

VOLVER AL ÍNDICE

JORNADAS *INSVLAE*:
LA INTERCULTURALIDAD
EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA
LA LAGUNA 2007



Fátima Díez Platas

“Los viajes de Orfeo: Un recorrido por las imágenes del mito del poeta,
de la antigüedad a la tradición clásica”

VER PRESENTACIÓN POWERPOINT

LOS VIAJES DE ORFEO:
*un recorrido por las imágenes del mito del poeta,
de la antigüedad a la tradición clásica*

Fátima Díez Platas
Universidad de Santiago de Compostela

La figura de Orfeo y los mitos que se crean en torno a ella constituyen una estupenda oportunidad para contemplar la pervivencia y la transformación del mito y su reutilización en nuevos contextos y nuevos momentos. De manera especial, Orfeo, convertido en un personaje que reúne características heroicas, religiosas y “románticas”, aparece en el panorama del mito y en el de las imágenes del mito, como un privilegiado viajero que recorre lugares y situaciones y, de manera excepcional, cumple con la visita más extraña que viajero alguno pueda realizar: la bajada al Hades, una “visita” imposible -con vuelta- al infranqueable mundo de los muertos.

Orfeo, poeta y cantor con una especial relación con la divinidad, comienza este peregrinar como personaje y como creación religiosa y literaria en la Grecia arcaica, ya que el personaje, creado y activo en la vida griega desde los primeros tiempos, conocerá, además, un viaje a través del tiempo, durante el cual sufrirá cambios y metamorfosis que modificarán su efectiva imagen y su siempre útil historia. Este viaje es el que pretendo presentar en estas páginas, haciéndome acompañar por las imágenes; un viaje que se convierte en cuatro viajes distintos que llevan a Orfeo a distintos lugares y a distintos momentos que la literatura y el arte le hicieron visitar a lo largo del tiempo.

I. DE VIAJE EN TIERRA AJENA: el extraño extranjero, extrañador del oikos

Con este título que casi parece un trabalenguas pretendo glosar la imagen de Orfeo en la antigüedad griega, porque, a pesar de las numerosas noticias sobre su figura, no vamos a tener constancia de su imagen hasta que la representación nos lo presente en la cerámica clásica en dos tipos de imágenes que van relacionadas: como un cantor entre los tracios y atacado por las mujeres hasta la muerte.

Desde el punto de vista de los textos, y para comenzar por el principio el viaje a través de las menciones del poeta en la literatura griega, las noticias sobre Orfeo están ausentes en la primera épica, ya que ni Homero ni Hesíodo nos hablan de él. Los poetas de las siguientes generaciones serán los primeros en presentar la figura del poeta como un músico y un cantor de origen divino, dotado de poderes extraordinarios sobre la naturaleza, cuya música encanta a los pájaros del aire y a los peces del agua, que salen fuera del agua para escucharlo –como recuerda Simónides de Ceos-, cuyo canto afecta a los árboles, las rocas o al propio mar, pudiendo llegar, incluso, a mover objetos inanimados, como cuentan Baquílides, Esquilo o Eurípides. Por esta razón, además de ser admirado, será considerado como un héroe necesario en uno de los viajes míticos narrados por los poetas, la expedición de los Argonautas, en la que Orfeo participará para cumplir la misión de salvar a la tripulación enmascarando con su música el canto de las temidas Sirenas, como cuentan Píndaro y Apolodoro.

No obstante, Orfeo es conocido de manera especial por su historia de amor y su bajada al Hades para rescatar a su esposa muerta por la picadura de una serpiente, aunque no encontraremos mención alguna de este extraordinario viaje hasta el siglo V a. C, y las menciones no serán más que noticias marginales, comparaciones del caso de Orfeo con otros similares, como leemos en Eurípides o Platón. Por añadidura, el viaje del poeta no interesará tanto a las fuentes griegas por la circunstancia trágica de la muerte de Eurídice cuanto por el

hecho de que la *catábasis* lo hará conocedor de la geografía del Hades y, por tanto, iniciado en los secretos del mundo que existe más allá de la muerte. Este viaje al mundo de los muertos lo convertirá en el primer “sacerdote” de un nuevo culto místico que lleva su nombre y que proporciona a los fieles “instrucciones para el Más Allá”: el orfismo. Por último, las fuentes griegas relatarán también el último episodio de la vida del poeta místico: su muerte a manos de mujeres. Como ejecutoras de esta terrible sentencia los textos proponen a distintos grupos femeninos: de las mujeres de los Tracios a las seguidoras de Dioniso -variantes de “ménades” o “bacantes”, como las Basárides-, que, para matar al poeta, aducen distintos motivos, que pueden reducirse a tres: misoginia, homosexualidad o impiedad.

