

Canto y encanto: Iconografía de Orfeo de Gluck a Moreau

Chant and charm: Iconography of Orpheus from Gluck to Moreau

María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ

Universidad Complutense de Madrid
mirodrig@ucm.es

Recibido: 04/05/2017.

Aceptado: 10/05/2017

Resumen: Con este trabajo proponemos un acercamiento a la evolución iconográfica del cantor-mago tracio en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX, buscando en las imágenes los ecos del mundo clásico, las perspectivas icónicas novedosas y la relación expresa de los artistas europeos con el tratamiento del mito dado por Rainiero de Calzabigi en el libreto escrito para la música de Christopher Willibald Gluck (estrenada en Viena, en 1762). Inspirándose en los textos de Virgilio y Ovidio que narran la catábasis del héroe para rescatar a su amada Eurídice, el poeta de Livorno contribuyó notablemente a la popularidad del asunto, convertido en uno de los temas clásicos más recurrentes del período que hemos analizado.

Palabras Clave: Iconografía Clásica, Orfeo y Eurídice, tradición clásica en el arte, Relación música y artes plásticas.

Abstract: In this work we suggest an approach to the iconographic evolution of the Thracian magic singer through the European art of the eighteenth and nineteenth centuries, searching the echo of the Classic world in the images, as well as new iconic perspectives and the explicit relation of European artists with the treatment of the myth that was given by Rainiero de Calzabigi in the libretto he wrote to be put in music by Christopher Willibald Gluck (represented for the first time in Viena, 1762). Inspired by the texts of Virgil and Ovid that narrate the hero's *catabasis* to rescue his beloved Euridice, the poet from Livorno contributed most notably to the popularity of an issue that became one of the most recurrent Classic themes of the period we have analyzed.

Key Words: Classical Iconography, Orpheus and Euridyce, Classical tradition in Art, Relations between Music and Arts.

Sumario: 1. Aproximación al mito de Orfeo y su recepción en las artes. 2. Antecedentes iconográficos. 3. Acto I: el lamento de Orfeo. 4. Acto Segundo: La Catábasis. 5. Acto Tercero: El regreso a la vida y la segunda muerte. 6. Conclusiones. Fuentes y Bibliografía.

* * *

1. Aproximación al mito de Orfeo y su recepción en las artes.

El mito de Orfeo evoca el encanto de la música, concebida como unión de la melodía y la palabra (poesía). Con su arte, el cantor vence a las fuerzas primigenias de la naturaleza y se convierte, por tanto, en un héroe civilizador: su música calma a los animales y tiene efectos mágicos sobre las tormentas, las

rocas y los árboles¹. Para rescatar a su esposa muerta pudo traspasar el umbral del Hades y con el poder de su arte consiguió ablandar los corazones de Hades y Perséfone; los soberanos consintieron el retorno de Eurídice con la sola condición de que él no volviera hacia ella su mirada; y fue esta, una prueba demasiado dura. Simbólicamente, la catábasis de Orfeo puede ser entendida como el concepto de amor como liberación; el mito alude al inmenso poder de la música y equipara el canto con el encanto, pero también, confirma la idea de que los muertos no vuelven a la vida: el triunfo de la inexorable muerte.

Es bien sabido que las fuentes que aluden a dicho mito son muy abundantes, tanto en la Antigüedad², como en la Edad Media³ y en la Edad Moderna⁴. De dichas fuentes destacan los textos de Virgilio, autor que en el año 42 a.C. embelleció las historias de Orfeo y las convirtió en una fábula de naturaleza eminentemente romántica (*Geórgicas* IV, 453-525) y Ovidio, que apenas veinticinco años más tarde, escribió su propia versión del mito en los libros décimo y undécimo de sus *Metamorfosis*; ambos textos influirían decisivamente en los artistas, tanto en la Antigüedad como en épocas posteriores.

Desde 1430, Cósimo de Medici (1369-1464) comisionó la publicación de obras clásicas y su traducción al latín. Los mitos antiguos comenzaron entonces a ser protagonistas para músicos, pintores y poetas, que no obstante, se permitieron algunas licencias en su uso. La figura del músico volvía a estar de actualidad, revalorizada en diferentes cortes, desde el Renacimiento. Como señala María Jesús Sánchez Usón⁵, la relación entre poesía y música, así como el carácter sagrado de ambas, es una característica que al Renacimiento le interesa resaltar. La autora señala que algunos humanistas como Pedro Sánchez de Viana, apuntan a Orfeo como figura en la que concluyen las artes: “...los hombres sin el poético espíritu no aprenden alguna de las humanas artes ...más los verdaderos poetas ...Orfeo, Homero, Hesíodo y Píndaro, ponen en su poesía ciertos indicios de todas las artes que son prueba de que las entendían”⁶. Los libretistas de las óperas del S. XVII no siguieron literalmente las fuentes clásicas y adaptaron el

¹ En *Geórgicas* IV, 510, Virgilio señala que con sus lamentos Orfeo iba “haciendo caminar a las encinas con su canto”, IV. VIRGILIO, *Geórgicas*, Introducción, traducción y notas de Alfonso Cuatrecasas, Barcelona, Ed. Planeta, 1988.

² Un estudio exhaustivo de las fuentes del mito de Orfeo puede encontrarse en Francisco MOLINA MORENO, *Orfeo y la mitología de la música*, Tesis Doctoral, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1998.

³ Un elenco completo de dichas fuentes puede consultarse en <http://www.icons.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-x/orfeo-e-euridice/fonti-medievali/>

⁴ Un elenco completo de dichas fuentes puede consultarse en <http://www.icons.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-x/orfeo-e-euridice/fonti-rinascimentali/>

⁵ María JOSÉ SÁNCHEZ USÓN, “Orfeo en el discurso artístico: la pervivencia de un arquetipo Orpheus no discurso artístico: a sobrevivência de um arquétipo”, *Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas*, Vol. 4, Núm. 8 Julio - Diciembre 2015, p. 9. Edición digital:

<file:///C:/Users/Yo%20misma/Downloads/Dialnet-OrfeoEnElDiscursoArtistico-5236582.pdf>

⁶ Enrique VALDÉS, “Música y poesía: el mito de Orfeo en la poética del Renacimiento español”, en *Alpha*, n.30, jul. 2010. Versión On-line ISSN 0718-2201:

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718

mito (el de Orfeo y otros⁷ tantos) a la mentalidad y gusto de los nuevos tiempos. De los escritores antiguos, fue Eurípides, curiosamente un trágico, quien no señaló expresamente que Orfeo perdiera a Eurídice por segunda vez, tal y como lo recrearían la mayoría de los libretistas de ópera, que siguieron, fundamentalmente, los textos de Ovidio y Virgilio. La primera producción dramática en lenguaje moderno sobre un tema clásico fue, precisamente, *la Favola d'Orfeo* que escribiera Poliziano en 1480⁸ con motivo de la celebración de los esponsales dobles entre Isabella d'Este y Francesco Gonzaga, y Chiara Gonzaga y Gilbert de Montpensier, que sería representada varias veces en los años siguientes e impresa en 1494 (una de estas representaciones se realizó con escenografía de Leonardo Da Vinci). Por supuesto con un *lieto fine* (aspecto que imitarían luego Rinuccini y otros libretistas de la ópera barroca).

