

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

**“Entre la ópera y el mito: iconografía de Orfeo en la
pintura de los siglos XVIII y XIX”**

Autor: Lucía Caviedes Castrillo

Tutor: Patricia Andrés González

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Julio de 2024

ÍNDICE

I.	Introducción.....	3
	a. Justificación del tema y objetivos.....	4
	b. Estado de la cuestión.....	5
	c. Estructura del trabajo.....	7
	d. Metodología.....	8
II.	El mito de Orfeo.....	9
III.	Las fuentes.....	12
IV.	El tipo iconográfico antes del siglo XVIII.....	16
V.	Orfeo en los siglos XVIII y XIX.....	23
	a. La influencia de la ópera.....	23
	b. El tipo iconográfico en el Neoclasicismo.....	37
	c. El tipo iconográfico en el Romanticismo.....	39
	d. El tipo iconográfico en el Simbolismo.....	41
VI.	Conclusiones.....	44
VII.	Bibliografía.....	47

I. Introducción

El mito de Orfeo ha cautivado al ser humano desde la Antigüedad hasta hoy. Solo tenemos que observar el mundo que nos rodea para encontrarnos con su figura una y otra vez. Como la mayoría de los mitos, el de Orfeo tiene un carácter universal; desde su nacimiento, todas las sociedades de todas las épocas de la Historia hasta hoy han empatizado con nuestro protagonista, y en incontables ocasiones se han apoderado de su imagen para transmitir inquietudes y miedos que nos afectan a todos por igual. El mito de Orfeo habla de dos cuestiones clave: por un lado, el poder cautivador de la música que trasciende desde el origen de la Humanidad hasta nuestros tiempos, y por otro, la angustia frente a la muerte de un ser querido, que atormenta al ser humano durante milenios.

Artistas de todas las disciplinas artísticas toman el mito para expiar sus preocupaciones. Además de las que se mencionan más adelante en este trabajo, hay algunas obras de gran calado que demuestran la omnipresencia de Orfeo en el arte. Lo encontramos, por ejemplo, en el Soneto CXXIX de Lope de Vega, que nos lega estos versos: “*A las ardientes puertas de diamante, / coronado del árbol de Peneo, / mostraba en dulce voz llorando Orfeo / que allí puede llorar un tierno amante.*” (1-4)¹. El escultor más célebre del siglo XIX, Auguste Rodin, nos regala una magnífica escultura en mármol, que hoy se puede ver en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, donde Eurídice sigue a Orfeo en su regreso fuera del Infierno –donde ella vagaba tras su primera muerte– mientras que el joven músico se tapa los ojos para no mirarla, porque rompería entonces su trato con Hades y Perséfone. Desde el siglo XV, la ópera es otro de los medios donde más se representa este mito. Desde el estreno de *La favola di Orfeo* en 1480, una ópera de Angelo Poliziano, el mito conquista la escena hasta el punto de que, en el siglo XVII, eran 26 las óperas que narraban la historia del músico. Claudio Monteverdi en 1607 estrena *La favola d’Orfeo*, que se postula como otro gran hito, y ya en el siglo XVIII, Christoph Willibald Gluck estrena su obra *Orfeo ed Euridice*, que será clave en el devenir del mito en la Historia del Arte².

El cine también se apodera del mito y de Orfeo. Céline Sciamma en 2019 estrena “*Portrait de la jeune fille en feu*”, una película donde las referencias al mito son constantes,

¹ Lope de Vega, Ed. García González 2003. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas--1/html/ffe59c04-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_131 (visitado por última vez el 18/06/2024).

² Rodríguez López 2017, 177-178.

directa o indirectamente, y es lo que articula el argumento. La película narra la historia de una joven pintora francesa, Marianne, que a finales del siglo XVIII debe realizar el retrato de Héloïse para enviarlo a su prometido en Italia, todo ello sin que ésta se diera cuenta puesto que ella no quiere casarse. Las dos jóvenes establecen, a lo largo del filme, una relación sentimental que se verá traicionada en el momento en el que Marianne termina el lienzo, y por tanto pierde a Héloïse. En una de las secuencias, las protagonistas debaten sobre las razones que llevaron a Orfeo a girarse justo antes de salir del Hades con Eurídice, lo que provocó la muerte definitiva de la joven. En realidad, es un paralelismo con lo que sucede en la película; si Marianne termina el retrato, perdería a Héloïse para siempre, y aun así lo hace, sin dejar claras sus razones. Hacia el final de la historia, Marianne presenta en un salón uno de sus cuadros, poniendo en escena precisamente el momento de despedida de los enamorados, Orfeo y Eurídice, caracterizados con los colores de las ropas de las protagonistas. Pero ¿cómo llega el mito de Orfeo hasta aquí?

Es interesante lo que sucede durante el periodo que Sciamma nos refleja en su película, porque desde el siglo XVIII y hasta el final del siglo XIX, el mito de Orfeo se convierte en uno de los mitos más representados. Sobre todo en el ámbito de la pintura, hay una explosión de representaciones realizadas por artistas con estilos muy diferentes que tienen como tema central el mito que nos ocupa, y cuyas intenciones van en sentidos, a veces, muy dispares.

A. Justificación del tema y objetivos

Como a muchas personas a lo largo de la Historia, el mito de Orfeo también me cautivó: lo conocí en secundaria, cuando en clase de Música estudiamos la ópera. Aunque la ópera me gustó, realmente fue la historia original, la de la Antigüedad, la que me apasionó. Desde entonces, este mito me ha acompañado, siempre ha estado en mi bagaje. Por otra parte, en el primer año de carrera, la asignatura de Iconografía me entusiasmó: tanto la parte de iconografía profana como la parte de iconografía religiosa despertaron en mí un gran interés. Comencé entonces a involucrarme más, y me compré mi primer manual de iconografía para identificar los personajes de la mitología griega. A la hora de decidir cuál sería el objeto de mi trabajo de fin de grado, me decanté por investigar este campo, aplicado al mito de Orfeo, que tan sugerente me resultaba. Además, tras cuatro años de grado, me he dado cuenta de que los siglos XVIII y XIX son los grandes olvidados, en el sentido de que son los siglos que menos interés suscitan, a nivel general, por los historiadores del arte. Esto se debe quizás a que son siglos muy próximos a nosotros, y por naturaleza nos sentimos más atraídos por aquello que sucede más

atrás en el tiempo. Por eso, y tras haber indagado un poco sobre el tema, escogí este periodo para ver qué sucedía con la iconografía de Orfeo.

Los objetivos que trato de alcanzar con este trabajo son tres. El principal es tratar de encontrar una explicación al incremento de imágenes que toman como temática el mito de Orfeo en el periodo histórico que nos incumbe, es decir, encontrar una o más causas al auge del tipo iconográfico que se da desde mediados del siglo XVIII hasta los últimos años del siglo XIX. Otro de los objetivos es alumbrar el desarrollo de este tipo iconográfico en estos dos siglos, puesto que parece haber un vacío en la historiografía. Por último, tengo la intención de estudiar el desarrollo completo de la iconografía de Orfeo con el fin de vislumbrar si existe una o son múltiples las razones que explican la tendencia en el uso de este tipo iconográfico durante el periodo ya mencionado.

B. Estado de la cuestión

El mito de Orfeo es uno de los más conocidos de la mitología griega, y esto se refleja en la cantidad de obras de arte realizadas en todos los ámbitos –pintura, escultura, musivaria, cerámica, entre otras– que se crean con el deseo de narrar el mito. Esto, sin embargo, no se refleja de la misma manera en los estudios realizados sobre la materia. La historiografía se centra en las manifestaciones del mito desde su arranque en época griega hasta el siglo XVII, descuidando así el devenir del tipo iconográfico en los siglos posteriores. El resultado de la omisión hacia lo que se hace en estos siglos se manifiesta en la ínfima cantidad de estudios que se centran en el tipo iconográfico de Orfeo en los siglos XVIII y XIX, concretamente en la pintura.

María Isabel Rodríguez López publica en 2017 “Canto y encanto: Iconografía de Orfeo de Gluck a Moreau” en la revista científica *Eikón Imago*. En esta publicación, Rodríguez López expone una serie de argumentos defendiendo la ineludible influencia de la ópera –en concreto, la ópera de Christoph Willibald Gluck con libreto de Ranieri de Calzabigi, basándose en las obras clásicas de Virgilio y Ovidio– en la manera de representar a Orfeo, centrándose en cómo afecta a la pintura de los siglos XVIII y XIX. Objeta que, a partir del estreno de la ópera en Viena en el año 1762, se dan enfoques diferentes a los de tiempos anteriores, que tienen mucho que ver con la manera de tratar el mito en la ópera y también con su puesta en escena.

Aunque este sea el único texto que aborda plenamente el tema tratado en este trabajo, no se pueden obviar otras fuentes que estudian el mito y la iconografía de Orfeo. Son primordiales en este estudio los diccionarios mitológicos y de iconografía; por un lado, es fundamental el *Diccionario de la mitología griega y romana*, estudio publicado por primera vez en 1951 por Pierre Grimal. Grimal recopila algunos de los aspectos más relevantes de Orfeo, destacando su mito por su enorme carga simbólica. Hace una breve presentación del personaje, aludiendo a su origen, a sus parentescos con otras personalidades de relevancia o relación con otros héroes de la mitología, sin olvidar la descripción de su instrumento y sus virtudes. De igual manera, Miguel Ángel Elvira Barba hace una revisión del mito en *Arte y mito: manual de iconografía clásica*, en 2008. En esta publicación, se repasan los aspectos más relevantes del mito y además se hace un breve estudio del desarrollo del tipo iconográfico a lo largo de la Historia del Arte, detallando los aspectos significativos de cada uno de los pasajes de la historia y apuntando las variaciones iconográficas en cada uno de los casos.

En 2010, Fátima Díez Platas expone en el Congreso CEHA de la Universidad de Santiago de Compostela la manera en la que, en el siglo XV, se adapta lo narrado por el poeta Ovidio en sus obras a la ilustración propia del momento, observando la manera de componer las escenas, la forma de crear los motivos y otras características de interés, todo ello en los *Ovidios Moralizados*. En el caso de Anne-Cécile Le Ribez-Koenig, *Figuration et défiguration d'Orphée à la fin du Moyen Age. Le roman d'Ysaye le Triste* publicado en 2017, también se centra en la perspectiva del mito de Orfeo en la Edad Media, analizando cómo el mito se difunde a través de los *Ovidios Moralizados* antes mencionados, y sobre todo observando qué significados se le otorgan a la imagen de Orfeo en este periodo.

En la línea de los artículos académicos, María José Sánchez Usón en la *Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas*, se ocupa del tratamiento artístico del mito en “Orfeo en el discurso artístico: la pervivencia de un arquetipo”, de 2015. En este estudio, busca dar respuesta a la fascinación que durante siglos ha producido este mito, además de hacer una exploración por las diferentes fuentes primarias de las que parte, aludiendo a diferentes autores clásicos, pero también posteriores, y las diferentes formas de reflejar la historia.

Por otro lado, existen otras publicaciones cuyo objeto de estudio es la mitología en la pintura, como es el caso de *La mitología en la pintura española del siglo XVII*, tesis doctoral del año 1981, realizada por Rosa López Torrijos. En ella, la autora expone una serie de ideas en torno a la pintura mitológica en la pintura española del siglo XVII, en la que aborda el mito de Orfeo, explicando las razones por las que los artistas deciden representarlo y exponiendo las

fuentes mediante las cuales el mito llega a los artistas de este siglo. En 2019, María Lorena Pérez Berges plantea en su tesis doctoral *Influencia de los mitos y leyendas en la pintura europea del siglo XIX* algo parecido, aplicado esta vez a la pintura en el contexto europeo decimonónico. En esta tesis, explica detenidamente cómo el sentimiento de este siglo influye en la temática de la pintura, focalizándose en la mitología y analizando todos estos elementos en el caso concreto del mito de Orfeo.

