.

## B) Orfeo, el héroe

La participación de Orfeo en la expedición de los argonautas tal vez sea, junto con su viaje al Hades para rescatar a Eurídice, la historia acerca del tracio que más potencia su faceta de héroe. Pese a que, en la actualidad, no se conoce tanto este papel de nuestro personaje, ya que se enfatizan mucho más sus cualidades de músico y su historia de amor, parece ser que en la Grecia Antigua sí se tenía muy claro este episodio dentro de la vida de Orfeo, pues ya aparece mencionado en las *Píticas*, de Píndaro, además, por supuesto, de las *Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas. En esta última obra, podemos observar al músico tracio desempeñando importantes funciones dentro del grupo de héroes, tales como alentar a sus compañeros o derrotar a las sirenas en una especie de competición musical que impidió que la expedición cayera en manos de estas criaturas. Cabe destacar también un tercer texto, las conocidas como *Argonáuticas órficas*, donde la figura de Orfeo cobra un protagonismo mucho mayor en todo el relato, empezando por ser él mismo quien narra la acción en primera persona.

Resulta, sin duda, llamativa esta caracterización de Orfeo como uno de los héroes más importantes de la expedición que partió en busca del vellocino de oro. Cuando pensamos en un héroe, es habitual que nos imaginemos al héroe épico tradicional, el héroe guerrero, como Aquiles, Jasón, o, yendo al ámbito nacional y más reciente, el Cid; o también Ulises, un héroe menos conocido por su faceta guerrera como tal, pero de muy marcadas cualidades estratégicas. Todos ellos ostentan los atributos típicamente masculinos, algo que, en Orfeo, parece ser completamente diferente. Así, nos encontramos con un héroe que no posee más armas que su palabra y su talento musical, que se caracteriza por ser fundamentalmente pacífico, y que demuestra una fidelidad amorosa que recuerda más a Penélope que a Ulises, y unas habilidades mágicas que hacen pensar antes en Medea que en Jasón. Tal como señala Luis Gil<sup>8</sup>, “Orfeo es, por decirlo así, el primer héroe intelectual de la leyenda griega y, a fuer de tal, está consciente de sus propias limitaciones y flaquezas. Para enfrentarse con las potencias de ultratumba no cuenta con más armas que la palabra persuasiva; a los inapelables decretos de aquéllas no puede oponer sino quejas, súplicas y argumentaciones”.

---

<sup>8</sup> Gil, Luis, “Orfeo y Eurídice (versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda)”, en Gil, Luis. *Transmisión Mítica*. Barcelona: Planeta, 1975, p. 137.

Tenemos, por tanto, a un héroe peculiar, diferente, que, a lo largo de los siglos, ha sido revalorizado por nuevas formas de pensamiento que, si no las rechazaban, sí podían llegar a percibir las costumbres de esos héroes guerreros como excesivamente brutales e incluso, superficiales. Así, progresivamente, se irá prefiriendo un héroe con las características de Orfeo: pacífico, capaz de derrotar a sus enemigos con la palabra y la belleza de su música, y amante de su esposa por encima de todo. Esto responde muy bien a las ideas que propugna el cristianismo, encaja a la perfección con la valoración estética que hacen el Renacimiento y el Barroco, y se corresponde también con la idea del héroe trágico y el genio creador que ensalza el Romanticismo. Como vemos, pues, el modelo de héroe que inicia Orfeo tendrá un gran éxito y ejercerá una enorme influencia en toda la cultura posterior, pues se adapta muy bien a esa evolución que se produce en el pensamiento humano y que le hace valorar aspectos como el amor, el arte o la serenidad por encima de la guerra.

### *C) Orfeo, el músico*

Música y poesía están íntimamente ligadas desde sus orígenes. No es de extrañar, por tanto, que Orfeo sea considerado tanto músico como poeta, e incluso profeta, según la leyenda que cuenta que su cabeza decapitada emitía profecías, algo que también se relaciona con su faceta de mago.

Orfeo, Anfión y Museo son los más conocidos músicos legendarios, cantores anteriores a Homero, cuyas historias y habilidades se entremezclan y, en ocasiones, llegan a confundirse en las distintas versiones de sus respectivas leyendas. Así, la música de Orfeo tenía la capacidad de someter a las bestias; la de Anfión, la de mover rocas a voluntad; y la de Museo, capacidades curativas. Todo esto constituirá posteriormente un conglomerado que, por lo general, atribuirá todas estas habilidades a Orfeo, ya que es su nombre el que más fama cosecha en la literatura y en la cultura en general.

Las habilidades musicales de Orfeo constituyen un elemento que potencia enormemente su aura mística y, al mismo tiempo, resultan muy productivas en el arte de épocas posteriores. La música era un elemento trascendental en Grecia, con una gran importancia en las ceremonias religiosas y en la tragedia; los griegos, pues, parecían entender la música como una fuerza capaz de llegar hasta el alma humana y despertar

todo tipo de pasiones, ya que la empleaban tanto para alcanzar el éxtasis en sus rituales como para llegar a la catarsis que persigue la tragedia.

En Roma, la música seguía teniendo un importante papel en el teatro y en el mundo religioso, pero parece que sus usos apuntaban ya a un enfoque más lúdico, algo que se acentuaría con el paso de los siglos. Así, en la actualidad, la música se percibe como algo eminentemente recreativo, si bien sigue muy presente ese sentimiento, a veces difícil de explicar, de que se trata de un arte con vida propia, con la capacidad de hechizarnos y de hacernos sentir las más diversas emociones. La música es trascendental en el cine, donde resulta clave para hacernos interpretar el sentido de una escena, y también tiene un papel importante en fiestas religiosas como la Semana Santa o, incluso, en terapias con enfermos. Por tanto, pese a que este arte ha adquirido una dimensión más popular y lúdica de la que tenía en Grecia y de la que, sin duda, daba a Orfeo su gran fama y habilidades mágicas, el ser humano no ha dejado de percibirla como una fuerza especial capaz de conmover y de lograr cosas que aún hoy nos siguen sorprendiendo.

Tal como señala Gamechogicoechea<sup>9</sup>, son muy numerosos los autores de todas las épocas que ensalzan la capacidad musical de Orfeo, ya que este es, posiblemente, su rasgo más conocido. No obstante, este poder casi místico de la música del poeta tracio se ha abordado desde perspectivas muy diversas. Así, Platón, en su *Protágoras*, compara la voz del héroe con los persuasivos discursos de los sofistas; Apolonio de Rodas, como hemos visto, muestra la música de Orfeo casi como un “arma” que ayuda a los argonautas a solventar sus dificultades; Virgilio, en las *Bucólicas*, centra su atención en el poder que la música de este personaje tiene sobre la naturaleza y sobre el Hades; autores como Séneca o Luciano se detienen en la capacidad que esta música tiene para apaciguar a los animales y a los hombres.

Es precisamente la faceta de músico de Orfeo la que, muchos siglos después, influiría decisivamente en el nacimiento de la ópera. Respecto a los orígenes del género operístico, José Luis Vidal Pérez<sup>10</sup> apunta que “el mítico antecedente de Orfeo, con su canto sencillo y expresivo acompañado de la lira, ejercía sin duda su fascinante influencia”. Orfeo será, además, no solo influyente en la forma, sino también en el

---

<sup>9</sup> *Loc.cit.*, pp. 47-55.

<sup>10</sup> *Loc. cit.*, p. 30.

contenido, pues serán numerosas las óperas, especialmente en los orígenes del género, que relatarán el mito de Orfeo y Eurídice.

El papel de músico de Orfeo está indisolublemente ligado a su papel de poeta, pues, como decía al comienzo de este apartado, música y poesía nacen de la mano. Orfeo, además de cantante, es poeta, pues él es quien elabora sus propias composiciones; no es de extrañar que este aspecto le granjease parte del desprecio que muestra hacia él Platón, que, en general, manifiesta rechazo hacia los poetas por considerar que sus mensajes son engañosos y apartan de la verdad, al proceder de una inspiración que es fruto de las pasiones, contrarias a la razón. Los autores del Renacimiento, sin embargo, encontrarán en el Orfeo poeta un gran recurso para su literatura, tal como muestra en su tesis Pablo Cabañas<sup>11</sup>; así, es frecuente encontrar composiciones en las que los poetas renacentistas, así como otros autores de épocas posteriores, se identifican con el personaje tracio, bien asociando el *yo* poético con la identidad de un Orfeo que se lamenta y sufre por la trágica pérdida de su amada (algo que vemos, por ejemplo, en las *Églogas*, de Garcilaso), bien como recurso panegírico, identificándose a sí mismos o a aquellos a los que pretenden alabar con el legendario músico y poeta. Un ejemplo de autoalabanza lo hallamos en Quevedo, mientras que Ángel Poliziano o, nuevamente, Garcilaso emplean la comparación con la figura de Orfeo para alabar a otros poetas o a sus mecenas.

#### *D) Orfeo, el amante fiel*

Sin duda, el aspecto de la historia de Orfeo que más vigencia y fama ostenta en la actualidad es su historia de amor con la ninfa Eurídice. Si bien este relato, como ya hemos dicho, no parece haber nacido junto con el personaje, sino que, aparentemente, se trata de algo posterior, el factor amoroso hace que el mito cobre una fuerza especial que ha cautivado a lectores y escritores de todas las épocas posteriores.

Las historias de amor, se aborden desde la perspectiva que se aborden, o se conciba como se conciba el sentimiento en función de la época y la cultura, han sido fuente inagotable de entretenimiento y deleite a lo largo de la Historia. En el caso de Orfeo, además, hablamos de un amor que va más allá de la muerte, unido a una fidelidad casi sin igual; un amor idealizado y, al mismo tiempo, trágico, otro elemento fundamental

---

<sup>11</sup> Cabañas, Pablo. *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.

para potenciar el atractivo de esta leyenda. Y es que el final desgraciado, que algunos autores han tratado de revertir, y que no parece la resolución original de la trama, no hace sino aumentar el interés del público por la historia, que bien podría haber constituido argumento de numerosas tragedias, pese a que no haya constancia de ello, pues, aunque aparece mencionada en obras de autores como Eurípides o Esquilo, parece que esta historia nutrió más a la lírica que al teatro.

Las versiones más ricas de esta trágica historia las encontraremos, fundamentalmente, en la literatura latina. Serán Virgilio y Ovidio, en especial el primero, quienes más desarrollen el mito y sienten el precedente que dará lugar a cientos de versiones e interpretaciones en todo tipo de manifestaciones artísticas.

No obstante, los primeros testimonios de este relato los encontramos en la literatura griega. Ya Platón advirtió las semejanzas entre la historia de Orfeo y Eurídice y la de Alcestris y Admeto, y en su *República* compara a Orfeo con Alcestris, dejando como clara vencedora a esta última y acusando al tracio de cobardía por no haberse atrevido a morir por su amada. El papel de la esposa de Orfeo parece, en este periodo, muy difuso y secundario, pues, tal como he mencionado previamente, todo apunta a que se trataría, en origen, de una forma de personificar ese papel de Orfeo como salvador de las armas. González Delgado<sup>12</sup> afirma lo siguiente: “Eurídice es un personaje sin historia: no conocemos ninguna historia mítica que aluda a ella y nos muestre un estadio anterior o posterior al del episodio de la catábasis órfica (sin Orfeo, Eurídice no existiría). Simplemente es la esposa muerta del vate tracio en la literatura”. El gran impacto que tendría esta historia en la literatura posterior hará, sin embargo, que el personaje de la ninfa vaya adquiriendo mayor entidad y desarrollo.