Hablar del comienzo de la Ópera es, necesariamente, referirse a Orfeo. Baste señalar que en el siglo XVII se escribieron 26 óperas sobre su argumento que llegaron a ser 29 en la centuria siguiente. Entre ellas, se cuentan los trabajos de personalidades tan destacadas como Haendel, Telemann, Gluck y Haydn. Orfeo era el héroe ideal para la creación del género operístico ya que con su historia la tan ansiada noción barroca de "mover los afectos"⁹ en la audiencia quedaba plenamente satisfecha. Al mismo tiempo, siendo un músico, como tantas veces se ha señalado, su canto resultaba verosímil sobre la escena¹⁰.

En las postrimerías del siglo XVII y la primera mitad del S. XVIII, con su complejidad formal y su exigencia virtuosística, la ópera había llegado a destruir potencialmente el drama por la exuberancia de los melismas, que ocultaban la esencia misma del texto y, por consiguiente, la acción dramática. En 1762, Gluck

⁷ Como ejemplo de la recepción del mito de Acis y Galatea en la Ópera, Véase Consuelo ÁLVAREZ MORÁN y Rosa María IGLESIAS MONTIEL "La recepción de" Met." 13,750-897 en libretos de ópera", en *Minerva: Revista de filología clásica*, 826 (2013), pp. 231-265.

⁸ A. T. BENVENUTI (Ed.), *L'Orfeo del Poliziano: con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Vol. 61, Editrice Antenore, 1986; P. VENTRONE "Philosophia. Involucra fabularum': la Fabula di Orpheo di Angelo Poliziano", *Mimesis*, 2012, pp. 225-266; Angelo POLIZIANO, *Stanze e Fabula di Orfeo*, a cura di S.CARRAI, Milano, Mursia GUM, 1988, vol. 198.

⁹ Antonio MARTÍN MORENO, "Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro", *Edad de oro*, 2003, no 22, p. 321-360.

¹⁰ Con posterioridad a Monteverdi se estrenarán también *Orfeo dolente* (1616), de Domenico Belli; *La morte d'Orfeo* (1619), de Stephano Landi; *L'Orfeo* (1637), al parecer, ópera perdida del compositor italiano Benedetto Ferrari; *Orpheus und Euridice* (1638), del alemán Heinrich Schütz; *Orfeo* (1647), de Luigi Rossi, primera obra para la corte francesa, encargada directamente por el cardenal Mazarino; *L'Orfeo* (1672-73), de Antonio Sartorio; *La máscara de Orfeo* (1673), del inglés Matthew Locke; *L'Orfeo* (1677), de Francesco Provenzale; *La lira d'Orfeo* (1683), de Antonio Draghi; *Der HöllenStürmende Liebes-Eifer, Orpheus und Eurydice*, (1683), de Johann Philipp Krieger; *Orpheus* (1689), de Johann Kuhnau; *Amor spesso inganna* (1689), de Bernardo Sabadini, sobre una revisión de *L'Orfeo* de Sartorio; *Orphée* (1690), de Louis Lully, hijo del famoso Jean-Baptiste Lully; *Orpheus* (1698-99), del prolífico compositor de óperas Reinhard Keiser, y muchas otras partituras como *Orfeo ed Euridice* (1715), del austriaco Johann Joseph Fux; *Orfeo y Euridice* (1740), de Georg Christoph Wagenseil, y, por supuesto, *Orfeo ed Euridice*, de Christoph W. Gluck, ópera en tres actos con libreto de Raniero Calzabigi, que fue estrenada en Viena en 1762. Cf. María José SANCHEZ USÓN, *op. Cit.*, p. 14.

rescató la ópera y el mito, equilibrando el balance entre música y poesía... para ello invocó la ayuda de Orfeo, tarea que culminaría, como es sabido, apenas unos años más tarde con el *Prefacio* de su *Alceste*, de 1769. Los principales aportes de la Reforma del músico alemán, cuyo objetivo era la consecución clásica de la “noble simplicidad y serena grandeza” postulada por Winckelmann, consistían entre otros, en el rechazo del virtuosismo vocal en aras de la declamación dramatizada, la utilización de los recitativos como elemento de cohesión dramática y la preeminencia de la palabra sobre la música, aspectos que hundieron sus raíces en Lully o Rameau, y acaso por ello estos cambios fueron mejor admitidos por el público francés¹¹. Como es sabido, en el año de 1774, Gluck adaptó la ópera para satisfacer los gustos del público parisino en la *Académie Royale de Musique* con un libreto de Pierre-Louis Moline. Este nuevo trabajo en la obra recibió su nombre en francés *Orphée et Eurydice* y contenía múltiples cambios en el reparto vocal y en la orquestación para adaptarse al gusto francés¹².

El rescate del héroe y el acento dramático del mito griego que propuso Gluck en su música a través del libreto de Calzabigi está presente, asimismo, en la Iconografía, cuyo desarrollo fue especialmente fecundo desde mediados del siglo XVIII (desde Gluck) a Moreau (últimos años del siglo XIX). Un siglo más tarde, el héroe y su mito quedaría deconstruido en la versión cómica de Jacques Offenbach titulada *Orphée aux enfers*, con libreto Hector Crémieux y Ludovic Halévy, estrenada en el parisino Théâtre des Bouffes, en 1858¹³, concebida como parodia irónica de la obra de Gluck.

2. Antecedentes iconográficos

La Catábasis¹⁴ del músico nos es transmitida en la Iconografía griega desde finales del siglo V a.C., entendido como tema funerario, tanto en los relieves de las estelas o como motivo de decoración de los vasos cerámicos de diferentes talleres. De ellas, destacamos en primer lugar el conocido relieve de época augustea procedente de Torre del Greco (Museo Nacional de Nápoles), inspirado en un monumento funerario ateniense de finales del siglo V a.C. (fig.1).

¹¹ Mario MUÑOZ CARRASCO, “Iphigénie en Tauride o la sublimación del modelo de Gluck Análisis de la escena inicial”, *Sineris Revista de Musicología* 6, 2012 <http://www.sineris.es/ifigenia.pdf>

¹² Después de Gluck, se estrenaron el *Orfeo* (1776), de Ferdinando Bertoni; el *Orfeo* de Carl Ditters von Dittersdorf (1787); *L'anima del filosofo, ossia, Orfeo ed Euridice* (1791), de Franz Joseph Haydn *Orpheus un Euridice, oder So geht es im Olympus zu* (1813), de Ferdinand August Kauer; *La muerte de Orfeo* (1827), de Hector Berlioz y el *Orphée aux enfers* (1858), de Jacques Offenbach. La leyenda de Orfeo inspiró óperas posteriores hasta nuestros días. Cf. María José SÁNCHEZ USÓN, *op. Cit.* p.15.

¹³ Siegfried KRAKAUER, *Orpheus in Paris: Offenbach and the Paris of his Time*. AA Knopf, 1938.