C. Estructura del trabajo

El desarrollo de este trabajo se estructura en cuatro grandes apartados, conteniendo el último de ellos otros cuatro subapartados. El primero es **El mito de Orfeo** (punto II), un apartado en el que se explica el mito de Orfeo según Virgilio y Ovidio, puesto que son los autores de referencia para los artistas de lo que se hablará posteriormente. Esta explicación sirve como introducción al tema que se aborda, pero también como base para entender todo lo que se expone en los puntos siguientes. Además, se completa con citas de la obra original de los dos autores ya mencionados, puesto que son la fuente primaria y resulta esencial conocerla, al menos los pasajes más significativos. El segundo apartado son **Las fuentes** (punto III); se trata de un recorrido por las fuentes que han narrado o mencionado el mito de Orfeo a lo largo de la Historia, reflejando los autores más importantes. Este apartado es importante puesto que define, en muchos casos, el significado que va tomando la imagen de Orfeo en los diferentes periodos de la Historia. El tercer apartado, **El tipo iconográfico antes del siglo XVIII** (punto IV), refleja cómo se ha desarrollado el tipo iconográfico de Orfeo a lo largo de la Historia del Arte y explica los diferentes pasajes del mito que se representan con más frecuencia, donde además se detallan los periodos históricos donde más prolifera cada uno de ellos. Todo ello se acompaña de ejemplos para que sea más perceptible la evolución en atributos, símbolos y mensajes que se pretenden lanzar con la imagen de Orfeo. Por último, el cuarto apartado, llamado **Orfeo en los siglos XVIII y XIX** (punto V) expone cómo se desarrolla la iconografía del músico en estos siglos en concreto, exponiendo para ello las posibles influencias o causas que llevan a la elección de este tema en el campo de la pintura. Para ello, este capítulo se divide en cuatro subapartados. En el primero (a. La influencia de la ópera), se hace una comparación entre la ópera de Gluck –acto por acto– y las pinturas realizadas desde su estreno hasta los últimos años del siglo XIX, encontrando unas semejanzas que vinculan estos dos campos y que explican el devenir del tipo iconográfico en la pintura del periodo señalado. Los tres siguientes apartados (b. El tipo iconográfico en el Neoclasicismo, c. El tipo iconográfico en el

Romanticismo y d. El tipo iconográfico en el Simbolismo) encuentran una serie de explicaciones del uso de este mito en los tres movimientos o corrientes artísticas de los siglos XVIII y XIX donde se da con más fuerza y frecuencia.

D. Metodología

Bien es sabido que la Historia del Arte es una materia multidisciplinar, algo que se evidencia en gran medida en este trabajo. Las metodologías empleadas para lograr responder las preguntas planteadas al inicio de este discurso son varias. En primer lugar, era primordial emplear el método iconográfico, que, mediante el análisis de la forma y significado de las siguientes imágenes, pretende trazar el recorrido del tipo iconográfico que nos ocupa. También, es empleado con frecuencia el método formalista con la intención de encontrar en el elemento formal una serie de similitudes entre las obras que son objeto de estudio. De esta manera, es fácil vincular unas imágenes con otras, y, por tanto, vislumbrar la forma en la que esto afecta a la iconografía. Estos métodos son los más usados en este trabajo, pero se complementan con los siguientes.

Por un lado, se usa el método sociológico para encontrar aquellas ideas intelectuales o espirituales intrínsecas en la obra de arte que ayuden a explicar el desarrollo de la iconografía de este mito. Por otro lado, hago algunas referencias biográficas, apuntes muy puntuales pero que completan el estudio con las motivaciones personales del artista que se originan en la su vida personal.

En cuanto al uso de las TIC, hay que manifestar que han resultado fundamentales en el desarrollo de este trabajo. Me han permitido el acceso libre a una amplia variedad de repositorios para consultar las fuentes literarias necesarias, que son la base de este estudio. El mejor ejemplo de esto son las bibliotecas virtuales, como la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que he usado en innumerables ocasiones. A través de las TIC he podido acceder también a una gran cantidad de imágenes, recogidas en catálogos e inventarios virtuales de todo tipo de instituciones. Es decir, catálogos de museos a nivel internacional, tanto de piezas expuestas como de piezas que no lo están. De la misma manera, han sido de gran ayuda los repositorios y catálogos gubernamentales, encargados del patrimonio. Asimismo, debo citar la base de datos del Instituto Warburg de Iconografía, que ha sido clave en el desarrollo de este trabajo.

II. El mito de Orfeo

Se considera que Orfeo es hijo de Eagro y de Calíope, dios-río y la más importante de las Musas respectivamente y se sitúa el lugar de nacimiento del músico en el monte Olimpo. Es considerado rey de algunas regiones de Tracia y de Macedonia, pero su papel principal es el de músico y poeta, rasgos por los que es célebre. Se le atribuye en algunas ocasiones el invento de la cítara, aunque esto no sucede siempre porque en otras ocasiones se le caracteriza con una lira. Lo que sí se le reconoce es la ampliación de siete a nueve cuerdas en el instrumento, como una forma de homenaje al número de Musas³. Tanto la cítara como la lira le sirven a Orfeo para entonar cantos que tenían efectos apaciguadores en la fauna y la flora: los animales lo seguían, y todas las plantas quedaban sumisas ante él. Además, era capaz de aplacar el carácter áspero de los hombres.

Orfeo perteneció a la peripecia de los argonautas, pero al ser más débil que los demás héroes de la expedición, tomó el papel de sacerdote. Estando en la nave no rema, pero con sus cantos da cadencia a los demás, serena los elementos y calma a la tripulación, cantando por encima de la voz de las sirenas para evitar así el naufragio⁴.

Sin duda, el episodio más célebre del mito de Orfeo es su catábasis en busca de Eurídice. Según Virgilio (*Geórgicas* IV)⁵, la ninfa Eurídice, esposa de Orfeo, paseaba por la orilla del río cuando Aristeo comienza a perseguirla con la intención de violarla. Ante esa situación, la ninfa no pudo prestar atención a lo que se escondía entre las altas hierbas de la orilla del río, donde una serpiente se escondía. La serpiente pica a Eurídice, que muere seguidamente. Ovidio (*Metamorfosis*, Libro X)⁶ nos regala una versión algo diferente de la muerte de Eurídice, que según este autor no estaría escapando de Aristeo, sino que la serpiente habría atacado a la joven mientras paseaba por el campo con un grupo de náyades. Ovidio narra cómo Himeneo había augurado el terrible desenlace que deparaba a la pareja, puesto que en su matrimonio “la antorcha chirrió humeante, y no levantó fuego al ser agitada”⁷. Muy afligido, Orfeo desciende al inframundo en busca de su esposa, y con su lira hechiza a los monstruos del Tártaro. Suplica a Hades y Perséfone, soberanos del Inframundo, que le devuelvan a Eurídice; estos acceden ante el amor desmedido de Orfeo por su esposa y sus magnéticos cantos. Tanto Virgilio como

³ Elvira Barba 2008, 8, 435-438. Calíope, su madre, es una de estas nueve musas. Es la musa de la poesía épica.

⁴ Grimal 1989, 391-393.

⁵ Virgilio, trad. Espinosa Pólit 1961, 187-190.

⁶ Ovidio, trad. Ruiz de Elvira 1983, 192.

⁷ Ob. cit.

Ovidio coinciden en lo que produjo el canto de Orfeo en el Averno; los moradores del lugar se vieron inmensamente conmocionados, provocando en todos ellos una emoción sin precedente. Ovidio nos regala los siguientes versos⁸:

*“Al que tal decía y sus nervios al son de sus palabras movía,
exangües le lloraban las ánimas; y Tántalo no siguió buscando
la onda rehuida, y atónita quedó la rueda de Ixión,
ni desgarraron el hígado las aves, y de sus arcas libraron
las Bélides, y en tu roca, Sísifo, tú te sentaste.
Entonces por primera vez con sus lágrimas, vencidas por esa canción, fama es
que se humedecieron las mejillas de las Euménides, y tampoco la regia esposa
puede sostener, ni el que gobierna las profundidades, decir que no a estos ruegos,
y a Eurídice llaman: de las sombras recientes estaba ella
en medio, y avanzó con un paso de la herida tardo”. (40-52)*

La condición impuesta a Orfeo por los soberanos del Infierno a cambio de la vuelta de Eurídice a la vida impedía que el músico se girase a mirar a su amada, que caminaba detrás de él, hasta haber salido de su reino y haber llegado a la tierra. Llegando ya a la superficie, Orfeo, inundado de dudas, se gira para ver si Eurídice le sigue o si todo era una burla de Perséfone. En ese preciso instante, Eurídice se desvanece y fallece por segunda vez. A pesar de su empeñado intento de pedir de vuelta a su esposa, Caronte se mantiene firme en su negativa⁹. Virgilio describe el suceso de la siguiente manera¹⁰:

*“...cuando un súbito arranque de locura
cogió al amante incauto, ¡ay, perdonable,
si es que los Manes de perdón supieran!
El pie detuvo, y a la luz llegando,
¡olvido desdichado! ¡ay, en su Eurídice,
vencido del amor, puso los ojos!
Todo perdióse en aquel mismo punto, fallida su labor, deshecho el pacto
con el duro tirano; y por tres veces
hizo el Averno rebramar sus aguas.
Ella entonces: ¡Orfeo! ay, ¿qué delirio
nos pierde a mí infeliz y a ti? ¡De nuevo
atrás me llaman los crueles Hados, y mis ojos que nadan en las sombras
vuelve sueño a cerrar! ¡Adiós! Me llevan...
ya me cerca la noche, y arrancada
de ti por siempre, a ti tiendo las manos
sin poder más...” Y al punto, de sus ojos,
cual humo que en el aire se deshace,
desvanecerse y ya no vio en su fuga
a Orfeo que se aferra de las sombras,
con tantas cosas que decirle quiere.”*

⁸ Ob. cit., 199.

⁹ Ob. cit., 192.

¹⁰ Virgilio, trad. Espinosa Pólit 1961, 188-189.

Ovidio relata cómo Orfeo queda petrificado ante la segunda muerte de su amada. Carga durante años con la pena y el dolor que le causa la pérdida de Eurídice, rechazando el amor de las mujeres que en muchas ocasiones trataron de seducirlo. Quizás fue la desolación que lo invadió tras la muerte de Eurídice o quizás hiciera una promesa, pero rehuyó desde entonces y hasta su muerte de todas las mujeres.

En el libro XI de *Las Metamorfosis*¹¹, Ovidio nos hace una descripción de cómo sucedió el asesinato de Orfeo, según su relato, a manos de las Bacantes. Orfeo se encontraba en el bosque deleitando a flora y fauna con su canto, cuando las Bacantes decidieron atacarle. Comenzaron lanzando el tirso, que no hirió al músico, pero pronto la situación se tornó mucho más hostil, y las mujeres tomaron piedras y se las tiraron. No solo cargaron contra él; animales de toda clase, que escuchaban el canto de Orfeo, sufrieron la brutalidad de las Bacantes y murieron. Los labradores que trabajan en los campos aledaños huyeron despavoridos ante tan circunstancia, abandonando en el lugar sus herramientas de trabajo. Las mujeres tomaron rastrillos y azadas y las usaron para acabar con la vida de Orfeo. De esta manera tan violenta termina la historia de Orfeo, y Ovidio relata cómo la naturaleza lloró su partida. Las Bacantes despedazaron su cuerpo, y tanto su cabeza como su lira fueron arrojadas al río Hebro.

*“Mientras con un canto tal los bosques y los ánimos de las fieras,
De Tracia el vate, y las rocas siguiéndole, lleva,
He aquí que las nueros de los cícones, cubiertas en su vesanos
Pechos de vellones ferinos, desde la cima de un promontorio divisan
a Orfeo, a los percutidos nervios acompasando sus canciones.
De las cuales una, agitando su pelo por las auras leves:
«Ay», dice, «ay, éste es el despreciador nuestro», y su lanza
Envió del vate hijo de Apolo contra la boca,
La cual, de hojas cosida, una señal sin herida hizo.” (1-9)*

*“...ante sus pies quedó tendida. Pero temerarias crecen
Esas guerras y la medida falta e insana reina la Erinis,
y todos los disparos hubieran sido por el cantor enternecidos, pero el ingente
clamor, y de quebrado cuerno la berecintia flauta,
y los tímpanos, y los aplausos, y los báquicos aullidos
ahogaron la cítara con su sonar...” (13-18)*

*“...esas sacrílegas le dan la muerte, y a través de la boca –por Júpiter– aquella,
Oída por las rocas, entendida por los sentidos
de las fieras, a los vientos exhala, su ánima se aleja.” (41-43)*

¹¹ Ovidio, trad. Ruiz de Elvira 1983, 218-219.