Pese a que la historia de amor sea lo que más nos cautiva del mito en la actualidad, el relato ha recibido interpretaciones numerosas, que, en más de una ocasión, han centrado su atención en aspectos que van más allá de la relación amorosa. Así, por ejemplo, Apolodoro censura el hecho de que Orfeo mirase hacia atrás durante el rescate contra la prohibición de los dioses, interpretándolo como un acto de desconfianza y de *hybris* digno del castigo que supuso la pérdida definitiva de su esposa. Asimismo, estudiosos como Marxiano Melotti<sup>13</sup> interpretan el descenso a los Infiernos como una transgresión de las

---

<sup>12</sup> *Loc.cit.*, p. 125.

<sup>13</sup> Melotti, Marxiano, “Lo sguardo di Orfeo: l’amore, il viaggio, la morte”, en Guidorizzi, Giulio, y Marxiano Melotti. *Orfeo e le sue metamorfosi : mito, arte, poesia* . Roma: Carocci, 2005, pp. 88-89.

leyes de la Naturaleza, que sería un símbolo de la transgresión de las leyes sociales; el mito de Orfeo y Eurídice tendría, por tanto, un carácter moralizador, visto desde esta perspectiva.

Nuevamente, nos encontramos con que el mito de Orfeo refleja los sentimientos y pasiones más profundos del ser humano. Al igual que las creencias religiosas, el anhelo de la vida eterna o la fascinación por la música, el amor se halla presente en las inquietudes del hombre desde que este es capaz de expresarse, y es posible que sea el tema principal de la mayor parte de composiciones literarias de cualquier época y lugar. Así, resulta extremadamente sencillo sentirnos identificados con un héroe que, por encima de todo, es un ser humano que ama, que ama y que pierde, y que, en consecuencia, tiene que sufrir las consecuencias de su pérdida; un vivo ejemplo de esta identificación lo encontramos en el *Soneto XV* de Garcilaso, que compara su propio dolor por la pérdida de su amada con el de Orfeo al perder a Eurídice.

Esta fidelidad sin parangón que Orfeo le guarda a su esposa y que resulta tan atractiva en la construcción de la historia de amor acabará aún en una tragedia más, pues desemboca en la muerte del tracio a manos de mujeres enfurecidas. En efecto, si bien algunas versiones apuntan a un castigo divino por haber abandonado el culto a Dioniso, son muchos los autores que relatan que fue el desprecio por el género femenino tras la pérdida de su esposa lo que llevó a Orfeo a su perdición.

El relato de la muerte del legendario poeta es aprovechado por Ovidio en sus *Metamorfosis* para introducir su final feliz, narrando el reencuentro de los amantes en el Hades. Si bien esta versión atenúa el componente trágico de la historia, también la dulcifica, y es posible que inspirase desenlaces como el que aparece en la ópera de Gluck.

### 3. EL MITO DE ORFEO Y EURÍDICE: RECORRIDO CRONOLÓGICO

El mito de Orfeo y Eurídice hunde sus raíces en la tradición oral de la Grecia arcaica; desde entonces, como tantos otros mitos a lo largo de la Historia, ha experimentado numerosos tratamientos y ha sido enfocado desde múltiples perspectivas, recibiendo multitud de interpretaciones y lecturas en función de la cultura y los gustos de cada época. Pasaré, a continuación, a realizar un recorrido cronológico por la evolución de este relato mitológico tan ampliamente conocido.

#### A) Grecia

Si bien hay restos arqueológicos que apuntan a que la figura de Orfeo ya era conocida en época micénica, los primeros testimonios escritos del famoso mito de Orfeo y Eurídice los encontramos en Eurípides y Platón. Otros autores de la Grecia clásica que mencionan esta historia son Esquilo e Isócrates. No obstante, en todos ellos las menciones son esporádicas, apenas se profundiza en la historia, y la figura de Orfeo es la verdaderamente destacada, mientras que su esposa representa un papel totalmente secundario, y, de hecho, en ocasiones estos primeros textos ni siquiera proporcionan su nombre.

En la época helenística, donde la literatura erudita de evasión tiene un gran protagonismo frente a la literatura histórica y filosófica que dominaba el periodo clásico, la historia de Orfeo y Eurídice cosecharía un gran éxito. Encontramos, por ejemplo, a Hermesianacte, que le da a la esposa de Orfeo el nombre de Agriope; Fanocles, que influirá decisivamente en los autores latinos; o Diodoro Sículo, que asocia a Orfeo con Dioniso y omite en su texto el nombre de Eurídice.

Un rasgo característico de las versiones del mito anteriores a la virgiliana parece ser el desenlace feliz de la historia; así lo sostiene Ramiro González Delgado<sup>14</sup>, aunque no hay un consenso firme respecto a esto. Si bien la mayor parte de los textos, especialmente los más antiguos, no relatan el episodio con detalle, no se encuentran alusiones al final trágico que actualmente se considera como canónico, que se habría asentado como desenlace del mito a partir de las *Geórgicas*.

---

<sup>14</sup> *Loc. cit.*

Durante la época imperial, ya bajo el influjo de las versiones latinas, podemos mencionar los textos de Pseudo Apolodoro, Conón, Plutarco, Luciano y Pausanias. Mientras que, en los dos primeros, encontramos versiones muy similares a la de Virgilio, Plutarco y Luciano parecen apuntar hacia el desenlace feliz que habrían planteado los primeros testimonios del mito. En Pausanias, las versiones latinas ejercen una gran influencia, aunque resulta novedosa su versión acerca de la muerte de Orfeo en la que la presenta como un suicidio.

### B) Roma

La literatura latina será la que desarrolle de una manera más amplia el mito de Orfeo y Eurídice, y la que sienta los precedentes sobre los que se construyen las interpretaciones posteriores de la historia.

Autores como Varrón, Cicerón u Horacio prestarán especial atención a la faceta de Orfeo como músico y poeta legendario. Por otro lado, los textos de Ovidio, Séneca o Virgilio se muestran más enfocados a la historia de amor que nos ocupa.

El texto latino más influyente acerca de este mito es, sin duda, el de las *Geórgicas* virgilianas. Esta versión del mito introduce elementos que adquirirán una gran importancia en épocas posteriores, tales como la presencia del pastor Aristeo, el tabú de la mirada hacia atrás o la segunda pérdida de la amada. Si bien tanto la *Eneida* como las *Bucólicas* presentan alusiones a Orfeo, será, como digo, en las *Geórgicas* donde el autor desarrolle con más extensión el mito<sup>15</sup>.

En las *Geórgicas*, la leyenda de Orfeo y Eurídice queda encuadrada dentro de la historia del pastor Aristeo, a quien se considera como el primero que ha aprendido a cuidar de las abejas. El relato le otorga una gran importancia al componente amoroso de la historia. Así, en palabras de González Delgado<sup>16</sup>, “al mantuano no le interesa el Orfeo divino, sino el Orfeo enamorado que canta en soledad a su amor imposible y sufre una condena evidente: el amor es *dementia, furor* que conduce a la ruina (*perdidit*) y, al final, solamente queda la *pietas*”. Resulta interesante este análisis para poder comprender algunos de los enfoques que le dan al mito autores posteriores, como Monteverdi, que

---

<sup>15</sup> Omiso aquí la presencia de Orfeo en el *Culex*, poema perteneciente a la denominada *Appendix Vergiliana*, cuya paternidad virgiliana es poco probable.

<sup>16</sup> *Loc. cit.* p. 234.

presentará a un Orfeo dominado por sus pasiones. Asimismo, en el poema virgiliano la historia adquiere un componente trágico que será enormemente influyente en lo sucesivo.

Ovidio, por su parte, relata la historia del poeta tracio y su esposa en sus *Metamorfosis*, elaborando la versión más extensa del mito que conservamos en los textos antiguos. Si bien la composición sigue, en esencia, la línea virgiliana, cabe destacar la incidencia del relato ovidiano sobre la homosexualidad y la misoginia de Orfeo tras la segunda pérdida de Eurídice. Dicha misoginia ya era mencionada por Platón en su *República*, que aseguraba que el alma de Orfeo se había reencarnado en cisne con el objetivo de no volver a nacer de una mujer.

Otro elemento llamativo de la historia incluida en las *Metamorfosis* es el canto de Orfeo, que Virgilio no había reproducido, pero Ovidio sí. No obstante, su principal innovación será el reencuentro de los dos amantes tras la muerte de Orfeo, que se narra en el libro XI de las *Metamorfosis*. De este modo, el poeta introduce un final feliz sin eliminar el componente trágico que había asentado la obra virgiliana.

En tercer lugar, Séneca relata la historia de Orfeo y Eurídice en *Hercules furens* y *Hercules Oetaeus*, además de hacer alusiones al mito en algunas otras de sus obras. En ambos casos sigue, fundamentalmente, la versión de Virgilio, y, también en ambos casos, la historia de Orfeo aparece estrechamente relacionada con la de Hércules.

### C) Edad Media

Con el declive del Imperio romano y de su literatura, el aspecto religioso, una de las muchas causas internas que contribuyeron a la fragmentación y caída de Roma, cobra cada vez mayor fuerza y protagonismo. Así, el auge de todo tipo de religiones místicas ante el desencanto que generaba la religión tradicional politeísta causa que el ya casi olvidado orfismo recobre parte de su antiguo protagonismo. La literatura de disfrute y entretenimiento pierde adeptos como resultado del empobrecimiento económico y cultural, y los textos de índole religiosa van cobrando cada vez más vigor.

Esta situación continúa y se fortalece durante la Edad Media. Con el cristianismo ya plenamente asentado, la figura de Orfeo recibirá un enfoque fundamentalmente religioso, y el relato amoroso entre el poeta tracio y la ninfa Eurídice no experimenta tanto desarrollo como en épocas anteriores o posteriores. Sin embargo, sí encontramos

interpretaciones alegóricas del mito que ejercerán una gran influencia sobre los autores del Renacimiento y el Barroco. Así, por ejemplo, Boecio, en su *De Consolatione Philosophiae*, realiza una lectura moral del mito, presentando a Orfeo como el prototipo del hombre entregado a los placeres de la carne que recibe su consiguiente castigo. Por otro lado, Boccaccio<sup>17</sup> afirma lo siguiente: “Por el hecho de que Orfeo bajara a los Infiernos debemos entender que los hombres sabios alguna vez, a causa de la contemplación, llevan los ojos de la meditación a los asuntos percederos y a la molicie de los hombres, para que, cuando ven lo que deben condenar, ansíen con deseo muy ferviente las cosas que deben ser tomadas”<sup>18</sup>. Así, vemos cómo la figura del mítico cantor se emplea en este periodo, principalmente, con el objetivo de ofrecer un relato ejemplarizante y moralizador.

En cuanto a la producción española, cabe destacar que la historia de Orfeo y Eurídice aparece narrada en la *Grande e General Estoria*, de Alfonso X el Sabio. El rey castellano presenta al personaje como alguien que habría existido realmente, es decir, le da al mito un enfoque evemerista. Otra obra que narra el mito sin una pretensión eminentemente moralizante es el poema inglés *Sir Orfeo*, que, según Frenzel<sup>19</sup>, constituye “la única adaptación y auténtica incorporación medieval del argumento”.