¹⁴ Pilar GONZÁLEZ SERRANO “Catábasis y resurrección”, *Espacio Tiempo y Forma*. Serie II, Historia Antigua, n. 12, 1999, pp. 129-179.



Fig.1. *Orfeo, Eurídice y Hermes*. Relieve de época augustea que copia un original griego de la segunda mitad del siglo V d.C., atribuido a ALCÁMENES. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, Inv. 6727. Imagen tomada de <http://ancientrome.ru/art/artwork/sculpt/gr/relief/rel0068.jpg>. (Última consulta: 27/04/2017).

Asimismo, en numerosos ejemplares de cerámica surtáltica del período helenístico, Orfeo visita la morada de los muertos y hace sonar su cítara en presencia de Hades y Perséfone para recuperar a su amada. Destacan entre otras obras, la cratera del llamado Pintor del inframundo, de Canosa di Puglia (Munich Antikensammlungen, Inv. 3297)¹⁵, del 330-310-a.C. y la no menos magnífica del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (fig. 2); en ambos casos, Orfeo va ricamente ataviado a la manera oriental y tocado con gorro frigio.

¹⁵ Verónica Díez Pereyro, “La cratera del Pintor del Inframundo (Munich, Staatliche Antikensammlungen, 3297)”, Tesis de Maestría en Estudios Clásicos, UBA, 2009. https://www.academia.edu/1802326/La_cr%C3%A1tera_del_Pintor_del_Inframundo_Munich_Staatliche_Antikensammlungen_3297 ; Imagen disponible on line: LIMC France <http://www.limc-france.fr/objet/14819>.



Fig. 2. Anónimo, *Orfeo en el inframundo*. Detalle de la llamada Cratera de Altamura, circa 350 a.C. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Inv. 81666. Imagen tomada de <http://blogs.getty.edu/iris/ancient-vase-presents-a-whos-who-of-the-underworld-2/> (Última consulta 27/04/2017)



Fig. 3. Anónimo, *Orfeo encantando a los animales*, S. III d.C. Detalle de un pavimento musivo de la “Casa de Orfeo” en Leptis Magna. Museo Arqueológico de Trípoli. Imagen de <http://www.akh-images.co.uk/archive/-2UMDHU11XZA4.html> (Última consulta: 27/04/2017).

La cerámica griega también había presentado a Orfeo como uno de los viajeros de la nave Argo¹⁶ y había mostrado en imágenes su trágica muerte a manos de las mujeres tracias¹⁷; sin embargo, la imagen más recurrente del cantor en el arte de la Antigüedad fue la que aludía al poder que su música, como

¹⁶ Para este tema Véase, Andromache KARANIKI “Inside Orpheus’ Songs: Orpheus as an Argonaut in Apollonius Rhodius’ *Argonautica*” *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 50, 2010, pp. 391–410. Imagen disponible on line:

https://interactiveancients.files.wordpress.com/2013/07/orpheus_painter2.jpg

¹⁷ Ejemplo de este tema es un ánfora ática de figuras rojas (50-440 a.C.) Paris, Musée du Louvre (Inv. G 436). Imagen disponible on line: <http://www.akh-images.co.uk/archive/-2UMDHUNTQU3A.html>

encantamiento. El arte romano, particularmente la musivaria y los relieves funerarios destacan el poder que su música ejercía sobre la naturaleza y los animales¹⁸ (fig. 3), una imagen llamada a tener larga pervivencia en el arte paleocristiano¹⁹.

2. Acto primero: el lamento de Orfeo ante la tumba de su amada

Los episodios que adquirieron más popularidad entre los artistas plásticos de la época que vamos a analizar a continuación fueron el desconsuelo del héroe, la catábasis y la pérdida definitiva de Euridice, es decir, aquellos momentos que sirvieron también como base a los libretistas en la Ópera y que, en el caso de Gluck, dan forma a los tres actos del libreto de Calzabigi; en tales episodios es donde se concentra, especialmente, toda la intensidad dramática. En el transcurso de los siglos XVI y XVII, especialmente tras el estreno del *Orfeo* de Monteverdi (1607), la bajada al Hades había sido, también, un tema muy del gusto de los pintores²⁰, por lo que el terreno, iconográficamente hablando, estaba lo suficientemente abonado para un fructífero desarrollo mismo en las centurias sucesivas. Seguiremos, de forma sinóptica, el argumento dado por Calzabigi para el *Orfeo* de Gluck y analizaremos su reflejo en las artes plásticas, así como las divergencias más significativas entre el texto del libretista y las fuentes clásicas.

La acción teatral del *Orfeo* de Gluck/Calzabigi comienza con una escena al aire libre (un “agradable bosquecillo de laureles y cipreses”) donde se halla la tumba de Euridice. Allí, el afligido Orfeo llora la muerte de su amada ante el túmulo funerario, repitiendo insistentemente su nombre. De este modo lo evocó Charles Paul Landon (1760-1826)²¹ en una pintura de marcados acentos neogriegos, que refleja la soledad y la tristeza del músico, cuyo canto ha enmudecido (significado en la lira dispuesta hacia a abajo). Desnudo y coronado de laurel, concebido como una estatua antigua, casi como si se tratara del mismo Apolo, el joven enamorado exhibe su contenido dolor, cabizbajo, apoyando su rostro en una de sus manos (gesto para expresar tristeza o melancolía desde la Antigüedad). Está sentado en una roca, junto a la tumba de su amada, representada de modo arqueologizante, con una inscripción en griego donde puede leerse su nombre. La triste imagen del cantor se destaca en la soledad del sereno paisaje que le sirve de fondo (fig.4).

¹⁸ José María ÁLVAREZ MARTÍNEZ, “La representación de Orfeo y los animales en la musivaria hispana”, en Luz NEIRA JIMÉNEZ (Coord.), *Mitología e Historia en los mosaicos romanos*, 2010, pp. 41-50.

¹⁹ J. M. ROESSLI, “Imágenes de Orfeo en el arte judío y cristiano”, en Alberto BERNABÉ y Francesc CASADESUS (Eds.), *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, Madrid, Akal, 2008, pp. 179-226.

²⁰ Véase, <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-x/orfeo-e-euridice/immagini/>

²¹ Para el estudio de la pintura neoclásica francesa de tema mitológico, Véase Katie HANSON, *A neoclassical conundrum: Painting Greek mythology in France, 1780-1825*, University of New York, 2011.



Fig. 4. Charles-Paul Landon, *Regrets of Orpheus*, 1796. Óleo sobre tabla. Alençon, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle. Imagen tomada de <http://notesdemusees.blogspot.com.es/2009/03/alencon.html> (Última consulta 24/04/2017)



Fig. 5. Pierre-Narcisse Guérin, *Orpheus at Eurydice's Grave*, 1802. Musée des Beaux-Arts d'Orléans. Imagen tomada de <http://notesdemusees.blogspot.com.es/2008/03/orleans-22.htm> (Última consulta 24/04/2017)

Con un estilo más academicista lo efigió Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) (fig. 5), en una pintura destinada a la exposición del *Salon* de 1802, también

sobre la tumba de la amada, ante la soledad del paisaje. Pero, como si entonara el aria *Chiamo il mio ben*, el músico está mirando al cielo, apoyando su mano derecha sobre la frente (un gesto que iconográficamente alude a la melancolía y la tristeza desde antiguo); invoca a los dioses y les increpa su crueldad, ya dispuesto a afrontar cualquier prueba o sacrificio para recuperar a Euridice.