Orfeo –lo hemos visto- es básicamente un poeta y un cantor. El poder de su música y su canto actúa de manera especial sobre los animales y en ello hemos reconocido la característica esencial del poeta mítico, pero, a decir verdad, el poder del canto de Orfeo es especialmente importante, porque tiene la capacidad de encantar a los hombres, haciéndoles olvidar cualquier cosa que no sea la música que su lira produce y el canto que sale de su boca, literalmente aislándolos del exterior en tanto suenen la voz o el instrumento. Por esta razón, como dijimos, había terminado Orfeo embarcado en la nave Argo, con el cometido preciso de cantar para “encantar” a la tripulación y facilitar el poder franquear el lugar de las Sirenas, saliendo indemnes de su influencia maligna. El canto de Orfeo, más poderoso que el seductor y mortífero canto de las mujeres-pájaro, se convierte en una poderosísima arma defensiva.

Orfeo es, entonces, básicamente un “encantador” de hombres, y esta capacidad se convierte en la esencia de su imagen y en el meollo de su historia figurada. La cerámica griega de figuras rojas que se produce en el ática en el siglo V a. C., como ya he dicho más arriba, presenta al poeta cantando en medio de los Tracios, ejerciendo sobre ellos el poder de desarticular su actividad. El poeta es un extranjero en un país extraño y con su acción modifica el orden doméstico y social de un país que no es el suyo. Los tracios abandonan sus obligaciones masculinas y se entregan a la escucha y la fascinación.

Las imágenes presentan a Orfeo, caracterizado como un poeta –con su instrumento y coronado de laurel- y vestido como un griego, entre los “bárbaros” tracios, armados y ataviados con su “traje regional”. Los hombres escuchan arrobados el canto de Orfeo, desmayados sobre sus armas (Diapositiva 1. Cratera de columnas, Berlín inv 3172)

Y esta y no otra será, como apunta F. Lissarrague en su trabajo sobre Orfeo (LISSARRAGUE 1994, p. 277), la razón del asesinato de Orfeo en la tradición griega. En las imágenes son las mujeres de los tracios –que se muestran reconocibles a menudo a través de sus tatuajes (Diapositiva 2. Ánfora, Munich, Antikensammlungen A 2330. LISSARRAGUE 1994, p. 282)- serán las que acaben con la vida del poeta por desestabilizar el *oikos*, por alterar la vida familiar apartando a los hombres de ellas y del hogar y sus obligaciones masculinas. Orfeo aparece como una amenaza peor que otra mujer, ya que ejerce una fascinación desconocida, que no se sabe como combatir sobre los hombres. De este modo, las mujeres, frente a la inactividad de sus maridos, motivada por la influencia nefasta del cantor, desarrollan una actividad frenética que las lleva a eliminar la causa del desequilibrio doméstico con las armas de sus esposos –lanzas y espadas (Diapositiva 3. Estamno de figuras rojas, París, Louvre G 416) - y con lo primero que encuentran –piedras, ramas y utensilios domésticos- entablando una verdadera lucha en defensa del *oikos* (LISSARRAGUE 1994, 281)

La muerte de Orfeo se representará profusamente en la cerámica de figuras rojas, pero no así su decapitación explícita, aunque existen algunas imágenes que reflejan el final de su cabeza, que tras un “viaje” por el mar, llega hasta la isla de Lesbos, donde se convertirá en una cabeza oracular, una cabeza parlante que asumirá el papel de oráculo vaticinador.

II. DE VIAJE EN LOS INFIERNOS: el poeta trasgresor, enamorado y trágico.

El segundo viaje es el que llevará a Orfeo hasta el Más Allá. Y será el mundo romano el verdadero responsable de construirle a Orfeo una auténtica historia de amor. Virgilio y Ovidio crean -o recogen- en sus obras a un Orfeo poeta, pero sobre todo a un Orfeo enamorado, que, por amor, emprende el incomprensible viaje al Hades, por amor se entrega a una nueva vida “contemplativa”, encerrado en el canto y, por amor, en fin, yerra a los ojos de autoerigidos “jueces de amor”, como son las mujeres que acaban con su vida.