#### D) Renacimiento y Barroco

Si bien el periodo renacentista bebe, en gran medida, de las interpretaciones que la época medieval realiza de los mitos, resulta fundamental el interés humanista por recuperar la cultura grecolatina en toda su esencia para comprender la evolución que experimentan la literatura y el arte en este periodo. En cuanto a Orfeo, es habitual que los autores renacentistas recurran, por un lado, a Ovidio, y, por otro, a Boccaccio, reflejando así este dualismo que presenta la literatura renacentista en cuanto a fuentes clásicas y fuentes medievales, mucho más próximas en el tiempo.

Los autores del Renacimiento abordan la figura de Orfeo desde sus múltiples facetas, sin dejar de lado, por supuesto, su historia de amor con Eurídice. Sobre este tema,

---

<sup>17</sup> Álvarez, M.C. y R. M. Iglesias (eds.), Giovanni Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*. Madrid: Editora Nacional, 1983, p. 322.

<sup>18</sup> Es preciso tener en cuenta, no obstante, que la situación cronológica de este autor resulta complicada, dado que pertenece a una época de transición entre la Edad Media y el Renacimiento.

<sup>19</sup> Frenzel, E., *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1976, p. 365.

García Gual y Hernández de la Fuente<sup>20</sup> señalan que “en el Renacimiento Orfeo aparece como un héroe poético y amoroso, pero también, de forma poliédrica, como símbolo de la fuerza civilizadora, abandonándose un tanto la insistencia en su descenso al Hades”. No vemos, por tanto, un tratamiento especialmente novedoso del personaje, sino que se tratan las diferentes perspectivas que ya había establecido la literatura clásica, añadiendo, además, las interpretaciones alegóricas que aporta la Edad Media.

En lo que respecta a la literatura española, Pablo Cabañas<sup>21</sup> establece cinco aspectos de vital importancia en el tratamiento del mito de Orfeo: la fidelidad, los agüeros (recurso muy utilizado en la literatura española, aunque poco presente en las versiones tradicionales del mito), la curiosidad, la desgracia y la seducción por la música. La producción de los poetas españoles de este periodo girará, en gran medida, en torno a estos elementos. Así, por ejemplo, son frecuentes las composiciones que presentan al poeta tracio como ejemplo de un amor que nadie más ha imitado; las que se enfocan en las señales que, durante la boda, presagian el trágico final de la pareja; las que reflexionan acerca de la curiosidad que lleva al héroe a darse la vuelta; las que abordan los distintos efectos que la pérdida tiene sobre el protagonista; o las que ensalzan las cualidades del canto de Orfeo.

En cuanto al Barroco, el estudio de García Gual y Hernández de la Fuente<sup>22</sup> apunta que se trata de un periodo que recupera el interés por la catábasis, mientras que Cabañas<sup>23</sup> distingue dos tratamientos principales para el tema dentro de la literatura castellana, lo que él denomina “soluciones burlescas” y “soluciones a lo divino”; ejemplos respectivos de ambos enfoques los tenemos en Quevedo y en Calderón de la Barca

### *E) La ópera*

Si bien este apartado no corresponde a un periodo cronológico concreto, he considerado conveniente hacer una diferenciación, dentro del recorrido literario, para agrupar en un mismo conjunto el nacimiento y desarrollo del género operístico, dada la estrecha relación que esta cuestión mantiene con la obra de Gluck.

---

<sup>20</sup> *Loc. cit.*

<sup>21</sup> *Loc. cit.*

<sup>22</sup> *Loc. cit.*, p. 55.

<sup>23</sup> *Loc. cit.*

Los comienzos del género los encontramos en un poeta renacentista, Ángelo Poliziano, cuyo poema *Favola d'Orfeo* ejercería una decisiva influencia no sólo sobre los primeros conatos de composiciones operísticas, sino también sobre la trascendental obra de Monteverdi *L' Orfeo*, que consolidaría la ópera como género de forma definitiva. Este poema de Poliziano lo analiza en su tesis doctoral Pilar Berrio<sup>24</sup>, a la que tomo como base para tratar este tema.

El poema *Favola d'Orfeo* fue compuesto, tal como apunta José Luis Vidal Pérez<sup>25</sup>, en un periodo de tiempo muy breve y casi de forma improvisada, hecho que haría que el propio autor se mostrase, posteriormente, descontento con su obra. Sin embargo, en esta pastoral (un tipo de pieza italiana surgida en este periodo y destinada, en origen, a ser representada, aunque posteriormente dará lugar al nacimiento de la novela pastoril) se encuentra el germen de lo que será una importante tradición operística, dentro de la que se encuadran obras como *La favola d'Orfeo*, de Monteverdi, u *Orfeo ed Euridice*, de Gluck. En efecto, los orígenes de la ópera se hallan, precisamente, en los primeros intentos de ponerle música a esta composición, de los cuales no conservamos ninguna partitura. Por lo que respecta a las fuentes que toma Poliziano para componer su poema, es evidente que se emplean los textos latinos de Virgilio y, especialmente, de Ovidio, pues, tal y como apunta Paolo Isotta<sup>26</sup>, su autor era un auténtico “apassionato ovidiano”, traductor de numerosas obras clásicas y creador de una elegía titulada *De Ovidii exilio et morte*.

Poliziano, según indica Berrio<sup>27</sup>, “abre las puertas a la introducción de la materia mitológica en el teatro”. En efecto, con *La favola d'Orfeo*, se populariza la temática de corte mitológico en la literatura italiana, algo que sería fundamental en el posterior desarrollo de la ópera, donde la mitología sirve a menudo como hilo argumental. En esta composición se combinan, por tanto, el carácter pastoril y el mitológico, siendo esta, según Berrio<sup>28</sup>, la principal aportación de Poliziano al género teatral. En ambos rasgos temáticos se aprecia la fuerte influencia de Virgilio, en cuyas *Bucólicas* encontramos la

---

<sup>24</sup> Berrio Martín-Retortillo, Pilar, *El mito de Orfeo en el Renacimiento*. Madrid: Universidad Complutense, 1994.

<sup>25</sup> Vidal Pérez, José Luis, “Orpheus in musica: un mito para la ópera”, en *El mundo clásico en la ópera de Monteverdi: exposición IV Centenario de l'Orfeo, 1607-2007*. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Turismo, 2007, p. 28.

<sup>26</sup> Isotta, Paolo, *La dotta lira. Ovidio e la musica*. Venecia: Marsilio Editori, 2018, p. 36.

<sup>27</sup> *Loc. cit.*, p. 18.

<sup>28</sup> *Loc. cit.*, p. 131.

temática pastoril, mientras que, en las *Geórgicas*, como he mencionado, se relata la historia de Orfeo y Eurídice que se cuenta también en esta composición.

El citado estudio analiza las fuentes de la obra de forma más detallada. Así, Poliziano ha tomado de Virgilio la presencia del pastor Aristeo como desencadenante de la tragedia, mientras que se inspira en Ovidio para describir la bajada al infierno del héroe. Como novedad, se introduce un pastor que anuncia a Orfeo la muerte de su esposa, personaje necesario por razones dramáticas, debido a la complejidad que supondría representar esa escena; asimismo, el lamento de Orfeo tras conocer este hecho, que las fuentes clásicas solo citaban, aparece aquí desarrollado.

En esta obra, es Orfeo quien, impulsado por el amor que siente hacia su esposa fallecida, decide viajar al Hades en su busca; este aspecto, que concuerda con las versiones clásicas, tendrá importancia a la hora de contrastar el Orfeo que presenta Monteverdi, muy similar al de Poliziano, con el que aparece en la obra de Gluck, mucho más indeciso y guiado por la razón.

Finalmente, la obra de Poliziano concluye con la muerte de Orfeo, algo que encontramos en las fuentes clásicas, aunque el poeta renacentista incluirá un final sangriento novedoso. Esto es algo que no encontraremos en la ópera de Monteverdi ni en la de Gluck.

Esta introducción de la temática mitológica en el teatro iniciada por Poliziano, así como la creciente musicalización de las composiciones teatrales, obedece a un intento por recuperar el *páthos* de la tragedia griega, en la que la música era un elemento fundamental. El teatro clásico intenta recuperarse en forma y fondo, y la inspiración tomada del legendario canto de Orfeo influye tanto sobre la composición musical como sobre el argumento de las obras, jugando un papel trascendental en el nacimiento de la ópera. Así lo explica Vidal Pérez<sup>29</sup>: “si por lo que hacía a la música con esta elección creían resucitar el canto de Orfeo, por lo que hacía al texto resultaba que la historia de Orfeo y Eurídice proporcionaba un argumento muy del tipo que tenían los *intermedi* y *pastorali*”. Surge, pues, un nuevo tipo de composición, fruto de la colaboración entre un músico y un poeta, que recibe el nombre de *dramma per musica*.

---

<sup>29</sup> *Loc. cit.*, p. 30.

Tal como apunta Vidal Pérez<sup>30</sup>, es precisamente el mito de Orfeo y Eurídice el que proporciona el argumento para la primera ópera que nos ha llegado, *L'Euridice*, de la que los compositores rivales Peri y Caccini elaboraron sendas versiones, siendo la del primero la que cosecharía un mayor éxito. En el libreto, no encontramos componente trágico alguno, y la historia presenta un desenlace sencillo y feliz. Estos primeros conatos del género operístico resultan, sin embargo, muy distintos de lo que posteriormente supondría la consolidación del género con Monteverdi, que elaborará una pieza musical mucho más rica y compleja.

Llegamos, pues, a la figura clave en el desarrollo del género operístico: Claudio Monteverdi. Siguiendo aún a Vidal Pérez<sup>31</sup> en lo que respecta a los orígenes del género, “si Monteverdi no hubiera decidido interesarse por él, probablemente el nuevo género no hubiera tenido más destino que el de un experimento artístico de interés pasajero”. Su primera ópera fue, precisamente, *La favola d'Orfeo*, que relata el mito de Orfeo y Eurídice. Musicalmente, esta ópera supone toda una revolución para el género, que, como se ha mencionado, no era, hasta el momento, más que un mero experimento sin demasiado éxito. En lo que respecta al libreto, cabe destacar el acercamiento a la tragedia griega que realiza su autor, Alessandro Striggio, optando por el final desdichado y siguiendo, por tanto, las versiones de Virgilio y Ovidio, e incluyendo, además, la muerte del cantor tracio. Sin embargo, este final era totalmente contrario a las convenciones de la época, por lo que fue rechazado; la solución por la que se optó fue introducir una intervención de Apolo que diera un giro a la situación y proporcionase un final feliz.

Mención específica merece el tratamiento que recibe en esta ópera el personaje de Orfeo. La obra de Monteverdi presenta a un Orfeo impulsivo, dominado por sus pasiones y que, siguiendo el mito clásico, actúa movido por su sentimiento amoroso, que lo empuja a comportarse de forma irreflexiva y, en consecuencia, perder a su esposa por segunda vez. Esta caracterización del héroe destaca especialmente en comparación con el Orfeo que presentará Gluck, mucho más racional e, incluso, un tanto pasivo, al que el dios Cupido, como personificación de esa pasión amorosa, tiene que convencer para que decida emprender el descenso al Hades. El Orfeo de Monteverdi, por tanto, resulta, si acaso, más humano, en cuanto que sus errores y su transgresión de las leyes naturales,

---

<sup>30</sup> *Loc. cit.*, p. 31.