Finalmente, Orfeo regresa feliz al Hades, donde se encuentra por fin con su amada Eurídice¹²:

*“Aquí ya pasean, conjuntados por sus pasos, ambos,
ora a la que le precede él sigue, ora va delante anticipado,
y a la Eurídice suya, ya en seguro, se vuelve para mirarla Orfeo.” (64-66)*

Como ya explica Pierre Grimal en *Diccionario de mitología griega y romana*, son muchas las variantes en torno a la muerte del héroe Orfeo. La más común narra cómo las mujeres tracias o las Bacantes fueron las responsables de su fin, enfurecidas de celos por la absoluta devoción y lealtad de Orfeo por Eurídice. Otra corriente explica que Orfeo, desconsolado por la muerte de su amada, no solo no vuelve a tener contacto con las mujeres, sino que se rodea de hombres, muchas veces vinculado con el origen de la pederastia. En esta misma dirección, se considera que Orfeo habría establecido una serie de misterios en torno a sus vivencias en el Hades; esto se hacía en una casa cerrada donde solo eran admitidos los hombres, que dejaban sus armas en el exterior del edificio. Las mujeres, descontentas ante su marginación, habrían tomado esas mismas armas para acabar con todos aquellos hombres. Otros relatan que la muerte de Orfeo es producto de la ira de Afrodita contra Calíope, la madre de éste. En el contexto de la riña entre Perséfone y Afrodita por Adonis, Calíope había mediado determinando que cada una tuviera consigo a Adonis durante una época del año, alternándose. La indignación de Afrodita la habría pagado Orfeo ya que no podía vengarse de Calíope. La maldición con la que Afrodita hace justicia en el asunto es induciendo a las mujeres tracias una pasión desmedida por el héroe, que no las correspondería y esto desemboca en su asesinato.

III. Las fuentes

Las fuentes que aluden a Orfeo son muy numerosas desde la Antigüedad. Hay que tener en cuenta que lo que ha llegado a nuestros días lo ha hecho de manera muy fragmentada. Las fuentes más antiguas son muchas y de naturaleza muy diversa. En 2015, María José Sánchez Usón hace un recopilatorio de las fuentes primigenias en “Orfeo en el discurso artístico: la pervivencia de un arquetipo”, donde expone lo que se resume a continuación.

¹² Ob. cit., 219.

La primera referencia que tenemos de Orfeo viene de la mano del poeta clásico Íbico, que hacia el siglo VI a.C. menciona al músico en su obra. Esto nos da una pista de que, en esta época, Orfeo ya era un personaje reconocido. Otro poeta, Píndaro, entre los siglos VI a. C. y V a.C. describe a Orfeo como alguien muy celebrado, con lo que podemos pensar que se trata de una personalidad con cierta reputación. Esto nos queda aún más claro cuando Simónides de Ceos lo corrobora, manifestando ya el asombroso poder de Orfeo de encantar a la naturaleza. Los dramaturgos Esquilo y Eurípides también van a aludir a él. El primero lo menciona en su obra *Agamenón*, donde alaba su dominio de la palabra. Más adelante, en el siglo V a.C., Eurípides lo cita en más de una de sus obras, concretamente en *Hipsípila*, *Bacantes* e *Ifigenia de Áulide*. En *Hipsípila*, destaca cómo, en su expedición con los Argonautas, anima a los remeros con sus cantos y su lira. En *Bacantes*, se habla de su don para hechizar a la naturaleza, tanto a la fauna como a la flora. Por último, es *Ifigenia de Áulide* subraya la capacidad de conmover los sentimientos con sus cánticos, así como su carácter elocuente. Los filósofos no se quedan atrás; entre los siglos V a.C. y IV a. C., Platón va a referirse a Orfeo en varias ocasiones. En la obra *Banquete*, uno de los personajes alude a la cobardía de Orfeo, por no haber sido capaz de morir por amor, bajando, por eso, vivo al Inframundo para recuperar a Eurídice. Este mismo personaje cuenta algo muy interesante; expresa que, en el Hades, Orfeo no consiguió convencer a los gobernantes del lugar para que devolvieran la vida a Eurídice, y estos solo le mostraron la imagen de su amada. Es una opinión completamente contraria a todas las anteriores, que eran alabanzas al cantor tracio. Sin embargo, más tarde, Platón va a elogiar la capacidad de persuasión de Orfeo: hay que tener en cuenta que, en esta sociedad, saber persuadir con la palabra era prácticamente considerado un don divino. Se refiere a él como un “orador fascinador de auditorios”¹³. En este contexto, se le atribuyen a Orfeo dos obras anónimas, aunque hoy sabemos que son de fechas muy posteriores: por un lado, *Argonáuticas órficas*, obra en la que se cuenta de nuevo la expedición de Orfeo con los Argonautas. La otra es *Himnos órficos*, donde se describen los principios del orfismo.

Virgilio y Ovidio van a ser la referencia por excelencia de artistas y autores literarios posteriores en lo que al mito de Orfeo se refiere. Esto sucede porque son las fuentes más extensas que narran el mito, nos hacen llegar una perspectiva mayor de este. En el caso de la obra de Virgilio (del siglo I a.C.), se relata la vida de Orfeo en *Geórgicas*, concretamente en el capítulo IV. Por primera vez, el mito se narra por completo, y se convierte por eso en la fuente

¹³ Sánchez Usón 2015, 236.

fundamental en el Renacimiento. Por su parte, Ovidio (entre el siglo I a.C. y el siglo I d.C.) va a hacer lo mismo en *Las Metamorfosis*, en los libros X y XI. Nos hace llegar a través de esta obra muchos conocimientos sobre Orfeo. Por ejemplo, habla del deleite que causaba a todos su música, del modo en que esta calmaba a las fieras, pero también a los dioses del Inframundo y otras bestias y monstruos que allí vivían. Añade que Orfeo era capaz de cambiar la posición de todos los elementos terrestres. No deja de lado otro de los aspectos recurrentes a los que se alude en estas fuentes, que es su papel clave en la nave de Argos.

El periodo de transición entre la Antigüedad y la cristianizada Edad Media es crucial para el mito de Orfeo. En el momento del que hablamos, el cristianismo trata de hacer sombras a todo aquello que fuese de origen pagano. Sucede especialmente con los mitos; se considera que estos eran un peligro, de modo que son los primeros en sucumbir a la cristianización. La nueva cultura cristiana traía consigo nuevos modos de vivir, así como tradiciones y valores diferentes a los impuestos anteriormente. Por esa razón, se buscan nuevas perspectivas desde las que mirar a los mitos, con la intención de transformarlos y que se pudieran seguir usando. En este momento, es de gran interés todo lo que tenga carácter moralizante, y los mitos son el transporte idóneo para una serie de ideas que se quieren difundir¹⁴. Boecio es uno de los filósofos más importantes entre el siglo V y el siglo VI, y su obra va a tener un enorme calado en el pensamiento de la sociedad. En *De Consolatione Philosophae* trata el mito de Orfeo y Eurídice desde un punto de vista moralizador, otorgándole un carácter alegórico a la historia. Es en este mismo momento en el que, de la mano de los Padres de la Iglesia, la figura de Orfeo se va a vincular con la de Cristo. Esto sucede porque ambos atraviesan situaciones parecidas, como la bajada a los infiernos o muertes violentas en ambos casos. Se va a ver en la figura de ambos ciertas características comunes, como su poder pacificador y conciliador o su don de palabra¹⁵.

Volviendo al pasaje de Orfeo con Eurídice, Boecio recalca como Orfeo se deja llevar por los placeres terrenales, lo que resulta en su perdición. Manifiesta que Orfeo se olvida de Dios, que aquello que lo condenó a ese terrible fin fue dirigir su mirada hacia el infierno, en busca de Eurídice, dejándose llevar por la pasión. En lugar de hacer esto, Orfeo debió dirigirse a la luz, mirar hacia Dios que es de donde considera que procede el bien. Boecio, por tanto, alecciona sobre las consecuencias de dejarse llevar por el mal, de mirar hacia el pecado.

¹⁴ González Delgado 2003, 8.

¹⁵ Ob. cit., 17.

Además, deja claro que el imperecedero poder de Orfeo para amansar todos los elementos terrenales y también las almas de los hombres no le sirvió a él mismo, que acabó desviándose del camino¹⁶.

Algo parecido sucede durante la plena Edad Media. El mito de Orfeo se difunde a través de las fábulas moralizantes extraídas de *Las Metamorfosis* de Ovidio. Casi desde el momento de la aparición de *Las Metamorfosis*, la obra se toma como fuente de inspiración para crear imágenes, sobre todo debido a la forma en la que se narran cada una de las escenas de los mitos. Esto afecta especialmente al ámbito de la ilustración –es decir, el acompañamiento del texto con imágenes que apoyan lo que se cuenta–, que se da singularmente desde la Edad Media, con los manuscritos iluminados. Es en este campo donde encontramos la gran mayoría de representaciones de Orfeo de este periodo¹⁷. Debemos tener en cuenta que, durante la Edad Media, la obra de Ovidio tuvo que buscar una manera de circular libremente por una sociedad muy cristianizada, así que el reajuste de los poemas de *Las Metamorfosis* en una serie de lecciones morales en clave alegórica fue la excusa perfecta para su subsistencia. Es lo que conocemos como *Ovidios Moralizados*: son los textos de Ovidio comentados y con añadidos, acompañados de abundantes miniaturas, todo con el fin de otorgarle a la obra un trasfondo evangélico y bíblico¹⁸. Estos manuscritos se convierten en los siglos XV y XVI en una de las referenciarse principales de los artistas¹⁹. De esta manera, en los siglos XVI y XVII el mito ya es muy popular. Además, durante el Renacimiento, los mitos recobran una importancia sustancial porque poetas, músicos y artistas plásticos los usan con frecuencia en sus obras. Es en este momento en el que muchos textos míticos se traducen del latín, para facilitar su uso. Normalmente, acuden a los textos de Virgilio al ser considerada la primera versión completa del mito²⁰.

Como vamos a ver más adelante, las fuentes clásicas no fueron el único punto de partida de la iconografía de Orfeo. La ópera va a tener un papel decisivo en ella, sobre todo a partir del siglo XVIII. La ópera fundamental es la realizada por Gluck con libreto de Calzabigi, pero es importante hacer un repaso por algunas anteriores para entender cómo se desarrollaron.

¹⁶ Ob. cit.

¹⁷ Díez Platas 2010, 344.

¹⁸ Ob. cit.

¹⁹ Le Ribeuz-Koenig 2016-2017, 117.

²⁰ Sánchez Usón, 2015, 230-247.

El mito de Orfeo se adopta en la ópera por una sencilla razón: su historia conseguía “mover los afectos”²¹, es decir, conmover al espectador. Para que el espectador abandonase el teatro con una mejor sensación que la que dejan las fuentes clásicas, en la ópera se añade el *lieto fine* o final feliz. Además, el hecho de que Orfeo fuese un músico hace que su historia contada en la ópera, una obra compuesta por escenografía, artes escénicas y sobre todo música, hace de todo ello algo mucho más coherente. Los autores de las óperas se van a ver atraídos por el momento de mayor dramatismo de la obra, esto es, el momento en el que Orfeo mira a Eurídice antes de salir del Averno, lo que causa que la joven muera por segunda vez. La primera ópera que trata este mito es la compuesta por Angelo Poliziano “La favula di Orfeo”²², estrenada en 1480 con razón de los desposorios de Chiara Gonzaga con Gilbert de Montpensier y de Isabella d’Este con Francesco Gonzaga. Más tarde, Claudio Monteverdi en 1607 estrena su propia versión plenamente barroca, “La favula d’Orfeo”. Sin duda, la más conocida y, en este caso, la más importante es la ópera de Gluck.