Pero la bajada al Hades, que los textos y la imagen griega habían obviado, aparece, no obstante, representada en el entorno especial de la cerámica apulia, una cerámica realizada en el sur de Italia, en la Magna Grecia, y concebida exclusivamente para la muerte, esto es, relacionada con el mundo del Más allá. Estas imágenes presentan a Orfeo en el Hades y una visión de la geografía del Hades con todos los condenados, con los lugares y los sucesos del Hades, y las apariciones de Eurídice en el entorno aparecen relegadas y se ven supeditadas a la presentación de la geografía de Hades. (Diapositivas 4 y 5. Cratera apulia de figuras rojas. Munich n° 3297, con detalle de la imagen de los dioses infernales Hades y Perséfone y del propio Orfeo con la lira)

La situación que provoca el viaje en busca de Eurídice, desembocará en la consagración de Orfeo como un cantor encerrado en el canto, acuñando definitivamente su imagen como la del citaredo entre animales. Esta imagen será la más repetida a lo largo de la vida de su relato y será -junto a la del descenso al Hades- la que mostrará más facilidad para cargarse de distintos significados. La aventura de los Argonautas, el destino de su cabeza e, incluso, su muerte, desaparecerán o quedarán relegados en relación con las otras imágenes. De este modo, la escena de Orfeo cantando o tocando su instrumento se convertirá en la definición figurada del poeta, una imagen por encima de circunstancias concretas que sirve de presentación de lo que constituye la esencia de la figura y la vida del cantor.

De este modo la imagen más repetida en la figuración romana del poeta será ese “Orfeo entre los animales” que va a poblar de manera especial mosaicos de distintas épocas, contándose más de cuarenta representaciones diferentes (Diapositivas 6 [Mosaico de Orfeo, Termas de Perugia, siglo II d. C.] y 7 [Mosaico de Orfeo, Palermo, Museo Regio, s. III d. C.]), pero también otros soportes muy variados, de la pintura mural o a los objetos muebles (Diapositiva 8. Pintura mural de Pompeya, Casa de Orfeo, VI, 14, 20).

Este episodio que es el que consagra la imagen de Orfeo que se ha transmitido como casi podríamos decir “canónica” se sitúa tras la segunda y definitiva pérdida de Eurídice en el Hades. Los textos poéticos, y de manera especial el texto ovidiano en las *Metamorfosis*, construyen un episodio completo de felicidad conyugal efímera con la muerte de la recién casada prácticamente el mismo día de la boda (a ello Virgilio añadirá la insidiosa presencia de Aristeo, el pastor que la persigue con aviesas intenciones, y que en Ovidio ha desaparecido por completo) que va seguido por el insoportable dolor de la pérdida que lleva de manera inmediata al poeta hasta el Hades a suplicar cantando a los dioses infernales que, por el amor, dejen a su esposa volver junto a él. El rescate fallido emprendido por amor, desespera aún más al poeta que se vuelve en Ovidio hacia un amor “imperfecto”, como imperfectos, problemáticos o fallidos son los amores cantados por Orfeo en el largo canto que dedica a la naturaleza y que ocupa todo el libro XI del poema ovidiano. El abandono de las mujeres y la sugerencia de pederastia que se desliza en el texto constituyen en Ovidio las razones de la muerte del poeta a manos de las mujeres de los Cícones, como designa el poeta a los Tracios y como ya eran designados en Homero. Las mujeres enloquecidas echan mano de las armas que encuentran en su camino para acabar con Orfeo y desmembrarlo. La fortuna de la cabeza de Orfeo también está narrada en el poema, en un viaje acuático bajo la protección de Apolo, que llevará al poeta hasta Lesbos donde constituirá un oráculo.

Para la imagen romana del poeta, pero sobre todo para comprender el viaje de Orfeo a las imágenes del medievo, es de importancia fundamental la presencia del poeta en una de las ilustraciones de libro más antiguas que conservamos. Se trata de la miniatura del llamado *Virgilio Vaticano* (Vat. Lat. 3225, fol. 9r) que acompaña a los versos 467-484 de *Geórgicas* IV, recogidos en el manuscrito. Esta ilustración (Diapositiva 9) contiene una imagen del Hades con dos cavidades cavernosas: en la de la izquierda se encuentran las almas de los muertos, en la de la derecha está Eurídice. Entre las dos cavidades aparece Ixión sobre la rueda y más arriba está representado un oscuro y enorme Cérbero, mientras que, en el extremo derecho, como a la puerta de los espacios infernales que componen todos los elementos, se encuentra Orfeo, ataviado como un tracio, con un gorro frigio y la lira en la mano.

Ésta, que es una de las primeras imágenes del canto de Orfeo ante las puertas del Hades, con el fin de conseguir la vuelta de Eurídice, es una imagen creada para el texto virgiliano, uno de los textos poéticos que mencionábamos más arriba como encargados de crear esa imagen de Orfeo, como enamorado y como poeta que canta por amor y que canta al amor. Una imagen literaria que margina en cierto modo la imagen “religiosa” del poeta, para primar su excepcional aventura en relación con el amor. La afirmación de Orfeo en el poema ovidiano, con la que hace ver a los dioses infernales la razón de su llegada hasta el mundo de los muertos, “vicit amor”, “venció el amor”, hizo que el poeta se convirtiera en un valiente trasgresor, aunque todos esfuerzos, en un supremo ejercicio de planteamiento trágico, resultaran al final completamente vanos.