<sup>31</sup> *Loc. cit.*, p. 33.

primero, y divinas, después, con su amor como único motor, son rasgos con los que se hace más sencillo sentirse identificado.

La ópera de Monteverdi comienza con la boda de Orfeo y Eurídice, un episodio que apenas aparece en las fuentes clásicas; asimismo, tal y como hacía Poliziano, se introduce la figura de una mensajera que comunica a Orfeo la muerte de su esposa. Diferente a este, sin embargo, es el relato de la tragedia, pues el pastor Aristeo no aparece mencionado en la obra; el libreto sigue, por el contrario, la versión de Ovidio, en la que Eurídice pisa accidentalmente a la serpiente mientras pasea por el campo, y, en consecuencia, sufre una mordedura mortal.

Al conocer la noticia, Orfeo opta por descender al Hades sin pensarlo ni un segundo, y, allí, se describe cómo su canto conmueve a los seres infernales. Sin embargo, dominado por sus pasiones, incumple la condición impuesta por los dioses y pierde, así, a su amada. La obra finaliza con el lamento del poeta y la mencionada aparición de Apolo, que se lo lleva consigo para paliar su dolor.

#### 4. *ORFEO ED EURIDICE*, DE GLUCK: ANÁLISIS

El *Orfeo ed Euridice* de Gluck, con libreto de Calzabigi, muestra una versión del mito que se enfoca, fundamentalmente, sobre la relación amorosa entre los dos protagonistas. Así, en esta ópera observamos a un Orfeo cuya faceta predominante es la del enamorado que sufre por la pérdida de su amada y cuyo único propósito es reencontrarse con ella. Sus dimensiones de héroe y músico están también presentes, dado que se nos muestra a un Orfeo que tiene una firme voluntad de superar todo tipo de obstáculos en su descenso a los infiernos, y que llega, incluso, a persuadir a las Furias con su canto. Sin embargo, el elemento predominante es el amoroso, ligado al trágico, ya que, aunque su desenlace es feliz, durante toda la obra se perciben los lamentos de Orfeo, que reflejan su dolor. Asimismo, el personaje de Eurídice aparece ampliamente desarrollado, pues la ninfa se convierte en verdadera coprotagonista de la historia, frente al reducido papel que poseía en las versiones grecolatinas. Para explicar todo esto de una manera más detallada, abordaré el análisis de la obra por actos, deteniéndome en aquellas partes que presenten especial relevancia en lo que respecta al estudio de las fuentes principales del texto. Por lo que respecta a las fuentes, me centraré, fundamentalmente, en las versiones latinas de Virgilio y Ovidio, que sentaron el precedente de la práctica totalidad de las interpretaciones posteriores, y en las de Poliziano y Monteverdi, por estar más próximas tanto desde un punto de vista cronológico como genérico.

##### A) *Acto I*

El comienzo de la obra es ya significativo. Las distintas versiones del mito ofrecen inicios diversos, y la ópera de Gluck presenta el suyo particular, que no coincide con el de ninguna de las principales fuentes que utilizamos para este análisis.

En Virgilio (*Georg.* IV 455-460), la historia de Orfeo y Eurídice aparece enlazada con la del pastor Aristeo, causante indirecto de la muerte de la ninfa. Así, se nos relata que Eurídice, huyendo del cortejo de este, se ha cruzado con una serpiente que ha provocado su muerte; a partir de aquí, se narra el descenso de Orfeo al mundo de los muertos para recuperarla. La historia la cuenta Proteo, que advierte a Aristeo de que las desgracias que está sufriendo se deben a que ha de pagar por haber causado esta tragedia.

*[...] tibi has miserabilis Orpheus  
haudquaquam ob meritum poenas, ni fata resistant,  
suscitat et rapta graviter pro coniuge saevit.  
Illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps,  
immanem ante pedes hydrum moritura puella  
servantem ripas alta non vidit in herba.*

Ovidio (*Met.* X 1-10), por su parte, comienza la narración del mito con la boda de Orfeo y Eurídice, ya que el elemento que actúa como nexo entre este relato y el anterior es precisamente el dios Himeneo. En su versión, se cuenta cómo Eurídice muere, al poco tiempo de la boda, por la mordedura de una serpiente, aunque no se introduce aquí la figura del pastor.

*Inde per immensum croceo velatus amictu  
aethera digreditur Ciconumque Hymenaeus ad oras  
tendit et Orphea nequiquam voce vocatur.  
Adfuit ille quidem, sed nec sollemnia verba  
nec laetos vultus nec felix attulit omen.  
Fax quoque, quam tenuit, lacrimoso stridula fumo  
usque fuit nullosque invenit motibus ignes.  
Exitus auspicio gravior: nam nupta per herbas  
dum nova naiadum turba comitata vagatur,  
occidit in talum serpentis dente recepto.*

Por lo que respecta a Poliziano, su poema se inicia con el dios Mercurio presentando la historia. El relato propiamente dicho comienza con el pastor Aristeo

persiguiendo a la ninfa Eurídice. Poco después, se presenta a Orfeo cantando y tañendo su lira, y un pastor le anuncia la muerte de su esposa.

*Crudel novella ti rapporto, Orfeo  
che tua ninfa bellissima è defunta:  
ella fuggiva l'amante Aristeo,  
ma quando fu sopra la riva giunta,  
da un serpente venenoso e reo,  
ch'era fra l'erbe e'fior, nel piè fu punta,  
che fu tanto potente e crudo el morso  
che a un tratto finì la vita e 'l corso.*

Alessandro Striggio, autor del libreto de la ópera de Monteverdi, comienza el relato en el mismo punto que Ovidio, es decir, en la boda de los protagonistas, tras un prólogo interpretado por una personificación de la música. Todo el primer acto está dedicado a la felicidad que experimentan los recién casados tras su boda, y no será hasta el segundo acto cuando aparezca una mensajera, similar al personaje del pastor presente en la obra de Poliziano, la cual anunciará la muerte de Eurídice (también a causa de la mordedura de una serpiente, y, al igual que en Ovidio, sin mención alguna a la figura de Aristeo), presentada de este modo debido a lo compleja que resultaría la interpretación de esta escena sobre el escenario.

A diferencia de todos los ejemplos anteriores, en el caso de Gluck la obra comienza con Eurídice ya fallecida, y vemos a un Orfeo que lamenta su pérdida. No se hace referencia alguna a la causa de la muerte de la ninfa, sino que, simplemente, se representan su tumba y el dolor de su esposo por haberla perdido.

*Amici, quel lamento  
aggrava il mio dolore!*

*All'ombra pietosa d'Euridice*

*rendete omai gli estremi onori*

*e il marmo ne inghirlandate!*

En este lamento de Orfeo ante la tumba de su esposa, vemos cómo repetidamente la llama: *Euridice!* Este grito, proferido una y otra vez en medio de su dolor, recuerda al pasaje en el que Virgilio (*Georg.* IV 523-527) narra cómo, decapitado Orfeo por las *Ciconum matres*, su cabeza, mientras viaja por el río Hebro, sigue repitiendo el nombre de Eurídice.

*Tum quoque marmorea caput a cervice revulsum*

*gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus*

*volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua*

*“ah miseram Eurydicen!” anima fugiente vocabat:*

*“Eurydicen” toto referebant flumine ripae.*

El Orfeo de Gluck coincide, además, con este fragmento de las *Geórgicas* en otro punto, pues el propio personaje relata cómo las riberas de los ríos, al escuchar su lamento, le contestan y conocen ya el nombre de la fallecida.

*Ah, questo nome sanno le spiagge,*

*e le selve l'appresero da me!*

Por otro lado, mientras que, en las fuentes clásicas, Orfeo decide descender al Hades en el mismo momento en que conoce la noticia del fallecimiento de su esposa, en esta obra el lamento del héroe aparece ampliamente desarrollado, y, aunque el poeta tracio manifiesta su voluntad de descender al mundo de los muertos para rescatarla, no se

resolverá a iniciar el viaje hasta la intervención de Cupido. Esta escena del héroe que se lamenta por la desgracia acontecida, que, como digo, no aparece en las fuentes latinas, sí la introducen Monteverdi y Poliziano; no obstante, en ambos casos el héroe se muestra ya totalmente resuelto a iniciar el descenso al mundo de los muertos, y, de hecho, su viaje comienza justo después del lamento, mientras que, en la obra de Gluck, esto no es tan inmediato, aspecto que nos hace pensar en un protagonista algo más indeciso o, sencillamente, menos impulsivo.

Dicho lamento constituye, además, la propia invocación a los dioses en la que les suplica que permitan regresar a Eurídice, que, en las fuentes latinas, encontramos reproducido en Ovidio (*Met.* X 17-39), si bien Orfeo lo entona ya en el Hades, ante la presencia de los dioses infernales, y no ante la tumba de su esposa, aún en el mundo mortal.

*[...] Per ego haec loca plena timoris,  
per chaos hoc ingens vastique silentia regni,  
Eurydices, oro, properata retexite fata.*

En este fragmento del canto que Orfeo entona para lograr la persuasión de Plutón y Proserpina, encontramos un argumento que también utiliza el Orfeo de la obra de Gluck: lo precipitado de la muerte de la ninfa, que ha fallecido de forma prematura y sin haber podido disfrutar de la vida ni de su reciente matrimonio. El libreto de Calzabigi lo reproduce con estas palabras:

*Voi mi rapiste  
la mia bella Euridice...  
Oh memoria crudel!...  
Sul fior degli anni!*

Otro aspecto en común entre el lamento del Orfeo de Ovidio y el del Orfeo de Gluck es la voluntad de no continuar vivo si los dioses le deniegan su petición.

*Quod si fata negant veniam pro coniuge, certum est  
nolle redire mihi: leto gaudete duorum.*

De este modo, aunque no pueda devolver a su amada al mundo de los vivos, logrará reencontrarse con ella en el de los muertos, como finalmente sucede en el relato ovidiano. En el libreto de Calzabigi encontramos la misma idea expresada de forma similar:

*Dei! se non torna in vita,  
me pur spegnete allor!*

Vemos, por tanto, que Orfeo, aunque no ha entrado aún en el Hades, ya se está dirigiendo directamente a los dioses. En primer lugar, los invoca de manera general, y, poco después, concreta esa invocación a los dioses del Averno. Considero importante remarcar, no obstante, que, en este caso, el canto del tracio no deja de ser una mera plegaria realizada ante la sepultura de Eurídice; si bien, como he dicho, en los versos finales afirma que tiene valor suficiente para atreverse a descender a los infiernos, este lamento no supone por sí solo una herramienta de persuasión, puesto que no lo pronuncia ante los propios dioses, como hace en las versiones clásicas, sino a modo de invocación realizada en medio de su dolor y su desesperación. A mi modo de ver, este hecho resulta de gran relevancia para diferenciar al Orfeo de Gluck del Orfeo que encontramos en la mayor parte de las fuentes: no se trata de un héroe que actúa de inmediato, llevado por un impulso, y se aventura a las profundidades del Hades para intentar persuadir a los dioses infernales; lo que vemos, en cambio, es a un protagonista que, ante el profundo dolor que siente, realiza una súplica, pero no toma la decisión definitiva de emprender su viaje hasta que el dios Cupido le informa de que cuenta con el beneplácito de Júpiter y le incita a acudir al rescate de su amada.