Este breve recorrido permite desgajar algunas de las cuestiones esenciales en la iconografía, puesto que, a lo largo de los siglos y con los abundantes cambios de pensamiento que también el mito atraviesa, el significado de la imagen de nuestro músico tracio va cambiando, provocando con ello el desarrollo del tipo iconográfico. Del mismo modo, esto hace que varíe el uso más o menos frecuente de cada uno de los pasajes del mito, lo que se estudiará en lo apartado siguiente.

IV. El tipo iconográfico antes del siglo XVIII

A lo largo de la Historia del Arte, la figura de Orfeo y su mito se usan en incontables ocasiones, con fines muy dispares. Se le caracteriza como joven encantador de la naturaleza, como amante desesperado, como alegoría de la música y la poesía, entre muchas otras cosas. En algunas ocasiones, se toma su imagen por su enorme carga simbólica. En otras ocasiones, los pasajes que componen el mito resultan tan sugerentes que se deciden representar por esto.

²¹ Rodríguez López 2017, 177.

²² Ob. cit. Es interesante destacar que la escenografía de esta obra estuvo a cargo de Leonardo da Vinci.

Se empieza a usar la figura de Orfeo por su carácter de joven músico en el siglo V a.C. Lo representan con una corona de laurel, semidesnudo, tocando la lira o la cítara. Los mejores ejemplos de esta representación se encuentran en cerámicas de figuras rojas como la que se puede encontrar en el Antikensammlung de Berlín (Fig. 1), fechada hacia el 450 a.C. Hacia el siglo IV a.C., se le muestra vistiendo a la oriental, es decir, con traje de color y gorro frigio, *bracae* o túnica larga. Aparece tañendo una gran y pesada cítara, de modo que se deja de lado la lira, que es más ligera²³.



Fig. 1. Cerámica de figuras rojas, hacia el 450 a.C. Imagen de The Warburg Institute Iconographic Database. <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-bnty> (visitado por última vez el 10/06/2024).

En el Museo Arqueológico Nacional podemos encontrar la llamada Ánfora de Orfeo (Fig. 2), un vaso que proviene de la Magna Grecia, donde se le ve ataviado de la misma manera. La faceta de Orfeo como músico recobra gran importancia durante la Edad Media. En ese momento, su figura se representa sin ropas a la oriental y se usa como alegoría de la Música. En una versión del siglo XV de los *Ovidios Moralizados*, custodiado en la Bibliothèque Nationale de France, podemos encontrar un buen ejemplo.

²³ Grimal 1989, 391-393.



Fig. 2. Ánfora de Orfeo, Magna Grecia. Imagen tomada del Museo Arqueológico Nacional de España. <https://www.man.es/man/coleccion/nuevas-adquisiciones/anfora-apolonia.html> (visitado por última vez el 10/06/2024).

Desde los siglos I y II, Orfeo protagoniza representaciones donde es un encantador de la naturaleza que viste a la oriental y se presenta sentado en el centro de las composiciones, rodeado de animales. Vemos estas imágenes repetidas en mosaicos y relieves en numerosas ocasiones²⁴, ejemplo de ello es el que encontramos en el Museo Archeologico Regionale di Palermo (Fig. 3). En la Edad Moderna, se representa a un Orfeo joven ataviado con un manto y tocando la viola, como vemos en la obra *Orfeo* de Cesare Gennari, realizada en torno a 1680 y hoy conservada en una colección privada en la región italiana de Emilia-Romagna. Otro ejemplo es la obra de Jacopo Bassano realizada en el siglo XVI, hoy en la Galleria Doria Pamphili de Roma (Fig. 4.) La sustitución de la cítara por la viola se debe a que los artistas de la época no conocían cuál era la forma de la cítara en la Antigüedad. En esta época se da especial importancia a la representación de animales y paisajes que rodean a la figura de Orfeo²⁵.

²⁴ Elvira Barba 2008, 8, 435-438.

²⁵ Ob. cit.



Fig. 3. Mosaico del Museo Archeologico Regionale di Palermo. Imagen de The Warburg Institute Iconographic Database. <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-bogp> (visitado por última vez el 10/06/2024).



Fig. 4. Jacopo Bassano, siglo XVI. Imagen tomada de The Warburg Institute Iconographic Database. <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-bocl> (visitado por última vez el 10/06/2024).

El pasaje en el que Orfeo es asesinado por las mujeres de Tracia se da especialmente en el siglo V a.C. De nuevo, las vasijas son el testigo de la fama del pasaje. En el Musée du Louvre encontramos una de este periodo –realizada entre el 500 a.C. y el 400 a.C.– que nos muestra este episodio (Fig. 5). Se recupera esta representación más tarde, ya en el siglo XV, y se representará con frecuencia desde entonces, buscando aludir a la brutalidad y buscando composiciones dinámicas animadas por el tema abordado²⁶. Ejemplo de ello es el dibujo que el pintor italiano Marco Zoppo lleva a cabo durante el tercer cuarto del siglo XV (Fig. 6).



Figs. 5 y 6. Izquierda. Cerámica del Musée du Louvre, realizada entre el 500 a.C. y el 400 a.C. Derecha. Marco Zoppo, siglo XV. Imágenes de The Warburg Institute Iconographic Database. <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-bofq> y <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-bnut> (visitado por última vez el 10/06/2024).

Desde el siglo IV, la figura de Orfeo se utiliza por la religión cristiana para aludir a Cristo y al Buen Pastor, por ser capaz Orfeo de amansar y cautivar a los animales. En las Catacumbas de Domitila en Roma se conserva hasta día de hoy una pintura mural de la segunda mitad del siglo IV donde se representa a nuestro héroe de esta manera. Su imagen también aparece vinculada a David²⁷, como podemos ver en uno de los mosaicos de la antigua sinagoga de Gaza, del año 508.

Por otro lado, muchas representaciones están protagonizadas por ambos enamorados, es decir, por Orfeo y Eurídice, algunas ocupadas sólo por esta última. Desde el Renacimiento

²⁶ Ob. cit.

²⁷ Ob. cit.

y hasta el siglo XVII se elige como tema central el momento en el que una serpiente pica a Eurídice al tratar de escapar de Aristeo, la causa de su primera muerte. En la Accademia Carrara de Bérghamo podemos encontrar una pintura, atribuida por algunos a Giorgione y por otros a Tiziano, donde podemos ver precisamente este episodio representado (Fig. 7).



Fig. 7. Giorgione o Tiziano, hacia 1510. Imagen de The Warburg Institute Iconographic Database. <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-bnvg> (visitado por última vez el 10/06/2024).

El pasaje de Orfeo en busca de su amada, Eurídice, en los infiernos es sin duda el pasaje más conocido. Desde el siglo V a.C. se representa a Orfeo en su descenso a los infiernos y cantando para Hades y Perséfone con la figura de Eurídice entre los difuntos. Podemos ver la representación de este pasaje en el del Ánfora de Orfeo del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, mencionada anteriormente. No se olvida en este periodo el momento en el que Orfeo se da la vuelta a ver a su esposa; resulta atrayente el adiós definitivo de la pareja, donde además figura Hermes Psicopompo que los separa. Es lo que se representa en el relieve fechado entre el siglo I a.C. y I de nuestra era, que se encuentra en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli, copia de un monumento funerario ateniense del siglo V a.C.²⁸ (Fig. 8).

²⁸ Rodríguez López 2017, 179.



Fig. 8. Relieve Museo Archeologico Nazionale di Napoli, siglo I a.C. Imagen de The Warburg Institute Iconographic Database.
<https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-boar> (visitado por última vez el 10/06/2024).

Este fragmento del mito se da a menudo durante el Imperio Romano, pero lo encontramos con especial frecuencia en el Renacimiento. En este último periodo, se concibe la imagen ideal de fidelidad conyugal²⁹. Si acudimos a la Villa Farnesina en Roma, concretamente al friso realizado por Baldassare Peruzzi ubicado en la conocida como Sala del Fregio, encontramos varias escenas en torno al mito de Orfeo, entre ellas la que representa el último adiós de los enamorados (Fig. 9).

Además, los artistas se ven atraídos por la idea de Orfeo cantando para amansar a Cerbero desde el siglo XV y durante el Renacimiento, un episodio que cautivará a otros más adelante y se seguirá representando hasta siglos más tarde. Así lo hace Andrea Mantegna en la Camera degli Sposi del Palacio Ducal de Mantua, cuyas pinturas murales datan del último cuarto del siglo XV.

²⁹ Elvira Barba 2008, 435-438.



Fig. 9. Villa Farnesia, Sala del Fregio, Baldassare Peruzzi, 1508. Imagen de The Warburg Institute Iconographic Database. <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-coar> (visitado por última vez el 10/06/2024).

V. El tipo iconográfico en los siglos XVIII y XIX

Como ya se ha anunciado anteriormente, desde mediados del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX, hay un florecimiento de la representación del mito de Orfeo, principalmente en la pintura. Artistas de todas partes de Europa, pertenecientes a diferentes estilos, movimientos y corrientes artísticas van a tomar la figura del músico tracio para transmitir ideas muy diversas. No hay una sola causa que explique esta inclinación por el mito de Orfeo. Como veremos en este apartado, los motivos son muy variados y dependen de muchos factores.

a. La influencia de la ópera

Si hablamos de la iconografía del mito de Orfeo, especialmente la de los siglos XVIII y XIX, debemos hablar obligatoriamente de la influencia que otra disciplina artística, la ópera, tuvo en ella. Son muchas las interpretaciones que se hacen de este episodio mitológico en el ámbito de las artes escénicas, por ejemplo, la ópera *La favola d'Orfeo* (también conocida como *Orfeo*) de Claudio Monteverdi, que ya había tenido una gran repercusión en la forma en la que los pintores del siglo XVII representaban la catábasis de este héroe. Resulta especialmente interesante cómo, los artistas de finales del siglo XVIII y aquellos que desarrollan su labor durante el siglo XIX, van a representar con frecuencia pasajes de este mito, acudiendo a las fuentes clásicas, es decir, a Virgilio y Ovidio, pero también representando escenas que no se explicitan en ellas. Debemos buscar el origen de estas nuevas escenas en la ópera, especialmente en la ópera en tres actos de Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice*, con libreto de Raniero di Calzabigi. Gluck otorga un acento dramático a la historia a través de la música, y de igual modo lo hace Calzabigi en el libreto.

La ópera de Gluck se estrena en Viena en 1762, pero cosecha verdadero éxito en su estreno en París en el año 1774. Es a partir de entonces cuando, mayoritariamente en la obra de pintores franceses, vamos a ver un enorme despliegue de la iconografía referente al músico. Se puede apreciar una fructífera representación del mito desde el estreno de la ópera en 1762 hasta finales del siglo XIX, de la mano, principalmente, de artistas neoclásicos, románticos y simbolistas. Todo esto es lo que expone María Isabel Rodríguez López (Universidad Complutense de Madrid) en su publicación del año 2017 “Canto y encanto: Iconografía de Orfeo de Gluck a Moreau”.

La ópera de Gluck se divide en tres actos: El acto primero recoge el momento en que Orfeo, junto a una tumba, se lamenta por la muerte de su amada que ha muerto tras ser picada por una serpiente. En el acto segundo, Orfeo desciende al Inframundo en busca de Eurídice conmoviendo con su música a los habitantes del Averno y a sus soberanos, Hades y Perséfone. El acto tercero expone cómo Orfeo ha conseguido que se le devuelva a su amada con la condición de no mirarla hasta llegar al exterior, pero también cómo es incapaz de cumplir el trato, lo que desemboca en la segunda y definitiva muerte de Eurídice. Aunque, aparentemente y a grandes rasgos, el esquema narrativo sea el mismo que en las fuentes clásicas, se dan pequeñas modificaciones y añadidos en la ópera que dejarán su huella en la iconografía del periodo anteriormente señalado.