III. DE VIAJE EN EL MEDIEVO: vestidos nuevos para el antiguo Orfeo

El rescate fallido de Eurídice constituye el punto álgido de la historia de Orfeo, sin duda porque aún la fuerza del amor, la trasgresión de los límites de la realidad y el poder de la música y la poesía. A partir del relato ovidiano y gracias al canto que Orfeo entona ante los dioses infernales -recordando en la oscura morada el valor y la acción del amor sobre dioses y hombres-, el poeta se consagra como cantor, pero, sobre todo, como amante. En las versiones y comentarios textuales del texto en época medieval resultará evidente la relevancia de estos aspectos que, seguramente gracias a la intervención de Boecio, desempeñarán un papel decisivo en el diseño de la nueva figura de Orfeo, convertido básicamente en un amante alegorizado con distintos rostros y, sobre todo, en el protagonista de una necesaria “bajada a los infiernos” para rescatar a una esposa revestida, asimismo, de diversas identidades: un hazaña que, en ocasiones, se culminará felizmente.

Pero el Orfeo cantor con sus poderes apaciguadores de la naturaleza y las fieras del que procede el poeta que puede hacer que las puertas del Hades se abran y los dioses del Infierno se conmuevan, es la gran figura que gozará de un salvoconducto especial para atravesar la transformación que opera la cristianización. A pesar del desprecio que como pagano o como cantor de “patrañas” dañinas sobre los dioses de la antigüedad Orfeo recibe en la primera literatura cristiana, el hecho de que fuera una figura tan consagrada en sus poderes especiales y, probablemente, la gran imagen del Orfeo encantando a los animales, asimismo totalmente consagrada desde el punto de vista iconográfico, van a propiciar la utilización de ambas cosas –la figura y la imagen- en una de las grandes adaptaciones que opera la cristianización del mundo del mito. Orfeo, comparado en la literatura con Cristo o con David, acaba por ceder su imagen a la metáfora y a la alegoría. Con ello conseguirá no sólo no perder su imagen, sino una trasmisión con interesantes añadidos, un bagaje cristiano que intenta explicar las capacidades de la historia para cargarse de nuevos sentidos, que harán aún más evidente las posibilidades del mito antiguo.

De este modo, los mosaicos del Orfeo cantor entre animales, que a veces incorporan los interesantes añadidos de híbridos semihumanos –como el centauro o el fauno del mosaico

de Jerusalén, que se conserva en el Museo Arqueológico de Estambul (Diapositiva 10. Mosaico de Orfeo y los animales, s. IV-V d. C.)- que son imágenes de la naturaleza sin domar y de una naturaleza intermedia que el medievo hereda y necesita explicar e imbricar en la universalidad del mensaje cristiano, pasan a ser imágenes de Cristo en una peculiar representación de su poder sobre la creación, la naturaleza, las almas o los vicios y los males que se encuentran dentro del hombre y lo amenazan. Orfeo-Cristo será una representación frecuente en el interior de las catacumbas romanas (Diapositiva 11. Orfeo y los animales, pintura mural de las catacumbas de los Santos Pedro y Marcelino, s. IV d. C.) y, especialmente en el mundo bizantino, en ocasiones deberemos cambiar la lectura y en muchas imágenes que, aparentemente muestran, a Orfeo pero que seguramente hablan de David, el otro cantor en relación con lo divino que era necesario traer en imagen ante los creyentes (Diapositiva 12. Sello de terracota bizantino del mercado anticuario, s. IV-VII).

Pero además Orfeo terminará por encarnar al propio hombre en sus actitudes frente a los placeres, la concupiscencia o la salvación; en resumen, se convertirá en la imagen del hombre que establece una relación con su alma, y la pareja así constituida encontrará en Orfeo y Eurídice una perfecta encarnación que explotará sobre todo el ejercicio alegórico al que se someterá el poema de las *Metamorfosis*.