La escena segunda comienza precisamente con la aparición de este personaje divino que no observamos en ninguna de las fuentes principales. Ni en los autores latinos, ni en Poliziano, ni en Monteverdi resulta necesaria una fuerza externa que empuje al héroe a iniciar su descenso al Hades. No obstante, no resulta extraño que sea precisamente el dios Cupido quien lo hace; parece claro que su presencia es un símbolo de la pasión amorosa que, en las versiones tradicionales, es la que empuja a Orfeo a ir en busca de Eurídice, y que en este caso vemos personificada, adoptando la forma del dios del amor. En Monteverdi, la personificación de la Esperanza cumple una misión un tanto similar, pues, aunque no impulsa a Orfeo a ponerse en movimiento, sí que es su guía hasta las puertas del Hades (algo que el libretista aprovechará para hacer alusión a la *Divina Comedia* de Dante con la frase “*Lasciate ogni speranza o voi ch' entrate*”).

Cabe destacar un aspecto especialmente llamativo dentro del parlamento de Cupido: como ya he mencionado, afirma que es Júpiter quien permite a Orfeo entrar en el mundo de los muertos. Esta alusión a Júpiter resulta un elemento totalmente novedoso, pues, en primer lugar, en las versiones clásicas el cantor tracio no precisa de ningún tipo de permiso para dirigirse al Hades, sino que se pone en camino y se abre paso con el poder cautivador de su música; y, en segundo lugar, la autoridad divina que se apiada de él y le permite recuperar a Eurídice es, en algunos casos, Proserpina, en otros, Plutón, y en otros, ambos por igual, pero en ninguno de los casos interviene el padre de los dioses en este episodio mitológico.

Asimismo, Cupido hace mención aquí de uno de los rasgos distintivos de Orfeo, que, eclipsado por su papel de amante desdichado y desesperado por el dolor que le causa la pérdida, parecía casi haber quedado olvidado: las capacidades sobrenaturales que posee su música.

*Se il dolce suon de la tua lira,*

*al cielo, Orfeo, saprà salir,*

*placata fia*

*dei Numi l'ira*

*e resa l'ombra caraa*

*al primo tuo sospir!*

Si bien el marcado componente musical que presenta el género operístico permite deducir, a través de la interpretación de la obra, que el canto de Orfeo es un elemento fundamental para la historia, el texto apenas menciona de manera explícita este hecho, a diferencia del libreto de la ópera de Monteverdi, donde el prólogo pronunciado por la Música nos presenta a Orfeo como un músico excepcional:

*Quinci a dirvi d'Orfeo desìo mi sprona,  
d'Orfeo che trasse al suo cantar le fere,  
e servo fè l'Inferno a sue preghiere,  
gloria immortal di Pindo e d'Elicona.*

En los textos latinos, por el contrario, esta faceta de músico que caracteriza a Orfeo se desarrolla mucho más, pues tanto Virgilio como Ovidio hacen mención expresa a las maravillas que logra el héroe tracio con su canto. También Poliziano cuenta que el canto de Orfeo es capaz de atraer a todos los seres de la naturaleza, y de conmover incluso a las piedras. Vemos, por tanto, cómo, frente a todas estas versiones del relato, en esta ópera el componente que más interesa destacar es el amoroso, algo que ya nos anuncia la fundamental presencia del dios Cupido, pues se está representando el amor como una deidad con un trascendental papel en la obra, y no simplemente como un sentimiento que mueve las acciones de los personajes.

Cupido es, de hecho, el único dios que aparece como personaje en la ópera. No encontraremos en ella a Plutón ni a Proserpina, ni tampoco a Júpiter, aunque este sí aparece mencionado; el único ser divino que condiciona de manera explícita las acciones de Orfeo es el dios del amor, hecho significativo, pues no parece presentarse en la obra autoridad mayor que la del amor mismo, que empuja al protagonista a superar diversos obstáculos y dificultades para conseguir su objetivo, y le impone una serie de condiciones, elemento fundamental en este mito.

También las condiciones que Cupido, transmitiendo las palabras de Júpiter, le impone a Orfeo presentan divergencias respecto a la versión más común del mito. En efecto, el único tabú que, tradicionalmente, se le impone al héroe es el de evitar darse la vuelta para mirar a su esposa hasta que ambos hayan abandonado el Hades. Aquí, sin embargo, el dios del amor añade una segunda condición, expresada con la frase “*affrena gli accenti*”; se le pide, por tanto, que “refrene su lengua”, imponiendo un silencio que no aparece como restricción en ninguna de las fuentes que tomamos como referencia para este análisis. No obstante, ese silencio sí aparece mencionado en Ovidio (*Met.* X 53), aunque no se presenta como condición impuesta:

*Carpitur acclivis per muta silentia trames,  
arduus, obscurus, caligine densus opaca.*

Cuando Cupido le transmite la noticia, Orfeo pronuncia un largo parlamento en el que muestra su regocijo por la posibilidad de recuperar a su esposa. Sin embargo, es llamativo cómo él mismo es capaz de prever la dificultad que supondrá no abrazar a su esposa ni mirarla cuando por fin se reencuentren; el desasosiego que este hecho causará en ella será, precisamente, lo que provoque la desgracia de la segunda pérdida en esta versión del relato.

*E dopo i tanti affanni miei,  
in quel momento,  
in quella guerra d'affetti,  
io non dovrò mirarla,  
non stringerla al mio sen!  
Sposa infelice!  
Che dirà mai?  
Che penserà?*

*Preveggo le smanie sue:  
comprendo le angustie mie.*

Esta alegría del protagonista la vemos también expresada en el *Orfeo* de Monteverdi. Las fuentes latinas, por el contrario, se limitan a enlazar la persuasión de Orfeo a los dioses infernales con el camino de regreso de la pareja al mundo de los vivos. Cabe destacar, dentro del monólogo pronunciado por el Orfeo de la obra de Gluck, un fragmento en el que se refleja especialmente su faceta de héroe, aspecto que también queda eclipsado en cierta medida por la historia amorosa:

*Per lei vo' tutto osare,  
ed ogni duolo e periglio sfidar!  
Io vo' da l'atre sponde  
Varcar di Stige l'onde  
e de l'orrendo Tartaro  
le Furie superar!*

El acto finaliza con este Orfeo exultante y dispuesto a superar todas las dificultades que se le presenten con tal de recuperar a su esposa.

## *B) Acto II*

El segundo acto se inicia con una descripción, a modo de acotación escénica, del Tártaro, que presenta el aspecto tétrico que estamos acostumbrados a encontrar en la literatura clásica; cabe destacar, a modo de ejemplo, la detallada descripción del mundo de los muertos que realiza Virgilio en el libro VI de la *Eneida* y que, ya desde los primeros versos que narran el viaje de Eneas a través de este lugar, transmite una idea de oscuridad y desolación:

*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram,  
perque domos Ditis vacuas et inania regna:  
quale per incertam lunam sub luce maligna  
est iter in silvis, ubi caelum condidit umbra  
Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem.*

También Ovidio (*Met.* X 20-22) ofrece una descripción del Tártaro donde transmite el horror que infunde este lugar. Más concretamente, pone estas palabras en boca del propio Orfeo:

*[...]non huc, ut opaca viderem  
Tartara, descendi, nec uti villosa colubris  
terna Medusaei vincirem guttura monstri.*

Y, un poco más adelante (*Met.* X 29-31), añade:

*[...]Per ego haec loca plena timoris,  
per chaos hoc ingens vastique silentia regni,  
Eurydices, oro, properata retexite fata.*

Cuando comienza la música, aparecen las Furias y los Espectros, aunque solo las primeras, que son, además, las criaturas infernales por excelencia de la literatura grecolatina, tendrán un papel destacado en el acto. Resulta relevante, a mi modo de ver, la acotación que explica que, cuando entran en escena Furias y Espectros, el sonido de la lira de Orfeo se interrumpe. De este modo, se refuerza el ambiente aterrador del Tártaro, cuyas criaturas son capaces de acallar con el temor que infunden la música del

protagonista, que es su principal arma y su forma de protegerse de los peligros que va afrontando.

Mientras los Espectros bailan alrededor de Orfeo, las Furias empiezan a hablar. Mencionan a Hércules y a Pirítoos, dos héroes famosos por haberse atrevido a emprender ese mismo viaje al Hades que ahora intenta realizar el tracio. Otros héroes que también visitan el mundo de los muertos, y a los que no se menciona aquí, son Eneas y Ulises, aunque este último no realiza una catábasis, sino una *nekylia*, es decir, invoca a los espíritus infernales para que acudan a él. Si en este pasaje las Furias se preguntan quién es la persona que se acerca a ellas, en el poema de Poliziano esto mismo se lo cuestionaba Plutón:

*Chi è costui che con sì dolce nota  
muove l'abisso e con l'ornata cetra?*

En esta primera intervención, las furias muestran su intención de expulsar a Orfeo del Hades. Mencionan a Cerbero, también criatura infernal de la mitología clásica, y aseguran que tratarán de espantar al intruso, a menos que se trate de una divinidad. En estas palabras queda reflejada la transgresión de las leyes naturales que está realizando Orfeo: no es una persona fallecida, ni tampoco un dios, sino un mortal que aún sigue vivo, por lo que no tiene autorización para entrar en la morada de los dioses infernales. En la obra de Poliziano, Minos le señala esta misma idea a Plutón:

*Costui vien contro le legge de' fati  
che non mandan qua giù carne non morta.*

La aparición de las Furias es un elemento presente en el mito de Orfeo ya desde las versiones latinas; Virgilio (*Georg.* IV 481-483) las cita entre las numerosas criaturas infernales que quedan cautivadas por el canto del músico, y lo mismo hace Ovidio (*Met.* X 45-46), especificando, además, el efecto concreto que tiene su música sobre ellas:

*Tunc primum lacrimis victarum carmine fama est*

*Eumenidum maduisse genas.*

Las Furias son, por tanto, las únicas criaturas infernales de la mitología clásica que aparecen de forma explícita en la obra. Este hecho contrasta con las extensas enumeraciones que realizan Virgilio y Ovidio (y, siguiendo a este último, Poliziano) de los distintos habitantes de los infiernos que quedan afectados de un modo u otro por el canto de Orfeo; y también, aunque en menor medida, con la obra de su predecesor, Monteverdi, donde sí aparecen los dioses infernales, así como el barquero Caronte y los llamados “*spiriti infernali*”, que podrían ser, en cierto modo, equivalentes a los espectros que encontramos aquí.

La primera escena del acto la ocupa la persuasión de Orfeo a las Furias, que tratan de impedirle el paso. Es llamativo el hecho de que, aunque puede deducirse que la herramienta que emplea para persuadir a estas criaturas es su cautivadora música, no se haga referencia explícita alguna al poder sobrenatural de la misma, como sí sucede en el resto de versiones. Como ya he mencionado, la faceta de Orfeo que predomina en esta obra es la amorosa, y todas las demás quedan eclipsadas por esta, incluida la musical; así, la persuasión de las furias ocupa un espacio relativamente breve, y no aparece representada como un acto prodigioso o sobrenatural.

En efecto, mientras que Virgilio hace mención a un canto de Orfeo capaz de persuadir a las criaturas infernales, y Ovidio y Monteverdi desarrollan ampliamente dicho canto, en esta obra vemos cómo las Furias comienzan a suavizar su conducta con apenas unas pocas palabras del cantor tracio. Hemos visto cómo, en el primer acto, se reproducía un largo lamento de Orfeo ante la tumba de Eurídice, que no aparecía en las versiones clásicas; en cambio, en el lugar en el que aparecía reflejado tradicionalmente este canto, la ópera solo incluye un par de frases; hay, por tanto, una especie de trasvase de ese discurso persuasivo a un momento anterior del relato.