En el primer acto, el tema central es el dolor de Orfeo por la pérdida de Eurídice. En el libreto de Calzabigi para la ópera de Gluck se hace referencia al paisaje en el que sucede esta escena: se habla de un bosque de laureles y cipreses donde se halla la tumba de Eurídice, lugar donde Orfeo llora, desolado, la muerte de su amada. En el campo de la pintura, vamos a encontrar obras con elementos muy clásicos y academicistas. Es lo que vemos en la obra de Charles-Paul Landon de 1769, donde Orfeo se representa como un joven semidesnudo, coronado con laurel y concebido de manera similar a las estatuas griegas en sus formas. Esto es notorio en la pose que adquiere el personaje, que coloca su mano sobre su rostro, símbolo por antonomasia de melancolía desde la Antigüedad. En este mismo sentido, la lira se coloca hacia abajo, aludiendo a que el dolor de Orfeo es tan grande que enmudece su canto. El paisaje remarca la soledad y la pesadumbre que siente Orfeo al ser un paisaje vacío, bucólico. Paul Duquoylar retoma todos estos elementos en su obra *Orpheus*, donde utiliza los mismos atributos y gesto para el personaje. La emoción recogida en estos dos cuadros está colocando al espectador a las puertas del Romanticismo. En 1802, Pierre-Narcisse Guérin en *Orphée*

*pleurant sur le tombeau d'Eurydice*³⁰ (Fig. 10) usa los mismos recursos; el paisaje acentúa el sentimiento de Orfeo, que esta vez mira hacia el cielo, invocando a los dioses por el terrible sino de Eurídice.

Si miramos a la obra de los artistas simbolistas, Gustave Moreau nos hace partícipes de sus propias penas en *Orphée sur la tombe d'Eurydice*³¹ (Fig. 11) de 1891. Tras la muerte de su pareja y musa, Adelaïde Alexandrine Dureux, en 1890, Moreau rescata el momento del mito en el que Orfeo también llora la muerte de su amada. El artista representa a Orfeo junto a la tumba de Eurídice, ubicada en un bosque de árboles otoñales y una atmósfera crepuscular que, una vez más, acompañan el dramatismo de la situación. La lira juega un rol importante otra vez para darnos pistas sobre el estado de ánimo del pintor y de Orfeo, porque pende del árbol en el que se apoya el héroe. En la obra de François-Louis Français de 1863, expuesta en el Museo Orsay de París y titulada *Orphée*³² (Fig. 12), el artista representa lo mismo. En la noche, la luna ilumina la triste escena; Orfeo se apoya en un árbol muy afligido, dejando su lira –su arma– en el suelo. Al fondo, se alza el monumental sepulcro de Eurídice.

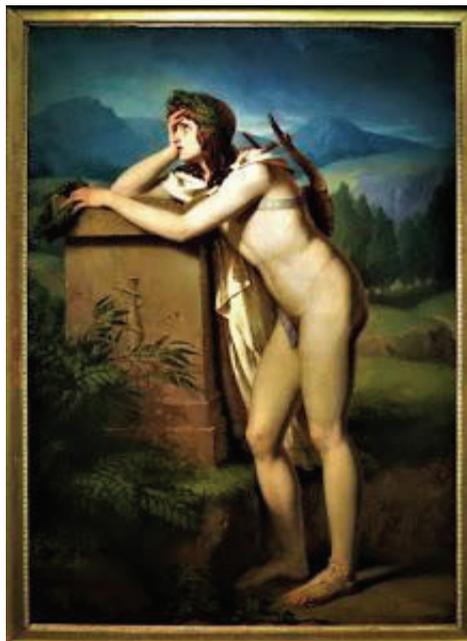


Fig. 10. Pierre Narcisse Guérin (1774-1833), *Orphée pleurant sur le tombeau d'Eurydice*, 1802. Museo de Bellas Artes de Orléans, Francia. Imagen de <https://www.bude-orleans.org/Theme-MBAO-Antiquite/0-mbao-Orphee.html> (visitado por última vez el 30/05/2024).

³⁰ Esta obra se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Orléans, en Francia.

³¹ La obra se encuentra en el Museo Nacional Gustave Moreau, en Francia. Cat. 194.

³² La obra se encuentra en el Museo Orsay de París, Planta baja (Sala 2).

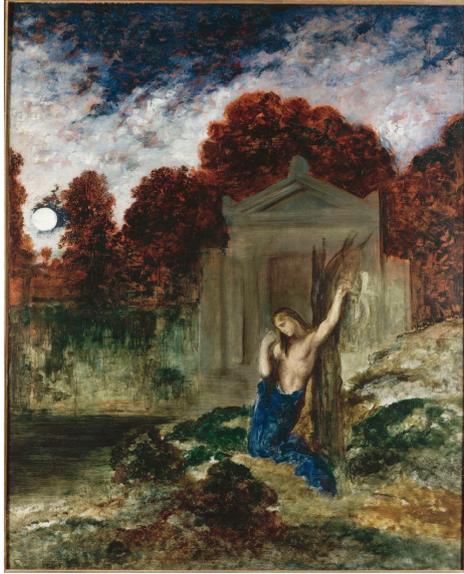


Fig. 11. Gustave Moreau (1826-1898), *Orphée sur la tombe d'Eurydice*, siglo XIX. Museo Nacional Gustave Moreau, en Francia. Imagen de <https://musee-moreau.fr/fr/collection/objet/orphee-sur-la-tombe-deurydice> (visitado por última vez el 30/05/2024).



Fig. 12. François-Louis Français (1814-1897), *Orphée*, 1863. Museo Orsay en París. Imagen de <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/orphee-1088> (visitado por última vez el 30/05/2024).

En este acto, el libreto de Calzabigi incorpora un pasaje donde Amor, al conocer la situación de Orfeo, se apiada de él y le permite entrar al Hades. Sus únicas armas serían su voz, su cítara y su encanto. Orfeo es advertido de que, una vez halle a Eurídice, no podría girarse

hacia ella para mirarla o la perdería definitivamente. Este fragmento no fue el preferido de los artistas, de hecho, las representaciones que encontramos son más bien escasas. Uno de los mejores ejemplos es la pintura al fresco de Bonaventura Genelli³³ de 1850, *Orpheus in der Unterwelt* (Fig. 13). A orillas del río Estigia, Orfeo aparece de nuevo coronado y tocando la lira, acompañado de Amor, que le guía hasta Caronte.



Fig. 13. Bonaventura Genelli (1798-1868), *Orpheus in der Unterwelt*, 1850. Neues Museum de Berlín. Imagen de <https://hadrian6.tumblr.com/post/47394065785/orpheus-in-the-underworld-1850-bonaventura> (visitado por última vez el 31/05/2024).

El segundo acto recoge lo que le sucede a Orfeo desde su descenso a los infiernos. En las fuentes clásicas no se hace una descripción extensa de cómo es el Hades. Por ejemplo, en *Las Metamorfosis* de Ovidio (Libro X), la descripción se limita a “lugar lúgubre”, sin incurrir en mayor explicación. La ópera de Gluck viste el Inframundo y le da el aspecto de una cueva oscura. Es en este aspecto, y en la gran cantidad de representaciones de este pasaje, donde vemos la influencia de la ópera en la pintura francesa, particularmente en el ámbito parisino, en la segunda mitad del siglo XVIII. Jean Restout muestra en *Orphée descendu aux Enfers pour demander Eurydice*³⁴ (Fig. 14), a los habitantes del Averno: en un trono de piedra coloca a Hades y Perséfone, rodeados de los tres jueces, Minos, Sarpedón y Radamantis. Más abajo, la figura de seis mujeres, quizás Furias y Parcas, completan la composición. Todos se muestran emocionados por el canto de Orfeo, que les ruega la vuelta a la vida de su amada. Como se

³³ Esta obra se encuentra en el Neues Museum de Berlín, en la Sala de los Nióbidas.

³⁴ Esta obra se encuentra en el Museo del Louvre. Departamento de pintura, Inv. 7451. MR 2372.

venía haciendo desde algún tiempo atrás, Eurídice se pinta de color blanco, para remarcar que es un espectro. El artista marca el camino de vuelta de Orfeo y Eurídice con un espacio más profundo donde hay luz solar, donde además se ve vegetación. En *Orphée aux Enfers devant Pluton et Proserpine*³⁵, obra realizada por Jacques Réattu en 1792 (Fig. 15), los soberanos del Hades se encuentran de nuevo entronizados y rodeados de todo su séquito, todos con gestos diferentes pero conmovidos ante la petición de Orfeo, como sucede con la obra de Restout. Louis Jacquesson de la Chevreuse, en *Orphée aux Enfers*³⁶ de 1865 (Fig. 16), añade al grupo de los soberanos y los jueces infernales la figura de los espectros, de los muertos que se encuentran en el Hades. Vemos que la grandilocuencia de los personajes nos dirige poco a poco hacia el Romanticismo. Este detalle sí lo expresan las fuentes clásicas, lo podemos leer en *Geórgicas* de Virgilio:

*“Entonces las tenues sombras, conmovidas por su canto, y los fantasmas de los seres privados de luz venían de las hondas moradas del Erebo, tan numerosas como los miles de aves que se esconden en el follaje”*³⁷.



Fig. 14. Jean Restout (1692-1768), *Orphée descendu aux Enfers pour demander Eurydice, o La Musique*, 1763. Museo del Louvre, París. Imagen de <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062539> (visitado por última vez el 31/05/2024).

³⁵ Esta obra se encuentra en el Museo Réattu de Arles, en Francia. Inv. 868.1.10.

³⁶ Esta obra se encuentra en el Museo de los Agustinos de Toulouse. Inv. 2004 1 121.

³⁷ Virgilio, Trad. e intr. Cuatrecasas, 1988, 508-511 y 518-522.



Fig. 15. Jacques Réattu (1760-1833), *Orphée aux Enfers devant Pluton et Proserpine*, 1792. Museo Réattu de Arles, en Francia. Imagen de https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/09000000121?mainSearch=%22%20Jacques%20R%C3%A9attu%20Orph%C3%A9e%22&last_view=%22list%22&idQuery=%22c0db5e3-234a-32e2-1e8d-2eef50ee1f%22 (visitado por última vez el 31/05/2024).



Fig. 16. Louis Jacquesson de la Chevreuse (1839-1903), *Orphée aux Enfers*, 1865. Museo de los Agustinos de Toulouse, Francia. Imagen de <https://www.augustins.org/fr/notice/2004-1-121-orphee-aux-enfers-ddfb355f-f6e0-4c38-88b9-c95f4459e676> (visitado por última vez el 31/05/2024).

En la obra *Orphée aux enfers*³⁸ de Jules Louis Machard de 1863 (Fig. 17), el autor acude a Virgilio al colocar en la composición las almas de los muertos –entre los que se encuentra Eurídice, con un velo blanco– que se dirigen hasta Orfeo, cautivadas al escuchar su canto. De nuevo, el Hades es una caverna, un lugar rocoso, sobrio y sombrío, como se escenifica en la ópera. La luz que ilumina la escena parece emanar directamente de Orfeo, y su blancura contrasta enormemente con la oscuridad del reino de los muertos. Por último, la obra de Pierre Amédée Marcel-Béronneau de 1897³⁹ (Fig. 18), titulada de igual manera que las dos anteriores, nos ofrece la visión del Inframundo como un lugar tenebroso, una cueva donde habitan los muertos agolpados en el suelo. En este cuadro, la presencia de Hades es discreta; el artista nos muestra sus piernas, nos hace ver que está sentado en su trono de piedra, atento al canto de Orfeo. La muerte se manifiesta en este cuadro de muchas maneras, pero se remarca con los colores y la luz con los que el autor consigue crear una atmósfera angustiante; es donde aflora lo sentimental del cuadro. Podríamos decir que la verdadera protagonista de la escena es la cítara: con esto, el artista trata de remarcar el poder de la música.