Fig. 6. J.F. Paul Duqueylard, *Orpheus*. Siglo XIX. Colección privada. Imagen tomada de <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/old-master-british-paintings-day-sale-113034/lot.238.html> (Última consulta 27/04/2017)

En un hermoso cuadro atribuido a Paul Duqueylar (1771-1845), pintor de Historia que integró las filas del más ortodoxo Neoclasicismo davidiano, Orfeo llora otra vez ante la tumba (fig. 6). Es también un soberbio joven coronado de laurel y de aspecto escultórico, completamente abatido por la pena. Se destaca la plasticidad de su figura que se yergue en primer plano, ante la infinita soledad del paisaje; su poderosa presencia parece indicarnos que, pese a su dolor, está dispuesto a afrontar su destino para recuperar a la amada. El excesivo abatimiento y la soledad ponen al espectador ante las puertas del Romanticismo.

Para honrar a Adelaide Alexandrine Dureux (1836-1890), su musa, que moría el 28 de marzo de 1890 y con la que había tenido una relación amorosa durante treinta años, el simbolista Gustave Moreau (1826-1898), representó el episodio que nos ocupa, el momento trágico en que el músico llora ante la tumba

de su amada (fig. 7). Su figura ocupa el centro de un paisaje de tintes otoñales, bajo el cielo crepuscular tratado con gran libertad de toque. Ante el mausoleo (concebido como un sepulcro antiguo) arde una lámpara, acaso como símbolo de la fidelidad. El aedo, inclinado ante las ramas de un árbol alcanzado por un rayo, de las que pende su lira, llora su soledad.



Fig. 7. Gustave Moreau, *Orphée sur la tombe d'Eurydice*. 1891. Paris, Musée Gustave Moreau. Cat. 194. Imagen tomada de <http://musee-moreau.fr/objet/orphee-sur-la-tombe-deurydice> (Última consulta 27/04/2017).

Tras el canto implorante (*Chiamo il mio ben*), en el libreto de Gluck se le aparece Amor y le informa de que Zeus ha escuchado sus lamentos y se ha enternecido. Se le permite llegar al mundo de las sombras para luchar por su amada. Pero existe una condición: como arma, sólo podrá utilizar su voz y la seducción de sus cantos. Amor le advierte de que una vez la encuentre, no deberá volver la vista atrás hasta que hayan atravesado la Estigia de no hacerlo así, su prometida morirá para siempre. Tras esta escena concluye el primer acto. No fue habitual que los pintores representaran este momento concreto, que quedó plasmado, sin embargo, en el hermoso fresco del pintor germano Bonaventura Genelli (1798-1868)²², ejecutado en 1850. Cupido exhorta al cantor,

²² Sobre la utilización de la Mitología Clásica en Genelli y el Clasicismo en Alemania, Véase M.A Eva NIELSEN, *Bonaventura Genelli Werk und kunstauffassung ein beitrag zur Kunst des*

que coronado y sonando su lira, es recibido por el anciano Caronte en la orilla de la Estigia (fig. 8).



Fig.8. Bonaventura Genelli, *Orpheus in der Unterwelt*. 1850. Pintura al fresco, Sala de los Nióbidas, Neues Museum. Weimar. Imagen tomada de <http://mythologer.tumblr.com/post/80503589320/hadrian6-orpheus-in-the-underworld-1850s>. (Última consulta 27/04/2017)

3. Acto II: La Catábasis

El Acto II del drama musical comienza con la entrada al averno, concebido como una cueva sombría, que en el libreto operístico se describe como una *Orrida caverna al di là della laguna Stige, offuscata poi in lontananza da un tenebroso fumo, illuminato dalle fiamme che ingombrano tutta quella orrida abitazione*²³. Orfeo es recibido por las Furias, amenazantes y entona una canción para aplacar su ánimo (*Deh, placatevi*).

En el libro IV de las *Geórgicas*, Virgilio imagina la entrada en el averno con las siguientes palabras:

...El propio Orfeo
buscando consuelo a su perdido amor, con su hueca lira
a solas consigo mismo en la costa, a ti, su dulce esposa,
te cantaba al amanecer, te cantaba al ponerse el
día. Incluso se adentró en los abismos del Ténaro,
profunda entrada del Hades, y en el bosque aterrador
con sus negras tinieblas, e invocó la ayuda de los
manes y del temible rey, cuyos corazones son incapaces
de aplacarse con las súplicas humanas. Pero,

Späten Klassizismus in Deutschland, 2005, pp. 16-90. Tesis Doctoral. Disponible on line; https://edoc.ub.uni-muenchen.de/3915/1/Nielsen_Eva.pdf

²³ Texto extraído de <http://kareol.es/obras/orfeoyeuridice/orfeoyeuridiceit/orfeoyeuridiceit.htm> (Consultado el 24 de abril de 2017).

conmovidas con su canto, desde las más profundas moradas se acercaban las fugaces sombras del Érebo y los espectros de los seres privados de la luz...²⁴.

El libro décimo de las *Metamorfosis*, Ovidio se refiere al averno como un lugar lúgubre, pero no se dan más detalles del mismo²⁵.



Fig. 9. Jean Restout, *Orphée descendu aux Enfers pour demander Eurydice*. 1763. Paris, Musée du Louvre, Inv. 7451. Imagen tomada de Ut Pictura 18. <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A0204> (Última consulta 28/04/2017)

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, la pintura francesa se hizo amplio eco del canto de Orfeo en los dominios de Hades, acaso por el impacto que la música de Gluck produjera en el ambiente cultural parisino. Jean Restout (1692-1768) evocó el momento en que el músico entona sus sonos en el reino del Hades, ante Plutón y Proserpina, en una composición piramidal en la que aún pueden verse ecos del Barroco. Los dioses del inframundo están sentados en una oquedad pétrea que les sirve de trono, acompañados por los tres jueces del averno: Mínos, Sarpedón y Radamantis y dos figuras femeninas (¿las Furias?). En el margen inferior izquierdo del lienzo aparecen las tres Parcas, tejedoras del hilo del destino humano, conmovidas por el músico situado frente a ellas. Eurídice está junto Orfeo, cabizbaja, blanca como un espectro, acompañada por un ser infernal, alado que la aferra entre sus brazos. Al fondo, la luz evoca el reino de los vivos al que pertenece Orfeo (fig.9). El texto de Ovidio que relata el momento preciso expresado en el cuadro, con las siguientes palabras:

“Oh divinidades del mundo puesto bajo el cosmos,
al que volvemos a caer cuanto mortal somos creados,
si me es lícito, y, dejando los rodeos de una falsa boca,
¿la verdad decir dejáis, no aquí para ver los opacos

²⁴ *Geórgicas* IV, 460 y ss. VIRGILIO, *Geórgicas*, Introducción, traducción y notas de Alfonso Cuatrecasas, Barcelona, Ed. Planeta, 1988.