Cuando, finalmente, las Furias empiezan a apiadarse del héroe, comienza un diálogo en el que Orfeo les relata el sufrimiento que padece a causa de la muerte de su esposa. Bajo mi punto de vista, resultan especialmente destacados los siguientes versos:

*Men tiranne, ah! voi sareste  
al mio pianto,  
al mio lamento,  
se provaste un sol momento  
cosa sia languir d'amor*

Nuevamente, se nos presenta el amor, esta vez no como deidad, sino como sentimiento, como ente abstracto capaz de ejercer su fuerza sobre todos los obstáculos para sortearlos. Es este sentimiento, por tanto, el que logra aplacar la ira de estas criaturas infernales, que deciden permitir el paso a Orfeo con estas palabras:

*Le porte stridano  
su' neri cardini  
e il passo lascino  
sicuro e libero  
al vincitor.*

Vemos cómo el parlamento finaliza con las Furias proclamando a Orfeo vencedor del particular duelo que se ha entablado entre ellas y el tracio, y que ha finalizado con la persuasión de los seres infernales. La escena finaliza con un nuevo baile de las Furias y los Espectros.

La segunda escena se inicia ya directamente en el Elíseo; las acotaciones escénicas lo describen como un *locus amoenus*, representación típica de este lugar en el que habitan las almas de los héroes, que también aparecen en la obra como personajes secundarios. Vemos a Eurídice, que, en contra de lo que se podría pensar, no lamenta su fallecimiento ni sufre por no poder estar junto a su esposo, sino que se encuentra feliz, y así lo manifiesta en su primera intervención. Este hecho resulta novedoso con respecto a las versiones de Virgilio y Ovidio, donde no se hace descripción alguna del Elíseo, ni tampoco se

menciona la tranquilidad y reposo con que la ninfa afronta su destino. Aunque es posterior, y, por tanto, no puede tratarse de una fuente, me gustaría hacer mención aquí de la Eurídice que presenta Rilke, ya en el siglo XX, en su poema *Orfeo. Eurídice. Hermes*: en él, la esposa de Orfeo no se siente ya parte del mundo de los vivos y se muestra reticente a abandonar el Hades; se menciona, incluso, que se ha olvidado de su esposo y del amor que los unía, algo que también dirá, como luego veremos, la Eurídice de Gluck. En este caso, aunque Eurídice celebrará posteriormente haber vuelto a la vida, esa actitud feliz y despreocupada que presenta estando en el mundo de los muertos recuerda con facilidad a este otro enfoque de la historia.

Orfeo, por su parte, realiza, en su primera intervención en esta escena, una descripción del Elíseo con todos los atributos propios del mencionado *locus amoenus*: menciona el cielo despejado, el sol brillante, la luz, el canto de los pájaros, la brisa, los arroyos... Todo esto conforma, en conjunto, un lugar lleno de paz y felicidad, que, sin embargo, a él, que tan solo ansía reencontrarse con su esposa, no consigue apaciguarlo.

*Ma la quiete che qui tanto regna,  
non mi dà la felicità!  
Soltanto tu, Euridice,  
puoi far sparir  
dal tristo cuore mio l'affanno!*

Es tremendamente marcado el contraste entre la ambientación de las dos escenas: mientras que Orfeo, a su llegada al Hades, ha tenido que atravesar numerosas penalidades en el Tártaro y persuadir a las mismísimas Furias, Eurídice se encuentra en una calma absoluta en el Elíseo, y aquí es adonde llega ahora el tracio, aunque, como vemos, este lugar, pese a su enorme diferencia respecto al anterior, tampoco le resulta reconfortante.

Es posible que esta descripción del Elíseo, al igual que la anterior del Tártaro, esté inspirada en los versos de Virgilio (*En. VI 637-641*). La representación que encontramos en la ópera de Gluck de este lugar idílico es, en efecto, muy similar a la presente en la *Eneida*:

*His demum exactis, perfecto munere divae,  
devenere locos laetos et amoena virecta  
fortunatorum nemorum sedesque beatas.  
Largior hic campos aether et lumine vestit  
purpureo, solemque suum, sua sidera norunt.*

Esta descripción idílica del inframundo en el que se encuentran los amantes es, asimismo, un tópico presente en la poesía elegíaca latina. A propósito de esta cuestión, Gabriel Laguna<sup>32</sup> señala que los elegíacos latinos “configuran desde Tibulo un Elíseo de felicidad que acogerá a los poetas enamorados”. Esta idea del “Infierno de los Enamorados” tendría un importante eco en las literaturas vernáculas: Dante, al igual que Virgilio, establece, en su descripción del infierno, una sección específica para los enamorados; en cuanto a la literatura española, un ejemplo, mencionado por Laguna<sup>33</sup>, lo encontramos en el Marqués de Santillana, autor de un poema titulado *El Infierno de los Enamorados*, en el que, de hecho, se menciona a Orfeo y Eurídice.

Mientras Orfeo avanza por el Elíseo, los héroes y heroínas alientan a Eurídice a acercarse a él; cabe destacar que, cuando se dirigen a Orfeo, aseguran que es el dios del amor quien le permite recuperarla. Nuevamente vemos, pues, cómo es esta divinidad quien rige el destino de los protagonistas en esta historia, y no Júpiter, ni Proserpina, ni Plutón, que son los dioses de los que cabría esperar este papel.

El acto finaliza, por tanto, con una Eurídice conducida hasta Orfeo por los héroes y heroínas. La ninfa no da muestra alguna de alegría por el reencuentro, sino que, simplemente, se deja conducir hasta su marido. En un primer momento, de hecho, no parece ser consciente de lo que está sucediendo, y no veremos su reacción hasta el tercer acto. Hasta este punto, la Eurídice que se muestra en la obra es la propia de las versiones tradicionales, un personaje que apenas interviene en el relato de forma activa. No obstante, en el último acto su figura se desarrollará considerablemente y tendrá un papel

---

<sup>32</sup> Laguna, Gabriel, “Amor más allá de la muerte: o cómo imaginan los poetas a los enamorados en el Infierno”, en *Apocalipsi, catàbasi i mil-lenarisme a les literatures antigues i la seua recepció*. Àmsterdam: A. M. Hakkert Publishing, 2014, p. 22.

<sup>33</sup> *Loc.cit.*, p. 30.

trascendental en la trama, más allá de ser un mero objetivo del acto heroico del protagonista.

### *C) Acto III*

El tercer y último acto de la ópera comienza con el ascenso de la pareja de vuelta al mundo de los vivos. Se ve a un Orfeo apresurado, ansioso por abandonar el Hades y poder girarse para mirar a su esposa, a la que apremia a seguirlo; esta, por su parte, se muestra confusa y desconcertada, pues no entiende cómo ha logrado su esposo, estando vivo, llegar hasta allí, ni por qué se niega a darle cualquier tipo de explicación.

La conversación que tiene lugar entre ambos durante su viaje de vuelta muestra una marcada diferencia respecto a las fuentes con las que trabajamos; en efecto, la mayor parte de las versiones se enfoca más en la tragedia posterior, pasando por alto esta escena de tránsito entre el momento de la persuasión a las divinidades infernales y la segunda muerte de Eurídice. En esta ópera, sin embargo, este diálogo entre los dos amantes, que pronto se tornará en discusión, ocupa la mayor parte del tercer acto, y el desacuerdo entre los protagonistas será, de hecho, el desencadenante de la tragedia.

Esto supone un gran cambio respecto al personaje de Eurídice, que en otras versiones apenas interviene de forma activa en la historia, y a la que aquí, sin embargo, se presenta con una personalidad y una voz propias que van más allá del mero lamento, pues la ninfa da claras muestras de su carácter, sufre por la indiferencia que su esposo muestra hacia ella, y le hace reproches que acaban provocando que él se dé la vuelta y la pierda de nuevo.

Se trata, por tanto, de un pasaje de gran importancia, no solo por su extensión y por la fuerza que adquiere la figura de Eurídice, sino también porque es una clara representación, nuevamente, de la faceta de Orfeo que se ensalza en esta obra: lo que de verdad importa en la pieza es el Orfeo amante, esa historia de amor inmortal que tradicionalmente acaba en desgracia, aunque, como luego se verá, no será el caso en esta versión. Esto se pone de manifiesto al presentar de manera tan destacada los sentimientos que asaltan a los dos protagonistas durante el ascenso: el poder persuasor de la música queda, como veíamos, relegado a un par de menciones esporádicas; el heroísmo se ensalza en algunos versos específicos, pero tampoco es el componente principal; y la faceta

teológica no aparece aquí representada. Es, en definitiva, el elemento amoroso de la historia el que adquiere un protagonismo absoluto, y esta conversación de la pareja, en la que ambos expresan su dolor y su deseo por volver a estar verdaderamente juntos y poder abrazarse y mirarse, es tal vez el fragmento que mejor evidencia esta supremacía del amor en el relato.

Al principio, podemos ver la alegría que siente Eurídice al darse cuenta de que su esposo ha acudido a rescatarla y de que podrá, por tanto, reunirse con él en el mundo de los vivos. No obstante, y pese a que él le responde y la insta a apresurarse, ella pronto percibe la actitud distante de Orfeo y le suelta la mano. Es entonces cuando empieza a reprocharle que, en un momento como ese, él le dé la espalda y no quiera abrazarla o mirarla. Los temores que Orfeo había anticipado en el primer acto comienzan a tomar forma, y Eurídice, cada vez más enfadada y dolida por la situación, le pide explicaciones que él no puede darle (recordemos que una de las condiciones de Cupido era que “refrenase su lengua”).

Resulta sumamente interesante este pasaje. Por un lado, este diálogo entre los protagonistas permite acercarse a la historia desde un punto de vista más cercano y humano, más terrenal, pues ya no vemos a un músico con poderes sobrenaturales que realiza una hazaña imposible para rescatar a su esposa del mundo de los muertos, sino a un matrimonio que se reencuentra tras una dolorosa experiencia y que, acto seguido, tiene una disputa.

Asistimos aquí a una situación tan paradójica como curiosa: si antes era Orfeo quien, con sus lamentos y la expresión de su dolor, lograba convencer a los dioses y a las Furias para que le permitiesen recuperar a su amada, ahora es ella la que, manifestando su tristeza y su sufrimiento ante la indiferencia de su esposo, lo persuade a él, primero dolida, después furiosa, insultándole y recriminándole su conducta. La reacción de Orfeo, que intercala respuestas breves ante los extensos reproches de Eurídice, resulta semejante a la que, en el primer acto, tenían las Furias ante las súplicas del músico tracio. En los siguientes versos podemos ver cómo la firmeza de Orfeo comienza a ceder ante la fuerza persuasiva de las palabras de Eurídice:

*Più che l'ascolto,*

*meno resisto.*

Entre las numerosas recriminaciones de Eurídice, que, como he mencionado, hace gala de una marcada personalidad y de un desarrollo psicológico nada frecuente en otras versiones del mito, destacan los siguientes versos:

*E a che svegliarmi  
dal mio dolce riposo,  
or ch'hai pur spente quelle  
a entrambi sì care d'Amore  
e d'Imeno pudiche faci!*

De estas palabras podemos deducir que, en efecto, Eurídice se hallaba plenamente feliz en el Elíseo y que no tenía el deseo de regresar al mundo de los vivos. Ella misma explica, incluso, que había llegado a olvidarse de su amor por Orfeo.