Fig. 17. Jules Louis Machard (1839-1900), *Orphée aux enfers*, 1863. Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de Francia. Imagen de <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/50510011479> (visitado por última vez el 30/05/2024).

³⁸ Esta obra se encuentra en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de Francia. Inv. PRP 116.

³⁹ Esta obra se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Marsella, en Francia. Inv. L 79.2.



Fig. 18. Pierre Amédée Marcel-Béronneau (1869-1937), *Orphée aux Enfers*, 1897. Museo de Bellas Artes de Marsella, Francia. Imagen de <https://musees.marseille.fr/orphee> (visitado por última vez el 31/05/2024).

Otro de los pasajes que se añaden en el libreto de Calzabigi para la ópera de Gluck es el de los Campos Elíseos. Se trata de un episodio que no aparece de manera clara en las fuentes clásicas: es el momento en el que Orfeo, acompañado por un grupo de seres angelicales, llega a los Campos Elíseos, donde se reencuentra con Eurídice. En este lugar, las almas de los dichosos, cuyas vidas fueron ejemplares, moran felizmente. En este caso, fueron los artistas simbolistas los que se inclinan por representar esta escena. Usan la figura de Orfeo para hacer una asociación entre su figura como personificación de la Música y la bienaventuranza, al encontrarse Orfeo en los Campos Elíseos, paraje paradisiaco donde reina la paz. Lo vemos en la obra de Edward Burne Jones (1880), Puvis de Chavanne o Henri Martin (1895).

También en el acto segundo y en forma de cierre, Orfeo toma la mano de Eurídice para guiarla, sin dirigir su mirada a ella, hacia la Estigia. Este pasaje, una vez más, está cargado de dramatismo, y así lo plasman los artistas en sus producciones. Gaetano Gandolfi realiza varias copias y dibujos de este pasaje del mito, uno de ellos conservado en el Museo del Prado⁴⁰ (Fig.

⁴⁰ Se trata de un dibujo realizado en los últimos momentos de vida del artista, es decir, en los últimos años del siglo XVIII o bien a principios del siglo XIX. Está conservado en el Museo del Prado. Cat. D001176. En la Colección Rust de Washington se puede encontrar otro boceto igual que data de 1802. Encontramos otros casi idénticos del mismo autor en la Pinacoteca de Bolonia y en la Pinacoteca Brera de Milán.

19). En él, podemos apreciar que, ante la magnitud de la misión que debe llevar a cabo el músico, nuestro protagonista ha dejado caer su arma imprescindible –en esta obra, un violín o viola y su arco– y tanto el dinamismo de las formas como las luces y sombras producidas por las llamas del Infierno, y la expresión dramática de Orfeo nos habla de que la representación se encamina hacia el Romanticismo.



Fig. 19. Gaetano Gandolfi (1734-1802), *Orfeo y Eurídice*, finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX. Museo del Prado, Madrid. Imagen de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/orfeo-y-euridice/d59932db-4b10-4816-84e6-436f7dfc30f8> (visitado por última vez el 31/05/2024).

El tercer acto relata cómo Orfeo y Eurídice abandonan el Hades hacia la Tierra, momento en el que Orfeo se gira a su amada y esta muere por segunda vez; es su adiós definitivo. En las fuentes clásicas, es Orfeo quien carga con toda la culpa de volver la vista atrás para mirar a su amor. Virgilio relata que fue él quien, no pudiendo controlar su deseo aun estando tan cerca de la luz del exterior, se volvió hacia Eurídice. También Ovidio expone que Orfeo, olvidando el trato acordado con los soberanos Hades y Perséfone, miró a Eurídice. Una vez más, la ópera de Gluck modifica el relato. Al comienzo del acto, los enamorados caminan hacia la superficie, pero Eurídice, inquieta porque Orfeo le evita la mirada, se opone a seguir si su acompañante no le promete que la ama. Camille Corot realiza en 1861 una de las pinturas más conocidas de este pasaje mitológico, *Orphée ramenant Eurydice des enfers*⁴¹ (Fig. 20).

⁴¹ La obra se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Houston, en Estados Unidos. N. 87.190.

Entre los árboles que conforman el paisaje de los Campos Elíseos, Orfeo, con su cítara por delante, conduce a su amada, a la que coge de la mano. Desde un segundo término, las almas de algunos difuntos les observan con gesto lúgubre, augurando quizás el terrible fin de Eurídice. Lo mismo nos quiere contar Edward John Poynter en su obra de 1862 llamada *Orpheus and Eurydice* (Fig. 21), que hoy se encuentra en una colección privada.

Resulta muy interesante la composición de Frederic Leighton de 1864⁴² (Fig. 22). En ella, Eurídice atrae a Orfeo y este la aparta lejos de sí. Tenemos noticia de que Leighton tenía una estrecha relación amistosa con Robert Browning, quien escribió un poema acerca de este mito. En él, es Eurídice quien pide a Orfeo que la mire; esto podría ser lo que Leighton representa en la escena que vemos hoy:

“¡Dame tu boca, tus ojos, tu frente,/para que en ellos me bañe una vez más!!Una sola mirada en este instante/me arrojará para siempre en la luz/más poderosa que la noche que me oprime:¡;Dame una última vez la vida/Con una sola mirada inmortal! Olvidado el dolor, y todo el terror aún posible/ superado –sin pasado ni futuro-¡Mirame!”⁴³

John Roddam Spencer Stanhope pinta en 1878 *Orpheus and Eurydice on the banks of the Styx*⁴⁴, una obra en la que de nuevo el artista alude al despiadado destino que depara a los enamorados. Las aguas del río Estigia reflejan la imagen del espacio en el que se encuentran, y al multiplicarla, aumenta la sensación de angustia que inunda también a los personajes, especialmente a Orfeo, abrumado por la importancia de su cometido.



⁴² Esta obra se encuentra en la Casa Museo de Leighton en Kensington & Chelsea, Londres.

⁴³ Traducción al español de María Isabel Rodríguez López en “Canto y encanto: Iconografía de Orfeo de Gluck a Moreau”. Pág. 195, a partir de Catherine Maxwell “Robert Browning and Frederic Leighton: ‘Che farò senza Euridice?’ *The Review of English Studies*, Vol. 44, No. 175, Aug., 1993, pp. 362-372.

⁴⁴ La obra se encuentra en una colección privada.

Fig. 20. Camille Corot (1796-1875), *Orphée ramenant Eurydice des enfers*, 1861. Museo de Bellas Artes de Houston, Estados Unidos. Imagen de <https://emuseum.mfah.org/objects/11407/orpheus-leading-eurydice-from-the-underworld?ctx=62078f2dc7d15cf48057403cc73fa798fb1fce1b&idx=20> (visitado por última vez el 31/05/2024).



Fig. 21. Edward John Poynter (1836-1919), *Orpheus and Eurydice*, 1862. Colección privada. Imagen de <https://www.christies.com/en/lot/lot-6290737> (visitado por última vez el 30/05/2024).



Fig. 22. Frederic Leighton (1830-1896), *Orpheus and Eurydice*, 1864. Imagen de The Royal Borough of Kensington and Chelsea Culture Service, Leighton House Museum.

Finalmente, las fuentes clásicas y el libreto de Calzabigi para la ópera de Gluck concuerdan en que Orfeo, aunque trata de hacer frente a su impulso, se gira hacia Eurídice, y al mirarla ella vuelve a morir y se desvanece para desaparecer de nuevo en el Hades. Probablemente, este sea el momento de mayor carga dramática del mito, y así se ha reflejado en la producción artística de autores durante siglos. George Frederic Watts hace varias versiones de esta escena y en todas es perceptible la tensión y el dramatismo. En una primera versión⁴⁵ fechada de 1869 (Fig. 23), Watts representa a Eurídice con un aspecto espectral, desvanecida en los brazos de Orfeo. La segunda versión⁴⁶, realizada hacia 1870 (Fig. 24), se centra en los rostros de los protagonistas y deja ver cómo Eurídice se desvanece hacia el interior de la caverna, aunque esta vez parece escaparse a los brazos de Orfeo. A diferencia de la anterior, en esta Orfeo aparece sujetando su lira. Estas no son las únicas dos versiones del cuadro, sí las más interesantes, y en todas podemos apreciar la fuerza tensional entre los cuerpos de los dos personajes.

Eduard Kasparides, en 1896, hace una interpretación muy interesante del pasaje donde Orfeo se lamenta con gesto teatral, mientras que Eurídice —que es un ánima de nuevo— es arrastrada de vuelta al Inframundo por Hermes Psicopompo. Orfeo ha dejado caer su cítara, que está en el suelo, haciendo referencia a que esta vez su música no podrá revertir lo sucedido.



⁴⁵ Esta primera versión del cuadro (*Orpheus and Eurydice*) se encuentra en el Aberdeen Art Gallery de Reino Unido.

⁴⁶ La segunda versión, con el mismo nombre, se encuentra en el Harvard Art Museum. N. 1943.205.

Fig. 23. George Frederic Watts (1818-1904), *Orpheus and Eurydice*, 1869. Aberdeen Art Gallery en Reino Unido. Imagen de <https://emuseum.aberdeencity.gov.uk/objects/2538/orpheus-and-eurydice> (visitado por última vez el 31/05/2024).



Fig. 24. George Frederic Watts (1818-1904), *Orpheus and Eurydice*, hacia 1870. Museo de Arte de Harvard, Estados Unidos. Imagen de <https://harvardartmuseums.org/collections/object/230037> (visitado por última vez el 31/05/2024).

El final propuesto en la ópera de Gluck fue el único fragmento que no tomaron los artistas para sus obras. Virgilio narra cómo, tras la muerte definitiva de Eurídice, nada consigue aplacar el dolor de Orfeo. Lo que sucede en la ópera de Gluck, sin embargo, es todo lo contrario. El final trágico clásico se sustituye por un *lieto fine*, es decir, un final feliz en el que Amor se compadece de Orfeo y regresa para devolver a Eurídice a la vida.

Los artistas, especialmente los simbolistas, acuden a las fuentes primigenias para seguir en la línea dramática que caracteriza la iconografía del mito. Lo vemos en la obra realizada por Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret de 1876, *La douleur d'Orphée*⁴⁷, donde la expresión de dolor del músico, que ha dejado su instrumento en el suelo, es más que evidente. Tapando sus ojos con su brazo, Orfeo se apoya en una roca del paisaje desolado en el que se encuentra. El mismo gesto –taparse el rostro con un brazo–, causa de la desesperación, lo encontramos en una de las versiones de la pintura de Alexandre Séon de 1896, *Lamentation d'Orphée*⁴⁸ (Fig. 25). Orfeo, aferrado a su arma, se encuentra tumbado en una playa vacía de vida. Una vez más, el paisaje acompaña el sentimiento del héroe.

⁴⁷ Esta obra se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Mulhouse, en Francia. Inv. D. 75. 1. 43.

⁴⁸ Esta obra se encuentra en el Museo Orsay de París, en Francia.



Fig. 25. Alexandre Séon, *Lamentation d'Orphée*, hacia 1896. Museo Orsay en París. Imagen de <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/lamentation-dorphée-20721> (visitado por última vez el 31/05/2024).

b. El tipo iconográfico en el Neoclasicismo

La época neoclásica se caracteriza precisamente por la recuperación de las ideas de la Antigüedad Clásica, y esa es una de las razones principales por las que en este periodo se van a representar en la pintura diversos pasajes del mito de Orfeo. En la obra de los artistas neoclásicos se puede percibir una clara determinación por representar los elementos que caracterizan lo clásico, como son las formas escultóricas en la concepción de los personajes, el interés por representar objetos fidedignamente –nos interesan en este caso los instrumentos musicales– y los conceptos de serenidad, belleza y virtud que distingue el pensamiento de la Antigüedad⁴⁹.