²⁵ *Metamorfosis* X, 15.

Tártaros he descendido, ni para encadenar las triples gargantas, vellosas de culebras, del monstruo de Medusa. Causa de mi camino es mi esposa, en la cual, pisada, su veneno derramó una víbora y le arrebató sus crecientes años. 25 Poder soportarlo quise y no negaré que lo he intentado: me venció Amor. En la altísima orilla el dios este bien conocido es. Si lo es también aquí lo dudo, pero también aquí, aun así, auguro que lo es y si no es mentida la fama de tu antiguo raptó, a vosotros también os unió Amor. Por estos lugares yo, llenos de temor, 30 por el Caos este ingente y los silencios del vasto reino, os imploro, de Eurídice detened sus apresurados hados. Todas las cosas os somos debidas, y un poco de tiempo demorados, más tarde o más pronto a la sede nos apresuramos única. Aquí nos encaminamos todos, esta es la casa última y vosotros 35 los más largos reinados poseéis del género humano. Ella también, cuando sus justos años, madura, haya pasado, de la potestad vuestra será: por regalo os demando su disfrute. Y si los hados niega la venia por mi esposa, decidido he que no querré volver tampoco yo. De la muerte de los dos gozaos.” (Ovidio, *Metamorfosis*, X, 17-39)²⁶.



FIG. 10. Jacques Réattu, *Orphée aux Enfers devant Pluton et Proserpine*. 1792. Arles. Musée Réattu, Inv. 868.1.10. http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0715/m090004_22_p.jpg. (Última consulta 28/04/2017).

El mismo instante del mito fue representado en 1792 por Jacques Reattu (1760-1833) en una composición muy original en la que todos los moradores del

²⁶ Ovidio, *Metamorfosis*, Traducción de Ana PÉREZ VEGA. Edición digital: http://webs.hesperides.es/Ovidio_files/Ovidio-Metamorfosis-bilingue.pdf

averno se agolpan para escuchar el canto del héroe (fig.10). La expresión grandilocuente de Proserpina parece expresar su conmoción; en segundo término, puede verse el río infernal que separa el Hades de la vida.



Fig. 11. Herman Wilhelm Bissen, *Orpheus pleading with Pluto and Proserpina to restore Eurydice to him*. Ca. 1830. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen. Imagen tomada de <https://walterbitner.files.wordpress.com/2016/01/orpheusbeforehades.png>. (Última consulta 28/04/2017)

El más puro estilo neoclásico queda patente en un bajorrelieve marmóreo del escultor danés Herman Wilhelm Bissen (1798-1868), discípulo de Thorwaldsen (fig.11). Como si de un friso antiguo se tratara, en estilo academicista, la obra muestra a Orfeo interpretando su música, mientras Cupido dirige su mirada hacia Proserpina; Cerbero descansa, apaciguado por la música, a los pies de Plutón. Cabizbaja y con la cabeza velada, Euridice es conducida por un joven genio alado que porta una antorcha invertida (Thánatos, el genio de la muerte)²⁷. Actitudes, indumentaria y modelado recrean el estilo neoático y academicista imperante en la antigua Roma durante el siglo I de la Era.

Joseph Ferdinand Lancrenon (1794-1874)²⁸ y Louis Jacquesson de la Chevreuse (1839-1903) prestaron su atención al tema que abordamos, sin que sus producciones difieran iconográficamente de todo lo expuesto, con

²⁷ La iconografía de este genio alado, hermano del Sueño, representado como joven imberbe y portando una antorcha invertida, hunde sus raíces en la Grecia helenística y fue muy del gusto de los escultores neoclásicos, como pone de manifiesto, entre otros ejemplos, el impresionante monumento funerario a los últimos Estuardo realizado por Antonio Canova entre 1817 y 1819 (Capilla de la Presentación, Basílica de San Pedro Vaticano). Imagen disponible on line:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/70/Monument_to_the_Stuarts.JPG/1200px-Monument_to_the_Stuarts.JPG

²⁸ Montargis, Museo Girodet. Imagen disponible on line: http://1.bp.blogspot.com/-KYDVxriErF4/UHVMHxyxrI/AAAAAAAAI8I/fr8CJzqvXNE/s1600/lancrenon+orph%C3%A9+aux+enfens_jpg.jpg

interpretaciones que, paulatinamente, dan paso al Romanticismo. En el segundo caso citado (fig. 12), el artista ha destacado la presencia de las sombras de los muertos, que contrastan con el blanco de las túnicas de los dioses, Orfeo y los jueces infernales.



FIG. 12. Louis Jacquesson de la Chevreuse, *Orphée aux enfers*. 1863. Toulouse, Museo de los Agustinos. Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Jacquesson_de_la_Chevreuse_Orph%C3%A9e_aux_enfers_%282004_1_121%29.jpg (Última consulta 28/04/2017).

El aliento romántico aflora con fuerza en el cuadro titulado *Orfeo en el inframundo* de Jules Louis Machard (1839-1900), obra que le valió el *Prix de Rome* en 1865²⁹; la blancura inmaculada del heroico músico y de su cítara destacan poderosamente en la oscuridad del reino de los muertos, plasmado como un mundo de sombras (Fig. 13). Con su mano diestra alzada parece pedir clemencia a Hades, entronizado junto a Perséfone, figuras casi imperceptibles en las tinieblas. Los muertos emergen de las profundidades al escuchar su canto, tal y como expresan las fuentes clásicas (Virgilio). En segundo término, cerrando la composición por el lado izquierdo, Hermes conduce a la fantasmagórica Euridice, velada y concebida como un espectro, hacia el lugar donde se halla su amado.

²⁹ Ficha catalográfica completa de la obra en *Cat'zArts. Beaux-arts de Paris, l'école nationale supérieure*. http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-11095&qid=sdx_q0&n=1&e=



Fig. 13. Jules Louis Machard, *Orphée aux enfers*, 1863. Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. PRP 116. Imagen tomada de http://www.culture.gouv.fr/ENSBA/Machard_VF.html (Última consulta 28/04/2017)

Fig. 14. Pierre A. Marcel-Béronneau, *Orphée aux enfers*. 1897. Musée des Beaux-Arts, Marseille. Imagen tomada de <https://es.pinterest.com/pin/530439662342638519/> (Última consulta 28/04/2017).

Pierre Amédée Marcel-Béronneau (1869–1937) imaginó a Orfeo al Hades en un escenario lúgubre, sobrecogedor, en un cuadro sombrío y espectral (fig. 14). El cantor es también una sombra, casi inerte como los muertos que surgen del suelo. El rey de los muertos, situado en un plano superior, apenas es visible en su asiento pétreo; todo en la obra trasluce muerte, aflicción y desesperanza. Merece destacarse la morfología de la hermosa cítara, un instrumento de gran empaque que otorga y subraya la importancia simbólica a la música en el mito.