La fuente figurada fundamental para este Orfeo transformado que ve relativamente poco transformadas las circunstancias de su aventura, aunque ha padecido la adaptación estética a los nuevos tiempos, la constituirá la iluminación de las versiones del poema ovidiano moralizado que se transmiten en los textos conocidos como el *Ovide Moralisé* en verso y el *Ovide Moralisé* en prosa –ambos anónimos o de discutida atribución- y el *Ovidius Moralizatus* de Pierre Berçuire, que se componen a lo largo del siglo XIV. En ellos se recogerán de manera repetida las imágenes de la bajada de Orfeo al Hades a rescatar a Eurídice, que se convierte en la mejor imagen de esta salvación que Cristo opera en el alma del hombre o que el propio hombre puede conseguir derrotando su concupiscencia. No veremos por tanto si el final es o no feliz, es decir, el rescate exitoso de Eurídice no es siempre lo más importante, sino la victoria aparente en el infierno. Aún así, algunos de los manuscritos no renuncian a ilustrar toda la historia del poeta, siguiendo con fidelidad el texto del poema, y presentan el momento de la boda que tendrá tan infausto desenlace (Diapositiva 13. Las bodas de Orfeo y Eurídice, *Ovide Moralise*. Lyon, Ms. 742), el canto ante las puertas del infierno en varias versiones (Diapositiva 14. Orfeo en el Infierno. *Ovide Moralise*. Lyon, Ms. 742), la canción solitaria del poeta entre los animales (Diapositiva 15. Orfeo cantor. *Ovide Moralise*. Lyon, Ms. 742) e incluso la muerte del poeta a manos de las mujeres (Diapositiva 16. Muerte de Orfeo. Guillaume de Machaut, *Confort d'ami*, France, Reims) .

El siglo XV y el advenimiento de la imprenta heredarán esta tradición y la primera edición impresa e ilustrada del material ovidiano, que aparece en Brujas en 1484, y que no es propiamente más que la última versión de las moralizaciones medievales de Ovidio, que en una segunda edición de París en 1493, merece el expresivo título de la *Bible des Poëtes*. En esta edición vamos a ver al poeta, casi como en sus antecedentes iluminados, bajo la apariencia medieval y moralizante al que lo somete el texto, pero, por primera vez, las ilustraciones intentan mostrar de modo narrativo, utilizando el recurso de la narración continua, la historia completa de Orfeo y Eurídice resumida en dos únicos grabados: uno para acompañar al libro X, en el que se reúnen la muerte de Eurídice, la bajada al Hades y el canto del poeta (Diapositiva 17. Xilografía para el libro X. Colard Mansion, Brujas, 1484), y uno para el libro XI, que se ocupa conjuntamente de presentar la culpa de Orfeo -la pederastia, tal y como se sugería en el texto ovidiano y que va a pesar como gran culpa para el poeta- y su castigo -su muerte a manos de las mujeres enloquecidas-, así como de anticipar los episodios que se seguirán, ya que aparece la cabeza de Orfeo surcando las aguas y amenazada por la serpiente que también menciona el poeta latino en su poema (Diapositiva 18. Xilografía para

el libro XI. Colard Mansion, Brujas, 1484). Esta visión del poeta, que, aunque está acompañada por un texto que conserva las moralizaciones medievales, lo ha convertido en una especie de juglar, en un amante cortés, a tono con la época, al que se resalta en su habilidad musical y se le condena por el abandono de la música -el arpa aparece enfundada y abandonada- y la dedicación a un amor no permitido, es el epígono de la “manipulación” de la figura y la imagen de Orfeo, fruto del recorrido medieval, ya que en el siglo siguiente se iniciará la “recuperación” del poema ovidiano en las versiones vernáculas y en la ilustración, y Orfeo volverá a empuñar su lira con su intención original.

IV. DE VIAJE EN EL POEMA: de nuevo con la lira, de nuevo “vicit Amor”.

En la tradición italiana de la edición y la ilustración de las *Metamorfosis* -que se inaugura en 1497 con la aparición en Venecia de una versión en lengua vulgar del poema, acompañada de cincuenta y dos xilografías de autor anónimo- la historia de Orfeo, a la que se dedican tres grabados, se figura de una manera completamente nueva. En el conjunto de las ilustraciones se aprecia el intento real del ilustrador de apartarse totalmente del estilo medievalizante y cortés de la producción anterior y buscar una forma de figuración de tintes clásicos, más acorde con el espíritu del texto original, de modo que nos priva de la imagen medieval del poeta en el infierno, ofreciendo en su lugar una escena que reúne la boda con la muerte de la recién casada y el inicio del viaje al Hades (Diapositiva 19. Orfeo y Eurídice. Xilografía. Giovanni del Bonsignori, *l'Ovidio metamorfoseo vulgare*, I. Rosso, Venecia, 1497), mientras recupera la imagen consagrada de Orfeo entre los animales (Diapositiva 20. Orfeo entre los animales. Xilografía. Giovanni del Bonsignori, *l'Ovidio metamorfoseo vulgare*, I. Rosso, Venecia, 1497). La imagen que se crea para representar la muerte del poeta a manos de las mujeres enloquecidas (Diapositiva 21. La muerte de Orfeo. Xilografía. Giovanni del Bonsignori, *l'Ovidio metamorfoseo vulgare*, I. Rosso, Venecia, 1497), centrada, como las imágenes de la antigüedad, en el momento de la muerte y en la ira de las mujeres, dejando de lado los aspectos morales, llegará a convertirse en una composición clásica. Estas tres escenas, con pequeños cambios y alteraciones, van a constituir la “versión figurada” de la historia del poeta tracio en la mayor parte de las ediciones ilustradas que aparecen en Italia y en Francia desde 1501 hasta la edición de la traducción de L. Dolce publicada en 1553, que contiene las mejores versiones de estos tres momentos (Diapositivas 22, 23 y 24. Orfeo y Eurídice, Orfeo entre los animales y La muerte de Orfeo. A. Rusconi, Ludovico Dolce, *Le Transformationi*, G. Giolito, Venecia, 1553).