Una de las razones principales por las que se da en este periodo un resurgir por el gusto clásico son las expediciones arqueológicas. En 1738, se descubre Herculano, y diez años después, en 1748, se encuentran los restos de Pompeya; estas ciudades son una verdadera cápsula del tiempo que suponen la apertura a un universo casi desconocido, de modo que la sociedad europea recibe esta novedad con gran curiosidad. Otra de las cuestiones que explican este fenómeno es la exitosa obra de Winckelmann. En 1755, publicará *Reflexiones sobre la*

⁴⁹ Le Barbier 2016, 917.

imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura, que junto a *Historia del Arte de la Antigüedad* se convierten en obras de referencia para los artistas del momento. Pero no es el único que ante las novedades arqueológicas deja por escrito sus reflexiones: arqueólogos franceses e ingleses van a dejar constancia de los descubrimientos que tienen lugar. La Academia será un órgano fundamental en la difusión de las ideas clasicistas, además de respaldar las expediciones arqueológicas y sus hallazgos⁵⁰. En este contexto, los artistas dedicados al ámbito de la pintura encontrarán un inconveniente: frente a la gran cantidad de obras de escultura y de arquitectura de la Antigüedad, encontraron pocas obras íntegras en el campo de la pintura. Por eso, toman como inspiración los mosaicos, relieves e incluso las obras realizadas por los artistas del Renacimiento, fijando su mirada especialmente en Rafael⁵¹.

Todo esto tiene su impacto en la representación del mito de Orfeo en la pintura neoclásica. En primer lugar, y siguiendo la estela de pensamiento de las sociedades de la Antigüedad greco-romana, las obras que realizan siempre procuran lanzar un mensaje moralizante, es decir, una serie de metáforas y símbolos que transfiriesen unos principios o valores a la persona que viese la obra. No lo hacen de cualquier manera, toman como modelo las grandes obras de la literatura y de la mitología clásicas. De ahí que proliferase la representación del mito de Orfeo, puesto que, del mismo modo que la sociedad grecolatina, otorgan una enorme importancia a la música. Es por eso que, en muchas obras neoclásicas cuyo tema es el mito de Orfeo, se hace especial hincapié en su capacidad de cautivar a todos los elementos con su música y en el poder de esta. Es lo que vemos en la obra de Jean Restout de 1763, *Orphée descendu aux Enfers pour demander Eurydice* (Fig. 14), o también conocida como *La Musique*. Precisamente, el hecho de que este cuadro también se conozca como *La Musique* (en español, *La música*) nos da una pista sobre el significado que le quiso dar el artista, subrayando la capacidad cautivadora de Orfeo con su arma, el instrumento musical. Esto nos conduce al siguiente punto, ya que la reproducción de objetos en la pintura romántica imita fielmente la imagen de los objetos usados por la sociedad de la Antigüedad: en el caso de Orfeo, su arma, la cítara, se cambia en algunos periodos de la Historia por una viola, puesto que no se conocía la forma de la lira ni de la cítara. A partir de este momento, hay un fuerte deseo de reproducir la cítara como realmente era siglos atrás⁵². En el cuadro ya citado de Jean Restout, Orfeo hace sonar una viola, mientras que en la obra de Jacques Réattu, *Orphée aux Enfers*

⁵⁰ Ob. cit., 918.

⁵¹ Ob. cit., 919.

⁵² Ob. cit., 920.

devant Pluton et Proserpine (Fig. 15), realizada algunas décadas más tarde, el músico porta su característica cítara, cuyas formas se detallan y está colocada en primer término, de modo que es perfectamente visible en cuadro.

Por último, es importante mencionar que los artistas neoclásicos no eligen representar el momento de mayor dramatismo de la historia que narran, tampoco el principal. Estos artistas se decantan por reflejar aquello que pasa antes o lo que sucede después. Por eso, la mayoría de las representaciones neoclásicas del mito de Orfeo muestran al músico en el Hades rogando a los soberanos del inframundo la vuelta a la vida de Eurídice, como vemos en las dos últimas obras mencionadas. En otros casos, plasman en sus cuadros el desconsuelo del protagonista tras perder a su amada por segunda vez⁵³, momento que decide mostrar Jean François Paul Duqueylar en *Orpheus*.

c. El tipo iconográfico en el Romanticismo

El Neoclasicismo había traído consigo una considerable cantidad de obras mitológicas, algo que con la llegada del Romanticismo se frena. A pesar de que los artistas románticos hicieran muchas menos obras mitológicas, han sido las suyas las que han tenido mayor éxito, aunque por estadística cabría pensar que sería al contrario. Durante el Romanticismo, se enfrentan dos posicionamientos en cuanto a los temas mitológicos. Por un lado, hay artistas que rechazan usar temáticas clásicas que girasen en torno a los mitos; consideran que las obras debían hablar un lenguaje más moderno. Stendhal, por ejemplo, refirió que el arte romántico era el que deleitaba a los contemporáneos, mientras que el clásico agradaba a las generaciones anteriores⁵⁴. Por otro lado, otros autores también románticos desean pertenecer a la contemporaneidad, pero sin olvidar la tradición puesto que esta era útil para transmitir mensajes universales, que trascendían hasta tantos siglos después. Delacroix hablaba de “ser romántico sin dejar de ser clásico”⁵⁵. Por esta razón, los artistas del siglo XIX, particularmente los románticos, continúan representando mitos clásicos en sus pinturas. Además, existe una diferencia sustancial entre neoclásicos y románticos cuando emplean los temas mitológicos, diferencia que reside en la intención final del artista respecto a su obra. El Neoclasicismo utiliza los mitos como pretexto para hacer un alarde técnico, para demostrar el dominio de unas

⁵³ Ob. cit.

⁵⁴ Pérez Berges Pág. 213.

⁵⁵ Ob. cit., 214.

habilidades artísticas. El Romanticismo, por su parte, busca ir más allá, usando el mito porque a través de él consigue expresar ideas sobre lo que sucede en la realidad de los artistas.

El mito de Orfeo es elegido por los artistas románticos para expresar una serie de situaciones que afectan al Hombre y, por ende, a la existencia de este. Se ven atormentados por ciertos temas y usan los distintos pasajes del mito de Orfeo para purgarse de sus inquietudes. Hablamos de la pérdida de un ser querido, la melancolía, la muerte o el infierno.

En el caso de la pérdida de un ser querido, más concretamente de la persona amada, los artistas se ven abrumados por la situación de vulnerabilidad que supone el hecho de amar de por sí, porque saben que conlleva consecuencias insoportables, en el caso de que sea porque el amor no sea recíproco, por ejemplo. Por tal motivo, se genera un sentimiento de dolor, pena, y rabia que puede llevar a aquellos que la sufren a la locura, incluso a la muerte. La muerte es otra de las circunstancias por las que se pierde a un ser amado, quizás la más dura de todas. En el mito de Orfeo, el músico padece ese sentimiento por partida doble, puesto que Eurídice muere dos veces. A continuación, la melancolía de Orfeo es tal que se aísla voluntariamente, lo que provoca también su muerte.

La melancolía es, precisamente, lo que en este mito arrebató la vida de Eurídice por segunda vez. Otra de las cuestiones que producen insatisfacción y hacen infeliz al Hombre es su constante mirada hacia el pasado, hacia lo que ya ha sucedido y no se puede cambiar. Tiende a idealizarse el recuerdo del ayer y el individuo se tortura sabiendo que es un tiempo que no va a volver. En este caso, el mito de Orfeo alecciona sobre el “no mirar atrás”, que fue, literalmente, lo que produjo la perdición tanto de Eurídice como de Orfeo. El mito instruye sobre la importancia de saber dejar de lado el pasado y vivir el presente, fijando la mirada, en todo caso, en el futuro⁵⁶.

La muerte interesa a los artistas de este periodo, pero no solo por ser la que despoja a los individuos de sus seres queridos. Buscan más allá, se interesan por el aspecto más grotesco de la muerte, de aquello que les horripila. Es por eso que, aunque durante toda la Historia del Arte la muerte es un tema recurrente, en el Romanticismo cobra gran protagonismo, poniendo el foco en la violencia que implica en algunas ocasiones, lo putrefacto, la crudeza. Durante todo el siglo XIX, artistas de toda índole –románticos, simbolistas– van a tomar la decapitación

⁵⁶ Ob. cit., 310-312.

como tema predilecto. Tomando el mito de Orfeo, representan tanto su brutal asesinato a manos de las agresivas mujeres de Tracia como su posterior decapitación⁵⁷.

Otra de las cuestiones que preocupan a los románticos es lo que sucede tras la muerte. Por eso, se apoyan en las religiones y en la mitología para encontrar la respuesta a esta pregunta, y se ven especialmente llamados por el infierno. Esto no es fortuito; los artistas del siglo XIX denominan el tiempo que les toca vivir “época del infierno”, haciendo referencia al ambiente que les rodeaba, cargado de hostilidad, sombras y muerte. Esta veneración al horror es ya evidente en Goya, y desde entonces es perceptible en los artistas que le siguen. Sumado a esto, se redescubre *La Divina Comedia*, obra de Dante Alighieri, donde el autor visita el Infierno –además del Purgatorio y el Paraíso– junto a Virgilio⁵⁸. Además, aunque también se ven atraídos por la idea del Edén y del Limbo en el ámbito de la mitología clásica, o Purgatorio y Paraíso en el caso de la tradición judeocristiana, se ven dominados por las sensaciones que produce la descripción del Infierno, es lo sublime⁵⁹. El infierno presenta un paisaje muy característico en la pintura de este periodo, en nuestro caso el telón de fondo de las pinturas que reflejan la catábasis de Orfeo. Se revela como un lugar oscuro, tenebroso, donde las almas de los difuntos moran, errando y manifestando su pesar con constantes atronadores lamentos⁶⁰.

d. El tipo iconográfico en el Simbolismo

El Simbolismo nace como una reacción contra su propio germen, que es el Romanticismo, tratando de destacar entre las demás corrientes o movimientos del siglo XIX por su carácter novedoso. En realidad, no hay unas formas que lo definan, sino que se trata de una suma de influencias muy variadas y de tendencias⁶¹. Lo que resulta más interesante a los artistas simbolistas es aquello que va más allá de la realidad; intentan transmitir mediante la obra de arte una serie de sensaciones inefables, que solo conoce aquel que las experimenta. Por eso, se ven reflejados en las figuras que van más allá de lo real.

En la estética de fin de siglo, el símbolo tiene una gran importancia y es precisamente la base del movimiento simbolista. En este contexto, los artistas de disciplinas como la

⁵⁷ Ob. cit., 358 y 392.

⁵⁸ Ob. cit., 555.

⁵⁹ Ob. cit., 556.

⁶⁰ Ob. cit., 558.

⁶¹ Cabello Andrés 2020, 52.

literatura, las artes plásticas o la música, utilizan los mitos para reflejar sus inquietudes y buscar respuestas a las cuestiones que plantea la época que viven⁶². La estrecha relación entre el mito y el símbolo genera que los mitos sean temas fundamentales en el movimiento simbolista, algo que se ve especialmente en la pintura, sobre todo en el norte de Europa y en particular en Francia. En los temas mitológicos, los artistas simbolistas encuentran una vía de comunicación con lo misterioso, con el mundo de las sombras porque el que se ven terriblemente atraídos⁶³. Aunque el Simbolismo es en origen un movimiento literario que se da sobre todo en la poesía, enseguida es adoptado por los artistas plásticos. Estos, además de por el misterio, se interesan por la complejidad de los sentimientos, por la ambigüedad y por lo sobrenatural. El símbolo se convierte entonces en un vehículo para alcanzar ideas que se mueven en estos campos. Por eso, los temas que eligen tienen que ver con la religión, la mitología, lo sobrenatural, todo tintado por la imaginación. Además, encuentran sus referentes en los decorados greco-orientales, los vasos griegos de época arcaica, los mosaicos de la Antigüedad y en los artistas del Renacimiento, como es el caso de Gustave Moreau, el precursor del Simbolismo en la pintura⁶⁴.