Fig. 15. Henryk Siemiradzki, *Orpheus in the UnderWorld*, ca. 1880. Ukraine, The Lvov Picture Gallery, Lvov. Imagen tomada de <https://uploads5.wikiart.org/images/henryk-siemiradzki/orpheus-in-the-underworld.jpg> (Última consulta 28/04/2017).

También el artista polaco Henryk Siemiradzki (1843-1902) realizó una versión del tema que tratamos en el último tercio del S. XIX; el músico, guiado

por el Amor, acaba de llegar a las puertas del inframundo para recobrar a su amada. En esta ocasión, sólo la presencia del anciano Caronte, con su remo y el espectro de Euridice, nos remiten al episodio clásico tratado en esta ocasión con pincelada moderna y una luminosidad casi festiva que no es habitual en la iconografía que abordamos (fig.15).

Si retornamos al libreto escrito por Calzabigi, la interpretación musical de Orfeo hace que se abran las puertas y que aparezcan ante él los Campos Elíseos, un valle paradisíaco, donde los espíritus bienaventurados vagan libremente gozando por una eternidad de paz y dicha quienes han merecido este premio por sus vidas ejemplares. Se escucha la *Danza de los Espíritus Benditos* que cantan su alegre existencia en este bello lugar (*Questo asilo*). Orfeo, prosigue su peregrinaje en busca de Eurídice y un coro de seres angelicales, le da la bienvenida y le traen a su amada. Este episodio no aparece explícito en las fuentes clásicas y sin embargo, como veremos, quedó reflejado en la pintura de los últimos años del siglo XIX, particularmente en obras de pintores relacionados con los círculos simbolistas como Edward Burne Jones (1880), Melchior Lechter, Henry Martin (1895) (fig.16) y Puvis de Chavannes. Orfeo (como símbolo que personifica a la Música misma), fue asociado por los pintores simbolistas a los Campos Elíseos y convertido también, en símbolo de Bienaventuranza y Paz.



Fig. 16. Henri Martin, *Orpheus*, ca. 1895. Coll. particular. Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cf/Henri_Martin_-_Orpheus.jpg/1024px-Henri_Martin_-_Orpheus.jpg. (Última consulta 28/04/2017)

El segundo acto de la ópera termina cuando, rescatada Eurídice, Orfeo la agarra de la mano y sin mirarla inicia su camino hacia la Estigia. Así lo representó en varias ocasiones Gaetano Gandolfi (1734-1802): ante un fondo de

rocas y de llamas infernales, las figuras de Orfeo y Eurídice; en primer término el violín y el arco caídos. El dibujo del Prado (fig. 17), casi idéntico a un cuadro del mismo autor en carácter (aunque con la posición de las figuras invertida) anuncia ya el espíritu del Romanticismo, y sería ejecutado en los últimos años de la vida de Gaetano.



Fig. 17. Gaetano Gandolfi, *Orfeo y Eurídice*. Lápiz negro sobre papel Museo del Prado, Madrid. Imagen tomada de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/orfeo-y-euridice/d59932db-4b10-4816-84e6-436f7dfc30f8> (Última consulta 28/04/2017)

Más academicista y de tintes neoclásicos es la interpretación de 1807 dada por el pintor suizo Johann August Nahl el joven, que representa a los amantes, con aire grave, en el momento de salir del antro infernal³⁰.

³⁰ Imagen disponible on line:

<https://s-media-cache-pinimg.com/originals/55/bc/84/55bc8447c46af4f3d9291c23966bbf50.jpg>

5. Acto Tercero: El regreso a la vida y la segunda muerte

Al iniciarse el tercer acto de la Ópera, los amantes avanzan a través de un espeso bosque, cogidos de la mano y sin mirarse. Ante la actitud de Orfeo, crece la intriga de Eurídice, hasta que se niega a dar un paso más si este no la mira y le jura su amor, detalle que no se halla en la literatura antigua. En Ovidio, el sendero es empinado, lleno de penumbra y terror y es Orfeo quien, olvidándose de la condición impuesta por Proserpina, se vuelve hacia Eurídice, que “desaparece al instante”. Según el relato virgiliano, ya en las proximidades de la luz, el cantor sintió un repentino deseo y se volvió hacia su amada que exclamó las siguientes palabras para, luego, desvanecerse entre las sombras:

“¿Qué locura, qué gran locura nos ha perdido a ti y a mí, Orfeo?”, dijo ella,. “ He aquí que el destino cruel me hace de nuevo volver atrás y el sueño cierra mis vacilantes ojos. Y ahora..., ¡adiós! Se me llevan envuelta en la inmensa noche, mientras me tiendo mis impotentes manos, ¡ay!, perdida ya para ti”. Dijo... (*Geórgicas* IV, 495-499).



Fig. 18. Thomas Crawford, *Orpheus and Cerberus*, 1843. Boston, Museum of Fine Arts, N. 1975.800. Imagen tomada de <http://www.mfa.org/collections/object/orpheus-and-cerberus-40809> (Última consulta 28/04/2017)

Este tortuoso camino de vuelta hacia la vida fue el tema predilecto de los artistas románticos, tanto pintores como escultores. Destacamos la obra del escultor neoyorquino Thomas Crawford (1814-1857) que constituye el primer encargo profesional del artista (Fig. 18), como parte de una serie realizada entre

1839 y 1843³¹. El músico, de acuerdo con los patrones puramente neoclásicos, posee facciones y cuerpo apolíneos y está tratando de esforzarse por hallar a la desaparecida amada entre las tinieblas. Una licencia iconográfica excepcional presenta a al tricéfalo perro infernal a sus pies.

La conocida pintura de Camille Corot (1796-1875) del Museo de Bellas Artes de Houston (Fig. 19), muestra a los amantes alejándose de los Campos Elíseos, donde las almas habitan su eterna existencia. El músico, con su arma en alto, parece guiar con paso decidido y sin titubeo alguno a su juvenil amada, que sigue sus pasos; sin embargo, las tristes ánimas de los muertos que les contemplan desde la otra orilla, evanescentes entre las grisáceas brumas, parecen presagiar el funesto desenlace.



Fig. 19. Camille Corot, *Orpheus Leading Eurydice from the Underworld*. 1861Houston, Museum of Fine Arts, N. 87.190. Imagen tomada de <https://www.mfah.org/art/detail/11407> (Última consulta 28/04/2017).

Frederic Leighton (1830-1896) y Anselm Feuerbach (1829-1880) plasmaron también el camino hacia la Estigia, en versiones muy dispares, pero ambas con acentos plenamente románticos. En la obra de Leighton (Fig. 20) se subraya el dolor de los amantes y la ansiedad que supone la prueba impuesta por los dioses, una pintura emocionada y compleja que, sin embargo, no fue bien aceptada por la crítica, seguramente porque no se ajustaba a los cánones tradicionales del tratamiento iconográfico; en ella, Orfeo se resiste a mirar a su amada, que con su

³¹ Robert L. GALE, *Thomas Crawford: American Sculptor*, 1964, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

gesto parece atraerlo hacia sí. Podría pensarse que el artista ha representado el preciso momento en que ella, de acuerdo con los versos de Virgilio antes citados (*Geórgicas* IV, 495-499).