No obstante, a lo largo de este período de tiempo, se crea alguna imagen nueva para ilustrar algún momento concreto de la historia, como la bajada de Orfeo al Hades para recuperar a su esposa. Así, en una edición veneciana de 1522, ilustrada por un autor desconocido que introduce novedades en la tradición creada en los grabados de 1497, aparece una xilografía en la que el artista sitúa al poeta dentro de un Hades caracterizado de manera original, entonando su canto ante Plutón y Prosérpina (Diapositiva 25. Orfeo en el Hades. Xilografía. N. Agostini, *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos*, G. da Lecco, Venecia, 1522); una escena que aparece de nuevo -aunque formulada de una manera completamente distinta- en una xilografía (Diapositiva 26. Orfeo y Eurídice. Xilografía. *Les XV Livres de la Métamorphose d'Ovide (poëte tres elegant) contenant le Grand Olympe des Histoires poëtiques traduite de Latin en Francoys, le tout figuré de nouvelles figures et histoires*, D. Ianot, París, 1939) que se incluye en la segunda edición de 1539 de la gran traducción francesa del poema que se publica por primera vez en Lyon en 1532, bajo el título de *Le Grand Olympe*.

Una nueva versión figurada de la historia de Orfeo se crea entre los años cincuenta y sesenta del siglo XVI, cuando la ilustración del poema sufre una transformación radical gracias

a la aportación del gran grabador lionés Bernard Salomon (ca. 1508-1561), que produce un nuevo juego de ciento setenta y ocho grabados, que ilustran otros tantos momentos de distintos episodios del poema y que aparecen publicados por primera vez en la edición titulada *La Métamorphose d'Ovide figurée* impresa en Lyon en 1557. El grabador francés, que incorpora y realza en su versión momentos de la vida del poeta que o no se habían visto todavía en imágenes o hacía tiempo que no se veían, recuperando motivos antiguos, dedica a Orfeo cinco xilografías:

una especial para la escena de la muerte de Eurídice por la picadura de la serpiente, una para el canto de Orfeo en el Hades, una para ensalzar sus cualidades como cantor entre los animales y la naturaleza, una para su muerte, y una para la fortuna de su cabeza y de su lira en su viaje a Lesbos en las aguas del Hebro. Las estampas francesas alcanzarán una enorme difusión gracias a las copias que, tan solo cinco años después de su aparición, realiza el famoso grabador alemán Virgil Solis (1514-1562) y que aparecerán en numerosas ediciones latinas, alemanas y españolas, y serán imitadas hasta el final de la centuria, que no modificarán esta versión figurada de la historia (Diapositivas 27, 28, 29 y 30. La muerte de Eurídice, Orfeo en el Hades, Orfeo cantor, La muerte de Orfeo y La cabeza de Orfeo. Virgil Solis. Xilografías. 1563)

Para terminar con el recorrido por las versiones figuradas de los episodios de la vida de Orfeo, habría que mencionar algunos ejemplos aislados que aparecen esporádicamente en ediciones concretas del poema que no se pueden adscribir a las tradiciones que hemos mencionado. Las primeras, las curiosas estampas sin paralelos que produce para “hablar” del poeta una edición alemana que se imprime en Maguncia en 1545, en las que aparece, por un lado, el canto excepcional del Orfeo en medio de los animales combinado con el recuerdo del Hades, que aparece representado bajo la imagen medieval de la “boca del Infierno” (Diapositiva 31. Orfeo. Xilografía. *P. Ovidius Nasonis dess aller sinnreichsten Poeten Metamorphosis*, Ivo Schöffler, Maguncia, 1545) y, por otro, el momento de la muerte del poeta y el viaje de sus miembros, su lira y su cabeza por el agua del río Hebro. Las estampas dedicadas a Orfeo en la última edición de la traducción de Dolce, que aparece en 1561, en cambio, presentan una versión completamente diferente, pues la que corresponde al libro décimo representa a Orfeo entregado a la música mientras, por la derecha, se le acercan dos damas, presumiblemente Eurídice y una compañera o quizá unas mujeres a las que poeta desprecia (Diapositiva 32. Orfeo. Xilografía anónima para el libro X. Ludovico Dolce, *Le Trasformationi*, G. Griffio, 1561), y la del libro XI inaugura otra puesta en escena del momento de la muerte del poeta, que se ve sorprendido en su canto por un grupo de mujeres armadas con palos y estacas dirigiéndose amenazadoramente hacia él (Diapositiva 33. La muerte de Orfeo. Xilografía anónima para el libro XI. Ludovico Dolce, *Le Trasformationi*, G. Griffio, 1561).