El mito de Orfeo permite a los artistas simbolistas representar la idea de un misterio que queda oculto para los humanos al transportarnos a paisajes como el Inframundo. Entre los episodios que componen el mito del poeta Orfeo, los simbolistas escogen representar en numerosas ocasiones la situación del héroe tras la segunda muerte de su amada Eurídice. Como podemos ver en las obras de Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret de 1876, *La douleur d'Orphée*, y en la de Alexandre Séon de 1896, *Lamentation d'Orphée* (Fig. 25), lo representan sufriendo, dispuestos en paisajes muy concretos: en una playa, a orillas del mar o en peñascos de la montaña. Son paisajes desolados, cargados de soledad, donde el sentimiento de Orfeo se multiplica⁶⁵.

La inmortalidad del alma de Orfeo, dada por la persistencia del eco de su canto tras su muerte, es otro de los aspectos del mito que cautiva a los simbolistas. La música de Orfeo pasa a ser algo inmaterial, casi divino a pesar de haber sido superado emocionalmente por el dolor que supuso la muerte de Eurídice, como podría suceder a cualquier humano. Los simbolistas lo toman como símbolo de la inmortalidad del alma y para ello representan su trágico final,

⁶² Ob. cit., 51.

⁶³ Fernández Polanco 1989, 40.

⁶⁴ Ob. cit. 44.

⁶⁵ Rodríguez López 2017, 200.

bebiendo de las fuentes de la Antigüedad. Orfeo se convierte en el símbolo de la Música, pero también de la expresión más elevada del Hombre⁶⁶. El músico es percibido como un ser todopoderoso, capaz de encantar a la fauna y la flora. Lo podemos ver en la obra *Orfeo* de Franz von Stuck de 1891 (Fig. 26), donde se refleja la faceta de encantador de los animales.

Estos mismos artistas van a representar la cabeza cortada de Orfeo, en ocasiones rodeada de Musas o de algún poeta. Gustave Moreau lo refleja en su obra *Orphée* de 1865 (Fig. 27), obra en la que una joven sujeta la cítara de Orfeo, donde reposa ahora su cabeza tras haber sido asesinado por las mujeres de Tracia. Moreau crea un ambiente misterioso, místico, casi sobrenatural, propio del gusto simbolista. Del mismo modo, Jean Delville representa la cabeza de Orfeo sobre su cítara en *Orfeo muerto* de 1893⁶⁷, flotando en un escenario que recuerda a lo cósmico, a un universo astral. La cabeza resulta un elemento de atracción para el artista; de ella emana la luz, símbolo del conocimiento y de la belleza⁶⁸.

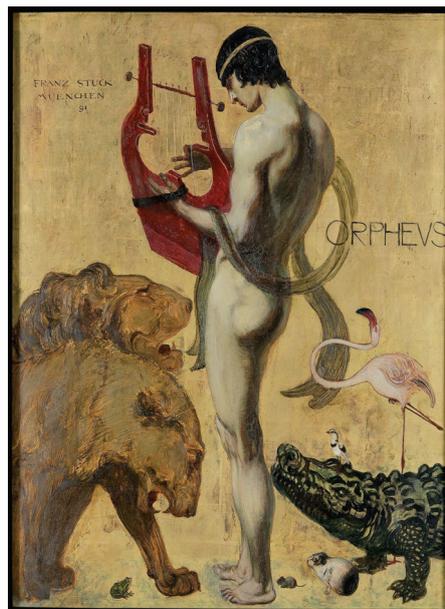


Fig. 26. Franz von Stuck (1863-1928), *Orpheus und die Tiere*, 1891. Villa Stuck en Munich, Alemania. Imagen de <https://www.villastuck.de/en/sammlung-online/detail/orpheusunddieltiere-40000035> (visitado por última vez el 31/05/2024).

⁶⁶ Ob. cit., 201.

⁶⁷ Esta obra se encuentra en los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica.

⁶⁸ Fernández Polanco 1989, 40.

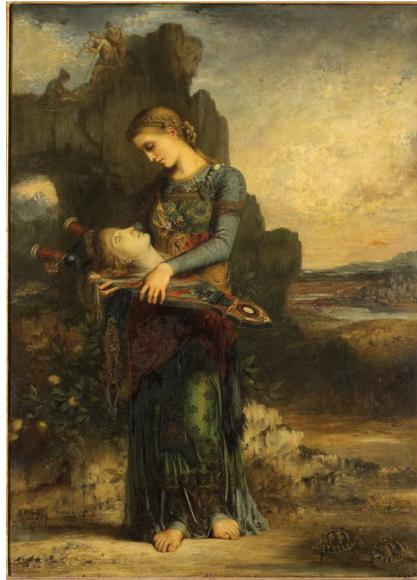


Fig. 27. Gustave Moreau (1826-1898), *Orphée*, 1865. Museo Orsay de París. Imagen de <https://www.musee-orsay.fr/es/obras/orphee-1091> (visitado por última vez el 1/06/2024).

VI. Conclusiones

A través de todo lo presentado en este trabajo, es evidente que no existe una única causa que explique el auge de la representación del mito de Orfeo desde mediados del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX. Más bien, las razones que lo explican son muy diversas.

En primer lugar, la ópera juega un papel fundamental en el desarrollo de este tipo iconográfico, dejando su huella en muchos aspectos de la pintura de estos siglos. Para empezar, crea toda una escenografía que no se explicita en las fuentes clásicas –en las obras de Virgilio y Ovidio, que son las fuentes de referencia durante siglos– y que se deja ver en las obras de este momento. De igual modo, añade personajes y paisajes que no aparecen o al menos no se especifican de forma clara. Lo vemos en la descripción de los Campos Elíseos y del Inframundo o en la aparición de Amor. En esta misma línea, se modifican algunos de los pasajes del mito dándole a la obra un final más amable, aunque como hemos podido ver, no es del gusto de la mayoría de los artistas, que en este periodo buscan reflejar el dramatismo. Es la ópera *Orfeo ed Euridice*, estrenada por primera vez en 1762 en Viena, la que produce todos estos cambios en la iconografía.

Todo esto afecta mayormente a las obras neoclásicas, románticas y simbolistas, que son las que, con mayor frecuencia, adoptan la temática del mito de Orfeo, pero además, existen otras razones que explican el uso del mito en su caso particular.

En el Neoclasicismo, el uso del mito se debe principalmente a la voluntad de recuperar los valores de la Antigüedad Clásica, así como el pensamiento de la sociedad antigua. De la misma forma y muy en relación, las expediciones arqueológicas que tienen lugar en esas mismas décadas suponen la apertura de una nueva vía de inspiración para los artistas: nace el deseo de imitar en la pintura aquello que aparece en los yacimientos que se trabajan, en el caso de Orfeo, su cítara. La obra de Winckelmann y las Academias promueven y apoyan estas ideas. Asimismo, los artistas neoclásicos tratan de lanzar un mensaje moralizante en sus obras, tal y como hacían los autores antiguos en sus grandes obras, que son sus fuentes fundamentales.

En el Romanticismo, la voluntad de utilizar mitos como temas centrales de sus obras se pierde en un primer momento, aunque pronto comprenderán que es posible mezclar lo contemporáneo con la tradición. Lo que mueve a estos artistas a crear es el sentimiento, es decir, todo aquello que afecta a su existencia y que no pueden explicar. Por eso, el mito de Orfeo se convierte en la excusa perfecta para tratar temas subyacentes en las obras como la muerte, la melancolía, la pérdida de un ser querido, el amor o el infierno. En definitiva, este mito les sirve para tratar lo sublime.

Por último, los artistas simbolistas ven en el mito de Orfeo algo que para su proceso creativo es esencial: el símbolo. En su voluntad de ir más allá del tema que representan, encuentran en Orfeo y en su iconografía imágenes que usan para expresar ideas superiores. Por ejemplo, lo representan como personificación de la Música o como manifestación de la inmortalidad del alma.

En este punto, cabe decir que queda mucho por estudiar en este campo, puesto que lo que se ha escrito hasta ahora aborda de manera epidérmica el tema. Sería necesario ahondar tanto en el desarrollo de este tipo iconográfico en concreto como en el desarrollo de otros mitos menos conocidos. En general, la información con la que me he topado es escasa en lo que a la iconografía se refiere, porque el mito de Orfeo no es un campo muy trabajado. Esto se ve muy bien reflejado en el hecho de que es muy difícil acceder a fotografías de los cuadros mencionados en el trabajo; en algunos casos, no existen fotografías de ellas, son muy antiguas o de calidad pésima, lo que dificulta su estudio. La realidad es que ha sido complicado alcanzar el objetivo inicial –es decir, comprender mejor el desarrollo del tipo iconográfico de Orfeo en

los siglos XVII y XIX– debido a la carencia de una diversidad de fuentes que estudiaran el tema.

En este trabajo, la información que existe sobre este tema se ha recopilado con el fin de unificar y de este modo comprender mejor el desarrollo del tipo iconográfico de Orfeo en los siglos XVIII y XIX. Sabiendo, por ejemplo, que en estos siglos se ve influenciado por las artes escénicas, es mucho más fácil entender cuál ha sido el devenir posterior del tipo iconográfico. Esto abre una vía de investigación que se ocuparía de estudiar cuál ha sido el camino que ha tomado la iconografía de Orfeo en los siglos XX y XXI, donde el ámbito de la cinematografía tiene una importancia crucial: las películas en torno a la figura de Orfeo y también de Eurídice no son pocas –lo vemos en “Orfeo”, de Jean Cocteau en 1950 – , así como las referencias que se hacen en otras o incluso los paralelismos en los argumentos de nuestro mito y algunos filmes, algo que se realiza en “Portrait de la jeune fille en feu”, película mencionada en la introducción. Como ocurre en todos los ámbitos de la Historia del Arte, la investigación en este campo debe continuar, puesto que nuestra disciplina académica implica una constante revisión de lo que ya conocemos.

VII. Bibliografía

- Virgilio, *Geórgicas*. Introducción y traducción por Aurelio Espinosa Pólit. México: Editorial Jus, 1961. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Ovidio, *Metamorfosis*. Introducción y traducción por Antonio Ruiz de Elvira. Barcelona: Editorial Bruguera, 1983. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/virgilio-en-verso-castellano-bucolicas-georgicas-eneida/> (visitado por última vez el 16/06/2024).
- Fernández Polanco, Aurora, 1989. *Fin de siglo: simbolismo y art nouveau*. Madrid: Historia 16. Print.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. ed. rev., con bibl. act. por el autor. 1989. Barcelona. Paidós. Print.
- González Delgado, Ramiro. 2003. “Interpretaciones alegóricas del mito de Orfeo y Eurídice por Fulgencio y Boecio y su pervivencia en la Patrologia Latina”. *Faventia* 25 núm. 2. <https://core.ac.uk/download/13267186.pdf> (consultado por última vez el 12/06/2024).
- Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. 2008. Madrid. Sílex. Print.
- Díez Platas, Fátima, septiembre de 2010. “La ilustración de Ovidio en el siglo XV y la recuperación de la imagen mitológica”. En Actas del XVIII Congreso CEHA. Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia, 343-357. Universidad de Santiago de Compostela.
- López Torrijos, Rosa. “La mitología en la pintura española del siglo XVII”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1981.
- Sánchez Usón, María José. 2015. “Orfeo en el discurso artístico: la pervivencia de un arquetipo”. *Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas*. Núm 8. Págs. 230-247.
- Le Barbier Ramos, Elena. 2016. “Música e ideas de la Antigüedad en pinturas neoclásicas”. *Opción Especial* núm. 7: 916-937.
- Le Ribeuz-Koenig, Anne-Cécile. *Figuration et défiguration d’Orphée à la fin du Moyen Age. Le Roman d’Ysaÿe le Triste. Journée de l’Antiquité et des Temps Anciens*. 2017. Université de La Réunion, Saint-Denis, La Réunion. Págs. 177-189.
- Rodríguez López, María Isabel. 2017. “Canto y encanto: Iconografía de Orfeo de Gluck a Moreau”. *Eikón Imago* 10. Núm. 2. Págs. 175-202.
- Pérez Berges, María Lorena. “Influencia de mitos y leyendas en la pintura europea del siglo XIX”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- Cabello Andrés, Nuria. 2020. “Símbolo y mito en el movimiento simbolista francés: Henri de Régnier” *Revista de Filología*, Universidad de La Rioja. Págs. 51-69.