Fig. 20. Lord Frederick Leighton, *Orpheus and Eurydice* c.1864. Leighton House Museum, Kensington & Chelsea, London. Imagen tomada de <https://issyblogs.wordpress.com/2014/09/05/frederic-leightons-orpheus-and-eurydice/m> (Última consulta 28/04/2017)

Sabemos también que el poeta Robert Browning, amigo del pintor, escribió este poema en relación con la obra³², titulado “Eurydice to Orpheus: A picture by Leighton”:

But give them me, the mouth, the eyes, the brow!
Let them once more absorb me! One look now
Will lap me round for ever, not to pass
Out of its light, though darkness lie beyond:
Hold me but safe again within the bond
Of one immortal look! All woe that was,
Forgotten, and all terror that may be,
Defied,—no past is mine, no future: look at me!³³

³² Catherine MAXWEL “Robert Browning and Frederic Leighton: 'Che farò senza Euridice?' *The Review of English Studies*, Vol. 44, No. 175, Aug., 1993, pp. 362-372.

³³ ¡Dame tu boca, tus ojos, tu frente, para que en ellos me bañe una vez más! Una sola mirada en este instante me arropará para siempre en la luz/más poderosa que la noche que me

La composición del pintor alemán Anselm Feuerbach (Fig. 21) centra la atención en la decisión, una vez más destacando la idea de la cítara como arma que otorga valor al músico a quien sigue, cabizbaja, una Eurídice casi inerme.



Fig. 21. Anselm Feuerbach, *Orpheus and Eurydice*, 1869. Kuntshistorisches Museum, Viena. Imagen tomada de <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/48/23/09/4823098368dcf6ea3c1a4deb6ece908d.jpg> (Última visita 28/04/2017)

En la pintura del inglés John Roddam Spencer Stanhope (1829-1908) el músico, que ha perdido su instrumento (ya sin arma alguna), extiende su mano hacia Caronte, cuya embarcación es visible en segundo término, mientras las aguas de la Estigia duplican la imagen del averno, acaso como una metáfora de la doble muerte de la joven (Fig. 22).



Fig. 22. John Roddam Spencer Stanhope, *Orpheus and Eurydice on the banks of the Styx*, 1878. Colección privada. Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/John_Roddam_Spencer_Stanhope_-_Orpheus_and_Eurydice_on_the_Banks_of_the_Styx%2C_1878.jpg (Última visita 28/04/2017).

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 – ¡ Mírame! (Traducción propia).



Fig. 23. Auguste Rodin, *Orphée et Eurydice*. Mármol 1887-1893. New York, Metropolitan Museum of Art, n. 10.63.2. Imagen tomada de <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/10.63.2/> (Última consulta 2/05/2017)

En 1887, Auguste Rodin (1840-1917)) evocó también el dolor del momento. Un Orfeo vencido, casi un antihéroe, incapaz de soportar la prueba de los dioses, cubre sus ojos con las manos, mientras siente la presencia de su amada, muy próxima a él. El mármol sin desbatar que caracteriza muchas de las creaciones del artista ofrece, en esta ocasión, un marco idóneo para representar el umbral del inframundo (fig. 23).

El libreto operístico y las fuentes clásicas coinciden al señalar que Orfeo trató en vano de resistirse a este amoroso llamamiento, pero finalmente fue derrotado por el impulso de su enamorado corazón y se volvió hacia Euridice para estrecharla entre sus brazos.

Entre las creaciones artísticas más sobresalientes de este momento del mito, destaca el magnífico grupo marmóreo de Antonio Canova (1757-1822), hoy en el Museo Correr de Venecia (Fig. 24), una verdadera obra maestra, *tableau vivant* que representa el cenit, el punto culminante de la acción dramática, el preciso instante en que el héroe ha sido derrotado por el Amor y expresa su desgracia con el gesto de sus manos. La última mirada, el definitivo adiós...



Fig. 24. Antonio Canova, *Orfeo ed Euridice*, 1775. Venezia, Museo Correr.
Imagen tomada de <http://maspo.altervista.org/orfedice2.jpg> (Última consulta 2/05/2017)

Inmediatamente, la muchacha vuelve a perder la vida. Los artistas representaron el momento en que Eurídice vuelve al Hades con gesto grandilocuente. La tensión dramática aflora en pintores neoclásicos como G. Kratzenstein-Stub, Michel Martin Drolling y Pierre Lacour Père, entre otros. En muchos casos, la cítara yace vencida en el suelo, mientras Hermes, el dios psicopompo aferra con fuerza a la doncella para arrastrarla consigo. Este postrero momento fue evocado, asimismo, por los pintores de los últimos años del siglo XIX, entre los que destacan Mihail Ștefănescu (1845-1900) o Eduard Kasparides (1858-1926) con su fantasmagórica interpretación del tema, de 1896.

De todas las obras que representan el instante final, la segunda muerte de Eurídice, destacamos la interpretación del artista inglés George Frederick Watts (1817-1904), que desde 1869, cuenta en su producción con varias versiones del mito, en las que aflora toda la dramaturgia que exige el momento postrero; en todas sus versiones del tema, el artista destacó el movimiento espiral de los cuerpos y la tensión de fuerzas originada por el movimiento contrario de las figuras (Fig. 25)



Fig. 25. George Frederic Watts. *Orpheus and Eurydice* c. 1872 Harvard Art Museums, n. 1943.205. Imagen tomada de <http://www.harvardartmuseums.org/art/230037> (Última consulta 2/05/2017)

Según el mito clásico, ni siquiera el poder de la música pudo devolver la vida a Eurídice y nada pudo calmar el dolor de Orfeo. En palabras de Virgilio:

Se dice que él estuvo llorando siete meses enteros,
día tras día, al pie de una alta roca junto a la
corriente del solitario Estrimón y que bajo los fríos
astros cantaba todo esto, amansando a los tigres y
haciendo caminar a las encinas con su canto;...

[...] Ninguna Venus, ningún posible himeneo quebró
su decisión. Solitario recorría los hielos hiperbóreos
y el helado Tanais y los campos permanentemente
nevados con la nieve de los montes Rifeos llorando a
su perdida Eurídice y el inútil favor de Plutón³⁴

En el libreto operístico, sin embargo, se acude al "lieto fine": el Amor aparece de súbito para arreglar la situación y Eurídice se despierta de su profundo sueño. Es en este punto de la narración cuando los pintores se decantaron, sin excepción,

³⁴ Virgilio, *Geórgicas* IV, 508-511 y 518-522. Introducción, traducción y notas de Alfonso CUATRECASAS, Barcelona, Planeta, 1988.

por el trágico final de los escritores antiguos. La mayoría de los pintores simbolistas, prefirieron recrearse en la soledad del músico tras la muerte definitiva de su esposa, al que representaron doliente junto a un risco montañoso o en la orilla del mar. El dolor del solitario Orfeo quedó plasmado en el lienzo de Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret (1852-1929), en un cuadro de 1876 que tituló, precisamente *The Pain of Orpheus* (Dahesh Museum, New York City)³⁵ y muy especialmente en los dos cuadros del pintor Alexandre Séon (1855-1917), que imaginó el dolor del músico en dos de sus más conocidas obras, una de ellas en una colección privada (1883) y quizá, la más dramática de todas, conservada en el parisino Musée D'Orsay (fig.26), donde el abatimiento del cantor le ha hecho caer tendido en una playa, un paisaje desolado y sin vida, en cuya sola contemplación se acrecienta la sensación de dolor del músico.