De todas estas creaciones quizá la estampa que crea un espacio y una imagen de Orfeo que refleja al poeta enamorado creado por los poetas latinos, pero especialmente por Ovidio, es la imagen de Orfeo en el Hades, de nuevo con la lira en sus manos, entonando un canto al amor para conmovir a los dioses del inframundo (Diapositiva 34. Orfeo en el Hades. Virgil Solis. 1563). La ilustración nos devuelve al mundo clásico, pero sobre todo nos devuelve al texto de Ovidio, aunque algunos detalles “infernales” parecen una herencia del pasado de la que no parece conveniente desprenderse totalmente.

El escenario en el que resuena la música de Orfeo es una especie de valle de aspecto oscuro y siniestro hundido entre altas formaciones montañosas sobre las que vuelan extraños seres con alas de murciélago. En medio de la escena, se encuentra el poeta ataviado como un “romano”, coronado de laurel y con ínfulas, haciendo música con su instrumento -que se ha vuelto a metamorfosear y tiene nuevamente la forma clásica de una lira- delante de la decorada tienda que sirve de espacio privilegiado para los dioses infernales. Estos aparecen

coronados y ostensiblemente conmovidos por el alegato amoroso, sentados a la puerta de la tienda real, cuyos paños sujetan unos pequeños demonios alados a modo de “amorcillos infernales”, quizá un “guiño” a la presencia del amor en los espacios inferiores, que Orfeo aduce en su canto como su argumento más poderoso.

Y la imagen del Hades es, por fin, la que Ovidio describe en su poema. El espacio, que incorpora una extensión de agua en la que aparece Caronte remando en su barca, alberga a todos los condenados que acusan el efecto del canto de Orfeo: Ticio, al que una enorme ave devora las entrañas, Sísifo con su roca, las Bélides con sus cántaros, y Tántalo en el agua. Las almas también hacen acto de presencia como cuerpos que se diluyen poco a poco, quedando reducidas a meros rostros sin expresión y sin cuerpo que las sustente; sólo faltan las Euménides (Diapositiva 35). La puesta en escena compone, sin duda, un siniestro decorado, en el que, por cierto, no hay rastro de Cérbero, que quizá se ha quedado fuera a la puerta, ya que de hecho, como ya he dicho en algún momento, la imagen del perro tricéfalo no es más que una referencia que aparece en el canto de Orfeo (v. 22) y, en un segundo momento, un símil poético usado por el propio Ovidio para explicar la situación de Orfeo (vv. 65-66).

Pero en ésta, que se convierte en la ilustración más divulgada y repetida, nos quedamos suspendidos en el canto, sin conocer el terrible desenlace de la historia y privados de la visión de Eurídice, de la que no hay ni rastro en la imagen, y a la que no volveremos a ver en una imagen posterior ya que Salomon -y en consecuencia tampoco Solis- no elabora una versión del momento más trágico. De este modo, nos quedamos con una imagen del poeta, suspendidos en su canto, sin plantear ni temer el desenlace que vendrá. Orfeo sencillamente ha recuperado su lira y está en el infierno por finalmente “venció el amor”.