En esta Eurídice enfurecida que llena a su esposo de reproches e insultos encontramos un eco de diversas mujeres de la mitología que reaccionaron de forma similar al ser abandonadas por sus respectivos amantes. Es el caso, por ejemplo, de Dido, de Medea o de Ariadna, quienes manifestaban un marcado carácter y llegaban, incluso, a maldecir a los hombres que las habían abandonado. A modo de ejemplo, me parecen destacables estos versos de Virgilio (*En. IV 305-308*) en los que Dido, al descubrir que Eneas parte hacia Italia a sus espaldas, arremete contra él<sup>34</sup>:

*Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum*

---

<sup>34</sup> No deja de resultar interesante mencionar el contraste existente entre la Dido dolida y furiosa del libro IV con la que, en el libro VI, se muestra totalmente esquiva cuando, en el mundo de los muertos, Eneas trata de declararle sus verdaderos sentimientos; por toda respuesta, la ya fallecida reina de Cartago le da la espalda y se refugia en los brazos de su esposo Siqueo. La actitud en este segundo pasaje resulta más próxima a la de la Eurídice de las versiones tradicionales del mito, que, si bien no muestra rechazo hacia Orfeo, sí se manifiesta mucho más silenciosa que la que presenta la ópera de Gluck.

*posse nefas, tacitusque mea decedere terra?*  
*Nec te noster amor, nec te data dextera quondam,*  
*nec moritura tenet crudeli funere Dido?*

Si bien la situación es totalmente distinta, estas palabras de la reina de Cartago recogen una recriminación hacia la actitud del amante y una apelación al amor que los une y al deber que, en virtud de este, le corresponde cumplir. Este es, también, el fin que persigue la esposa de Orfeo con estos versos:

*Ah! infido!*  
*E queste son le accoglienze tue!*  
*Mi nieghi un sguardo,*  
*quando dal caro amante,*  
*e dal tenero sposo*  
*aspettarmi io doveva*  
*gli amplessi e baci!*

Resulta curioso que sea Eurídice la que adopta esta actitud, ya que ella no ha sido abandonada, sino todo lo contrario: su esposo ha viajado hasta el mismo infierno para poder llevarla de vuelta y reunirse con ella. No obstante, la ninfa sí se siente abandonada, al no recibir ninguna explicación sobre el esquivo comportamiento de su marido. Así, como podemos ver, en este caso no es un abandono real, sino la percepción de abandono lo que lleva a Eurídice a enfurecerse.

Asimismo, podemos ver nuevamente que Eurídice no se muestra en absoluto disgustada ante la muerte, sino que manifiesta que preferiría seguir muerta antes que soportar la situación que está viviendo. Esto permite compararla de nuevo con Dido, quien acaba escogiendo la muerte tras la partida de Eneas. La ninfa se configura, por tanto, como una heroína clásica, adoptando el papel de la amante abandonada pese a que, como

he mencionado, esta no es realmente su posición en la historia. En cualquier caso, su figura se ve enormemente desarrollada frente a las versiones tradicionales del mito.

En este duelo de intervenciones en el que ambos muestran su profundo dolor por un reencuentro que no es en absoluto como esperaban, y en el que entonan, incluso, un lamento a dúo que muestra cómo ambos sufren por igual, vemos, pues, cómo Eurídice realiza una interpretación de la situación que nada tiene que ver con las verdaderas intenciones de su esposo. Esto puede recordar a la tragedia, donde, en numerosas ocasiones, los errores de interpretación llevan a terribles desenlaces; buen ejemplo de ello es *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, donde es precisamente un error de comunicación e interpretación de lo sucedido lo que lleva a la muerte de los dos amantes. Ya encontramos una situación de este tipo, no obstante, en el referente clásico de la obra, el relato de Píramo y Tisbe.

Si bien la mayor parte de las intervenciones de los protagonistas en esta escena son breves, destaca un parlamento más largo de Eurídice en el que la ninfa se lamenta por su destino; nuevamente, es llamativo que este destino que tanto la entristece sea la vida, y no la muerte, situación que a ella no parece disgustarle en absoluto.

*Tremo... vacillo... e sento  
fra l'angoscia e il terrore,  
da un palpito crudel  
vibrarmi il core.  
Che fiero momento!  
Che barbara sorte!  
Passar dalla morte  
a tanto dolor!*

Como se puede comprobar, en la actitud del personaje de Eurídice se aprecia, en general, una visión pesimista de la vida, que se presenta como una etapa llena de sufrimiento frente a la paz y la tranquilidad que proporciona la muerte. Esto está en claro

contraste con la forma de proceder de su esposo, quien hace lo posible por devolverla de nuevo al mundo de los vivos, entendiendo su muerte prematura como un destino desgraciado. Resulta llamativa esta oposición entre dos formas totalmente distintas de entender la vida y la muerte, dos concepciones del mundo y de la existencia que son contrarias y que en esta obra entrecrocán en ese “duelo” entre los dos protagonistas en el que cada uno ansía cosas diferentes y tiene su visión particular de las circunstancias.

Por lo que respecta a Orfeo, cabe destacar cómo, poco a poco, su voluntad se va doblegando, hasta el punto de que, mientras que, a lo largo de la obra, se ha mostrado, en general, como un héroe guiado por la razón, ante los lamentos y reproches de Eurídice, sin embargo, proclama:

*Più frenarmi non posso,  
a poco a poco la ragion m'abbandona:  
oblio la legge,  
Euridice, a me stesso.*

Olvida, por tanto, la imposición divina y la transgrede, como ya ha transgredido la ley natural al pretender devolverle la vida a un difunto, tal como veíamos que postula Melotti<sup>35</sup>. Este punto supone la derrota de la firmeza del héroe y el culmen de la persuasión de Eurídice, invirtiéndose así los roles que veíamos cuando era Orfeo quien persuadía a diversos seres para lograr sus objetivos.

Es interesante detenerse un momento en la causa que empuja a Orfeo a darse la vuelta para mirar a su esposa. Este es un aspecto de la leyenda que puede antojarse un tanto incomprensible, pues, tras superar todas las dificultades que se le imponen en el Hades, el héroe acaba sucumbiendo a su propio deseo, y eso le lleva a perderlo todo. Tal vez es esa peculiaridad la que hace que se hayan dado diferentes versiones acerca de cuál es la razón que lleva a Orfeo a cometer su error; así, por ejemplo, en Virgilio se trata de la mera pasión, el impulso amoroso por reencontrarse con su amada; en Ovidio, la causa principal es, junto a la avidez por verla de nuevo, el miedo a que ella haya dejado de

---

<sup>35</sup> *Loc. cit.*, pp. 88-89.

seguirle; Monteverdi lo presenta como una desconfianza de la promesa hecha por las divinidades infernales y un temor de que las furias le arrebaten a su esposa; finalmente, en la obra de Gluck el motivo es que el persuasor por excelencia, Orfeo, es persuadido por los lamentos de Eurídice.

Orfeo, pues, vencido por el dolor que le causa ver sufrir a Eurídice ante su silencio y su aparente indiferencia, se da la vuelta, al fin, y, en ese mismo momento, ella cae al suelo y muere de nuevo. Esta escena también presenta un gran interés para su análisis, pues lo que presenciamos aquí es una segunda muerte física de Eurídice. La mayor parte de las versiones del mito, por el contrario, presentan a una Eurídice que se desvanece; así lo relatan tanto Ovidio como Virgilio, donde, además, se aprecia una notable semejanza entre el Orfeo que trata en vano de abrazar a su esposa y el pasaje de la *Eneida* en el que Eneas trata de hacer lo propio con el fantasma de Creúsa. Tanto en Monteverdi como en Poliziano, por otro lado, parece que la ninfa simplemente se aleja de su esposo cuando este se gira, aunque en ninguno de los dos textos aparece detallada la forma exacta de su segunda muerte. Aquí, en cambio, Eurídice cae al suelo, presentándose así una muerte mucho más terrenal.

Es posible que esto guarde relación con el género al que pertenece cada texto; así, mientras que, en la poesía, Virgilio y Ovidio pueden mostrar a una Eurídice que se desvanece de forma espectral, las obras de Poliziano, Monteverdi y Gluck están concebidas para ser representadas, lo que hace que este tipo de escenas deban o bien narrarse sin mostrarlas en escena, o bien transformarse en algo más sencillo de interpretar sobre un escenario, como puede ser que la ninfa, simplemente, se aleje o caiga al suelo.

Por otro lado, es llamativa también la reacción de Eurídice cuando Orfeo se da la vuelta. Si bien en las versiones clásicas la ninfa da la impresión de conocer de antemano la condición impuesta por los dioses infernales, en esta ocasión parece no saber absolutamente nada. Así, tenemos a la Eurídice de Virgilio, que reprocha a su esposo que haya incumplido la ley divina, y a la de Ovidio, que, tal y como indica el autor, no profiere queja alguna, pues se considera afortunada de haber sido amada hasta tal extremo. En cuanto a Poliziano y Monteverdi, ambos siguen la línea de Virgilio.

*Ahi, vista troppo dolce*

*e troppo amara;  
Così per troppo amor  
dunque mi perdi?  
Et io misera perdo  
il poter più godere  
e di luce e di vita,  
e perdo insieme  
tè d' ogni ben mio  
più caro,  
ò mio consorte.*

En este lamento, el que profiere la Eurídice de la ópera de Monteverdi tras ser consciente de lo que le está sucediendo, podemos observar cómo se siente desdichada por haber perdido la oportunidad de volver a la vida, a diferencia de la Eurídice de Gluck. Asimismo, es llamativo el silencio de esta última en el momento de su muerte, pues apenas tiene oportunidad de proferir unas pocas palabras, algo que supone un contraste con las extensas intervenciones que ha tenido a lo largo de toda la escena. Esta Eurídice es, por tanto, locuaz durante el ascenso y callada en el momento de la tragedia, frente a las de Virgilio, Poliziano y Monteverdi, donde se invierte la proporción de sus intervenciones.

Esta escena, por tanto, muestra el desconcierto de una Eurídice que, como se ha visto claramente a lo largo de toda la disputa previa, desconoce por completo las restricciones que los dioses le han impuesto a su esposo para que pudiera rescatarla. Este desconocimiento, que es, de hecho, lo que ha conducido a la tragedia final (pues han sido los lamentos de Eurídice por no comprender la situación los que han causado que Orfeo se gire para mirarla), resulta una pieza trascendental para esta versión de la historia; asimismo, se ve claramente reflejado en esa incompreensión manifiesta de Eurídice durante toda la obra, y particularmente en este momento.

Comienza a partir de aquí la famosa aria que da voz al desgarrador lamento de Orfeo. Vemos cómo el poeta tracio, desconsolado, vuelve a llamar a gritos a su amada, como ya había hecho al comienzo de la obra, lo que remite, de nuevo, a las *Geórgicas* virgilianas. Asimismo, manifiesta su intención de morir, ahora que ha vuelto a perderla, y, de hecho, trata de suicidarse. Esto puede relacionarse, por un lado, con el pasaje de Ovidio en el que se expone el canto con el que Orfeo logra persuadir a los dioses infernales para que le permitan lograr su propósito de rescatar a Eurídice; en dicho canto, llega a decirles que, en caso de no querer dejarla retornar, le permitan morir a él también para que puedan reunirse en el mundo de los muertos. De esto ya hemos hablado al comentar el acto primero; podemos comprobar, por tanto, cómo Orfeo mantiene la idea que había expresado al comienzo de la obra con estas palabras:

*Dei! se non torna in vita,  
me pur spegnete allor!*

Por otro lado, me gustaría también mencionar, a raíz de este pasaje, que algunas versiones del mito, como la de Pausanias, tal como explica González Delgado<sup>36</sup>, habrían apuntado al suicidio como causa de la muerte de Orfeo. Si bien la versión mayoritaria apunta a un asesinato a manos de mujeres enfurecidas, que Poliziano relata en su poema con suma crudeza, podemos comprobar que también se han presentado otras causas alternativas para la muerte del tracio.