Fig. 26. Alexander Séon, *Lamentation d'Orphée* 1896. Grand Palais, Musée d'Orsay, Paris. Imagen tomada de <https://images.fineartamerica.com/images/artworkimages/mediumlarge/1/the-lamentation-of-orpheus-alexandre-seon.jpg> (Última consulta 2/05/2017)

6. Conclusiones

La evolución iconográfica abordada y el tratamiento diacrónico dado a cada uno de los episodios del mito, nos ha permitido vislumbrar los cambios ideológicos acaecidos a lo largo de los siglos XVIII y XIX y su consiguiente plasmación a través de las obras artísticas. Durante el Neoclasicismo, los temas preferidos por los pintores fueron el lamento de Orfeo ante la tumba de Eurídice y el canto del músico ante los dioses infernales. En el Romanticismo se destacan los acentos lúgubres del Ténero, siendo el canto ante Hades y

³⁵ Imagen disponible on line:

<https://www.rastko.rs/drama/zstefanovic/orfej/mit/img/art/pdagnan-lament1.jpg>

Perséfone, la salida del inframundo y la segunda muerte los temas más repetidos. Los pintores simbolistas prefirieron el dolor del cantor, la soledad inmensurable tras la segunda muerte.

Como hemos podido comprobar, la catábasis de Orfeo estuvo de plena actualidad en el período comprendido entre el estreno vienés de la Ópera de Gluck (1762), hasta los últimos años del siglo XIX. Los artistas, muy en particular los franceses (acaso bajo el sesgo de la popularidad que el estreno parisino de 1774 le otorgara), representaron diferentes momentos del mismo, unas veces siguiendo de cerca los textos de Ovidio y Virgilio y otras añadiendo detalles tomados del argumento operístico escrito para la música de Gluck. Mientras tanto, Jacques Offenbach había estrenado en París (en 1851) su ópera cómica *Orfeo en los infiernos*, una burlesca adaptación del mito, que, pese a su trascendencia musical no tuvo repercusiones iconográficas importantes.

Los artistas siguieron prefiriendo el trágico final, evocando a los autores antiguos. Aunque humanizado y vencido a veces por el dolor, Orfeo seguía siendo un héroe y el eco de su canto, aún después de muerto, llegó a ser para los simbolistas, una metáfora de la inmortalidad del alma. La música, su música, pasaba entonces a formar parte de un plano inmaterial, una de las expresiones más elevadas del hombre y de su espíritu.

* * *

Fuentes y Bibliografía

1. Fuentes

OVIDIO, *Metamorfosis*, Traducción de Ana PÉREZ VEGA. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002
http://webs.hesperides.es/Ovidio_files/Ovidio-Metamorfosis-bilingue.pdf

POLIZIANO, Ed. de A.T. BENVENUTI, *L'Orfeo del Poliziano: con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Vol. 61. Ed. Antenore

VIRGILIO, *Bucólicas. Geórgicas*, Introducción, traducción y notas de Alfonso CUATRECASAS, Barcelona, Planeta, 1988.

2. Bibliografía

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José María, “La representación de Orfeo y los animales en la musivaria hispana”, en Luz NEIRA JIMÉNEZ (Coord.), *Mitología e Historia en los mosaicos romanos*, 2010, pp. 41-50.

ÁLVAREZ MORÁN, Consuelo/IGLESIAS MONTIEL, Rosa María, “La recepción de” Met.” 13,750-897 en libretos de ópera”, en *Minerva: Revista de filología clásica*, 826 (2013), pp. 231-265.

DÍEZ PEREYRO, Verónica, “*La crátera del Pintor del Inframundo (Munich, Staatliche Antikensammlungen, 3297)*”, *Tesis de Maestría en Estudios Clásicos, UBA, 2009*.

https://www.academia.edu/1802326/La_cr%C3%A1tera_del_Pintor_del_Inframundo_Munich_Staatliche_Antikensammlungen_3297

- GALE, Robert L., *Thomas Crawford: American Sculptor*, 1964, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- GONZÁLEZ SERRANO, P., “Catábasis y resurrección”, *Espacio Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua*, 12, 1999, pp. 129-179.
- HANSON, Katie, *A neoclassical conundrum: Painting Greek mythology in France, 1780-1825*, University of New York, 2011.
- KARANIKI, Andromache “Inside Orpheus’ Songs: Orpheus as an Argonaut in Apollonius Rhodius’ *Argonautica*” *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 50, 2010, pp. 391–410.
- KRAKAUER, Siegfried, *Orpheus in Paris: Offenbach and the Paris of his Time*, AA Knopf, 1938.
- LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE. LIMC France <http://www.limc-france.fr/>
- MARTÍN MORENO, Antonio “Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro”, *Edad de oro*, 2003, n. 22, p. 321-360.
- MAXWEL, Catherine “Robert Browning and Frederic Leighton: ‘Che farò senza Euridice?’”, *The Review of English Studies*, Vol. 44, No. 175, Aug., 1993, pp. 362-372.
- MOLINA MORENO, Francisco, *Orfeo y la mitología de la música*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1998.
- MUÑOZ CARRASCO, Mario, “Iphigénie en Tauride o la sublimación del modelo de Gluck Análisis de la escena inicial”, *Sineris Revista de Musicología* 6, 2012 <http://www.sineris.es/ifigenia.pdf>
- NIELSEN, M.A Eva, *Bonaventura Genelli Werk und kunstauffassung ein beitrag zur Kunst des Späten Klassizismus in Deutschland*, 2005, pp. 16-90. Tesis Doctoral. On line; https://edoc.ub.uni-muenchen.de/3915/1/Nielsen_Eva.pdf
- ROESSLI, J. M., “Imágenes de Orfeo en el arte judío y cristiano”, en Alberto BERNABÉ y Francesc CASADESUS (Eds.), *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, Madrid, Akal, 2008, pp. 179-226.
- SÁNCHEZ USÓN, María José, “Orfeo en el discurso artístico: la pervivencia de un arquetipo Orpheus no discurso artístico: a sobrevivência de um arquétio”, *Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas*, Vol. 4, Núm. 8 Julio - Diciembre 2015, p. 9. Edición digital: <file:///C:/Users/Yo%20misma/Downloads/Dialnet-OrfeoEnElDiscursoArtistico-5236582.pdf>
- VALDÉS, Enrique, “Música y poesía: el mito de Orfeo en la poética del Renacimiento español”, en *Alpha*, n.30, jul. 2010. Versión On-line ISSN 0718-2201: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718
- VENTRONE, P., “Philosophia. Involucra fabularum’: la Fabula di Orpheo di Angelo Poliziano”, *Mimesis*, 2012, pp. 225-266.