BIBLIOGRAFÍA

- Amielle, G., 1989: *Recherches sur des traductions françaises des Metamorphoses d'Ovide, illustrées et publiées en France à la fin du XVe siècle et au XVIe siècle*, Paris.
- Babbi, A. M. (ed.), 2000, *L' «Orphée» de Boèce au Moyen Âge. Traductions françaises et commentaires latins (XI^e-XV^e)*, Verona..
- Blattner, E., 1998: *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid, Venedig 1497 und Mainz 1545*, Munich, 1998.
- Calzona, L., 2001, "Tradizione iconografica delle edizioni a stampa delle Metamorfosi ovidiane" dentro del ensayo *RINASCIMENTO* del sitio Web *ITALICA*, http://www.italica.rai.it/rinascimento/parole_chiave/schede/stampa.htm
- Díez Platas, F., 2003: "Tres maneras de ilustrar a Ovidio: una aproximación al estudio iconográfico de las *Metamorfosis* figuradas del XVI" en *Memoria Artis. Studia in memoriam M^a Dolores Vila Jato* (M^a C. Folgar de la Calle, A. Goy Diz y J. M. López Vázquez, eds.) Tomo I, Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, pp. 247-267
- Duplessis, G., 1889 : *Essai bibliographique sur les différentes éditions des oeuvres d'Ovide ornées de planches publiées aux XVe et XVIe siècles*, Paris.
- Essling, Prince d', 1907-1914: *Les livres à figures Vénitiens de la fin du XV^e Siècle et du Comencement du XVI^e* , Firenze-Paris.
- Friedman, J. B., 1970: *Orpheus in the Middle Ages*, Harvard University Press, Cambridge.
- Guthmuller, B., 1997 : "Picta poesis Ovidiana" en *Mito, poesia, arte: saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*. Roma, pp. 212-236.
- , 2003: "La conception du mythe antique et ses formes vers 1500" en *Lectures d'Ovide*, Les Belles Lettres, Paris, pp. 189-216.
- Henkel, M. D., 1922: *De Houtsneden van Mansion Ovids Moralisé Bruges 1484*, Amsterdam.
- Henkel, M. D., 1926-27, "Ilustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV, XVI. und XVII. Jahrhundert", *Voträge der Bibliothek Warburg*, Hamburg, págs. 53-144, pp. 217-237.
- Huber-Rebenich, G., 1992: "L'iconografia della mitologia antica fra Quattro e Cinquecento. Edizioni illustrate delle *Metamorfosi* di Ovidio." *Studi Umanistici Piceni* 12 , pp. 123-133.
- , 2002: "Kontinuität und Wandel in der frühen italienischen Ovid-Illustration. Die Tradition der Holzschnitte zu Giovanni dei Bonsignoris. *Ovidio metamorphoseos vulgare*", en *Metamorphosen: Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag*, (H. Marek, A. Neuschafer y S. Tichy, eds.), Wiesbaden.
- Huber-Rebenich, G., Lutkemeyer, S. y Walter, H. (eds.), 2004: *Ikonographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Sammeldarstellungen: Die textebegleitende Druckgraphik*, Berlin..
- Lissarrague, F., 1994, « Orphée mis a mort », en *Musica e storia*, 11, pp. 269-307.
- Lord, C., 1975: "Three Manuscripts of the Ovide Moralisé", *Art Bulletin*, 57, pp. 161-175.
- McKinley, K. L., 2001: *Reading the Ovidian Heroine: "Metamorphoses" Commentaries 1100-1618*, Leiden-Boston-Köln.
- Moisan, J.- C. y Vervacke, S., 2003: "Les *Métamorphoses* d'Ovide et le monde de l'imprimé : la *Bible des Poètes*, Bruges, Colard Mansion, 1484 " en *Lectures d'Ovide* (E. Bury, ed.), Les Belles Lettres, Paris.
- Newby, E., 1987: *A Portrait of the Artist. The legends of Orpheus and Their use in Medieval and Renaissance Aesthetics*, New York and London.

- Orofino, G., 1995: "Ovidio nel Medioevo: l'iconografia delle Metamorfosi", en *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento* (I. Gallo y L. Nicastrì eds.), Università degli Studi di Salerno, pp. 189-208.
- Panofsky, E., 1960 [1999] *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid [1ª ed. ingl. 1960; 1ª versión española 1975]
- Reid, J.D., 1993, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, Oxford.
- Segal, C., 1989: *Orpheus. The Myth of the Poet*. Baltimore-London.
- Seznec, J., 1940 [1993]: *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la mythologie dans l'humanisme et l'art de la Renaissance*. (Studies of the Warburg Institute II) London.
- Stahlberg, K., 1984: "Virgil Solis und die Holzschnitte zu den Metamorphosen des Ovid." *Marginalien*, 95, pp. 29-35.
- Viel, M.-F., 2004: "La Bible des Poètes: une réécriture rhétorique del *Métamorphoses* d'Ovide", *Tangence*, n° 74, hiver, pp. 25-44.
- Wegner, M., 1988, « Orpheus. Ursprung und Nachfolge », *Boreas*, 11, pp. 177-225.
- Winn, M. B., 1997 : *Anthoine Vérard. Parisian publisher, 1485-1512. Prologues, Poems and Presentations*, Genève.
- Wright, D., 1996 : "Virgilio. Opere", *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo meidoevo* (M. Buonocuore ed.), Roma, pp.142-148
- Zink, M., 1999: "Le poète désacralisé. Orphée médiéval et l'*Ovide moralisé*", en *Le metamorfosi di Orfeo* (A. M. Babbi ed.), Verona.