Nuevamente, este arrebatado que conduce al héroe a querer quitarse la vida nos lleva a pensar en numerosas tragedias, entre las cuales *Romeo y Julieta* vuelve a ser un ejemplo de esta misma situación. Podemos apreciar, por tanto, cómo el género operístico se nutre no solo de los relatos mitológicos propiamente dichos, sino también de diversas manifestaciones artísticas y literarias de todo tipo de épocas, y, muy especialmente, del teatro, pues no debemos olvidar que se trata de un género que nace con la intención de recuperar el espíritu de la tragedia griega.

---

<sup>36</sup>*Loc. cit.*, p. 328.

Así pues, encontramos a un Orfeo que está completamente fuera de sí, dominado por el *furor* que refleja con tanta claridad Séneca en sus tragedias, en oposición con ese Orfeo, dolido, pero aún sereno, que emprendía su descenso al Hades con la firme voluntad de recuperar a su esposa perdida. Es un Orfeo que ya no solo se lamenta por la pérdida que ha sufrido, sino que está enfurecido e, incluso, desprecia a los dioses, como se ve cuando rechaza en un primer momento la ayuda de Cupido.

*E chi sei tu  
che trattenere ardisci  
le dovute a' miei casi  
ultime furie mie?*

Cuando Orfeo por fin logra calmarse y reconoce al dios del amor, asistimos a lo que, en el teatro clásico, podría haber sido un perfecto *deus ex machina*: Cupido llega para dar un vuelco a la situación y poner fin al conflicto de una forma dichosa. Asistimos entonces al reencuentro de los dos amantes, un reencuentro con reminiscencias al que narra Ovidio (*Met.* XI 64-66), donde ambos pueden, finalmente, abrazarse, mirarse y disfrutar de la presencia del otro.

*Hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo,  
nunc praecedentem sequitur, nunc praevis anteit  
Eurydicenque suam iam tutus respicit Orpheus.*

No obstante, cabe destacar una diferencia significativa: en Ovidio, el reencuentro se produce en el Elíseo, tras la muerte de Orfeo, a quien, en vida, nadie ha ayudado a aplacar su dolor, y que ha acabado muriendo despedazado por las Ménades; en esta ópera, por el contrario, es Eurídice la que vuelve a la vida, y Cupido proclama este regreso como una recompensa a los esfuerzos de Orfeo, tal vez como símbolo de un amor capaz de solventar cualquier dificultad.

Este final motivado por la repentina aparición de una divinidad que evita el desenlace trágico recuerda en parte al que presenta la partitura de la ópera de Monteverdi, que Isotta<sup>37</sup> define de la siguiente manera: “il poema drammatico di Striggio si termina con la morte del semidio; la partitura [...] fa invece discender Apollo *ex machina*, il quale consola il figlio e lo conduce in cielo”. En efecto, en la obra de Monteverdi, que presenta un paradójico final doble, también hallamos un *deus ex machina* que, al estilo de las antiguas obras de teatro clásico, busca, en este caso, atenuar la tragedia de la segunda muerte de Eurídice.

La escena final se alarga, mostrando el regocijo de los protagonistas ante el feliz desenlace. Asimismo, Orfeo, haciendo gala nuevamente de sus dotes musicales, entona una canción triunfal de elogio y exaltación del amor. Finalmente, Eurídice realiza una reflexión acerca de los celos y la fidelidad que parece tener poco que ver con el mito en sí mismo, y que podría interpretarse como una reflexión del autor como forma de extrapolar el mito a la realidad cotidiana.

*La gelosia strugge e divora;  
ma poi ristora la fedeltà.  
e quel sospetto  
che il cor tormenta,  
alfin diventa  
Felicità.*

La ópera finaliza, pues, con estos versos que, casi a modo de moraleja, parece que pretenden transmitir algún tipo de enseñanza. En efecto, la desconfianza que Eurídice ha mostrado hacia Orfeo al no obtener muestras de cariño por parte de este ha provocado la desgracia entre los dos amantes; sin embargo, el amor, personificado en el dios Cupido, les ha permitido vencer todas las dificultades y encontrarse de nuevo, a salvo y enamorados.

---

<sup>37</sup> *Loc. cit.*, p. 46.

## 5. CONCLUSIONES

El mito de Orfeo hunde sus raíces en la literatura oral de la Grecia Antigua, y ya desde época micénica tenemos testimonios iconográficos que nos permiten deducir que su historia era ampliamente conocida. Se trata de una leyenda construida en torno a un héroe polifacético que, en los diferentes relatos que tratan sobre él, se muestra como héroe, como músico prodigioso, como sacerdote o como fiel amante. Esta última faceta es la que más ha prosperado, gracias, sobre todo, a las versiones latinas que de ella realizaron Virgilio y Ovidio. El paso de los siglos ha dado al mito numerosas y variadas lecturas e interpretaciones, entre las que se pueden citar las interpretaciones alegóricas de la Edad Media o las versiones burlescas que realizaron autores como Quevedo. El relato, en cualquier caso, ha seguido vigente pese al paso del tiempo, y la historia de Orfeo, y, en particular, su relación con Eurídice ha conocido un amplio desarrollo a lo largo de distintas épocas y corrientes artísticas y literarias.

El *Orfeo ed Euridice* de Gluck supuso en su época la renovación de un género operístico que, pese a haberse consolidado como tal con Monteverdi, tras unos pocos siglos comenzaba a agotarse. No deja de ser llamativo que, si los orígenes de la ópera se encontraban en el poema *La favola d'Orfeo* y, ya como ópera propiamente dicha, en la obra *L'Euridice*, y su consolidación se daba en el *Orfeo* de Monteverdi, sea ahora otra obra inspirada en este mito la que suponga el resurgir del género. La ópera parece, pues, íntimamente ligada a esta historia, que, en efecto, supone un punto de partida ideal, dado que la faceta de músico legendario que caracteriza a Orfeo le aporta inspiración formal, y, al mismo tiempo, el componente amoroso y trágico de la historia le proporciona una íntima conexión con el *pathos* de la tragedia griega.

Por lo que respecta a las fuentes, la pieza bebe fundamentalmente de dos clásicos latinos: las *Geórgicas* virgilianas y las *Metamorfosis* de Ovidio. En esta última obra está claramente inspirado el poema de Poliziano, antecesor, como se ha dicho, del género operístico, y probablemente fuente de inspiración también para el libretista. Por último, resulta imprescindible mencionar la ópera de Monteverdi, principal referente dentro del propio género y con gran influencia de la obra de Poliziano. Sin embargo, pese a que estas obras están, en general, basadas unas en las otras, cada una de ellas aporta sus propias innovaciones. En el caso de Gluck, destacan la intensidad con la que se remarca el componente amoroso de la historia, dejando de lado en ocasiones otros aspectos que las fuentes tratan con más detenimiento; el gran desarrollo psicológico que experimenta el

personaje de Eurídice, que se convierte en protagonista plena del relato, frente a su papel pasivo en anteriores versiones; y la preeminencia otorgada al dios Cupido, que eclipsa por completo a cualquier otra divinidad y se configura como el verdadero motor de toda la acción, constituyendo, además, una alegoría del poder que posee el amor entre los dos protagonistas para ayudarles a solventar todas las dificultades.

En definitiva, el *Orfeo ed Euridice* nos muestra una nueva visión de un mito ampliamente tratado a lo largo de siglos y siglos de historia de la literatura. Es, al fin y al cabo, una prueba más de cómo los mitos clásicos tienen la capacidad de reinventarse y adaptarse, sobreviviendo al implacable paso del tiempo y calando en sus receptores con independencia de cuáles sean su época o sus creencias.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

Gluck, Christoph W., *Orfeo ed Euridice*. Libreto de Raniero di Calzabigi. Texto:  
<http://www.kareol.es/obras/orfeoyeuridice/orfeoyeuridiceit/orfeoyeuridiceit.htm>

Monteverdi, Claudio, *La favola d'Orfeo*. Libreto de Alessandro Striggio. Texto:  
<http://www.kareol.es/obras/lafavoladorfeo/orfeo.htm>

Ovidio, *Metamorfosis*. Texto:  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029>

Poliziano, Angelo, *Estancias, Orfeo y otros escritos*, ed. Félix Fernández Murga, Madrid, ed. Cátedra, 1984.

Virgilio, *Geórgicas*. Texto:  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0059>

Virgilio, *Eneida*. Texto:  
<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0055>

### Fuentes secundarias

Álvarez, M.C. y R. M. Iglesias (eds.), Giovanni Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*. Madrid: Editora Nacional, 1983.

Berrio Martín-Retortillo, Pilar, *El mito de Orfeo en el Renacimiento*. Madrid: Universidad Complutense, 1994.

Cabañas, Pablo. *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.

Calame, Claude, “Pratiche orfiche della scrittura: itinerari iniziatici?”, en Guidorizzi, Giulio, y Marxiano Melotti. *Orfeo e le sue metamorfosi: mito, arte, poesia*. Roma: Carocci, 2005.

Frenzel, E., *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1976.

Gamechogicoechea Llopis, Ane. *El mito de Orfeo en la literatura barroca española* (tesis doctoral. Valladolid, 2007).

García Gual, Carlos, y David Hernández de la Fuente. *El mito de Orfeo: estudios y tradición poética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Gil, Luis, “Orfeo y Eurídice (versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda)”, en Gil, Luis. *Transmisión Mítica*. Barcelona: Planeta, 1975.

González Delgado, Ramiro. *El mito de Orfeo y Eurídice en la literatura grecolatina hasta época medieval*. Oviedo, 2001.

Hillman, James, “Il complesso de Orfeo: presenza (e assenza) nel mondo contemporáneo”, en Guidorizzi, Giulio, y Marxiano Melotti. *Orfeo e le sue metamorfosi : mito, arte, poesia*. Roma: Carocci, 2005.

Isotta, Paolo, *La dotta lira. Ovidio e la musica*. Venecia: Marsilio Editori, 2018

Laguna, Gabriel, “Amor más allá de la muerte: o cómo imaginan los poetas a los enamorados en el Infierno”, en *Apocalipsi, catàbasi i mil-lenarisme a les literatures antigues i la seua recepció*. Ámsterdam: A.M.Hakkert Publishing, 2014.

Melotti, Marxiano, “Lo sguardo di Orfeo: l’amore, il viaggio, la morte”, en Guidorizzi, Giulio, y Marxiano Melotti. *Orfeo e le sue metamorfosi: mito, arte, poesia* . Roma: Carocci, 2005.

Vidal Pérez, José Luis, “*Orpheus in musica: un mito para la ópera*”, en *El mundo clásico en la ópera de Monteverdi : exposición IV Centenario de l’Orfeo, 1607-2007*. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Turismo, 2007.