

# ***Orpheus argumentans: Virgilio, Ovidio, Boecio, Poliziano, Peri, Monteverdi***

ROBERTO MORALES HARLEY

Escuela de Filología, Lingüística y Literatura  
Universidad de Costa Rica

## **Resumen**

Mediante el mito de Orfeo y Eurídice, y con especial énfasis en el discurso, el artículo presenta un recorrido analítico desde la literatura latina, sigue por la medieval y renacentista, hasta la ópera italiana.

**Palabras claves:** Orfeo y Eurídice, argumentación, literatura latina, literatura medieval y renacentista, ópera italiana

## **Abstract**

Through the Orpheus and Eurydice myth, and with a special emphasis in speech, the paper presents an analytical tour from Latin Literature, covering Medieval and Renaissance Literature, all the way to Italian Opera.

**Key words:** Orpheus and Eurydice, argumentation, Latin literature, Medieval and Renaissance literature, Italian opera

## **1. Introducción**

Orfeo es el prototipo del poeta: domina tanto la palabra como la música y ejerce su encanto sobre quienes lo escuchan. Estos atributos lo convirtieron en punto de referencia para la producción artística de los humanistas durante el Gran Renacimiento (s. XIV – s. XVI). En la mitología griega era, según la versión más difundida, hijo de Apolo y la musa Calíope. En las fuentes latinas, se desarrolla ampliamente su viaje al Hades en procura de su amada Eurídice. Y a partir de los modelos clásicos, mediante los procedimientos

de *imitatio et aemulatio*, influye sobre diversos autores durante la Edad Media y el Renacimiento, por no mencionar las creaciones más recientes.

En el presente trabajo, se ofrece una revisión del motivo mítico de Orfeo y Eurídice en los autores clásicos Virgilio y Ovidio, en el filósofo medieval Boecio, en el poeta-filólogo Poliziano, así como en los compositores Peri y Monteverdi. El discurso de Orfeo ante los dioses de la muerte sirve como hilo conductor para unir los diversos autores, géneros artísticos y períodos históricos. De este modo, se propone que el discurso de Orfeo (1) desde la retórica clásica, se inscribe dentro del género judicial; (2) desde la teoría de la argumentación, ofrece argumentos que sustentan su punto de vista: la muerte de Eurídice es cruel, injusta, anti-natural; y (3) desde la tradición clásica, constituye una parte representativa del motivo mítico, digna de reinterpretación, con diversas posibilidades de solución para el conflicto.

## 2. Orfeo y la argumentación

De acuerdo con Ernout y Meillet (1951: 81-82), el verbo *arguo*, *-is*, *-ui*, *-utum* (*-uitum*), *-ere* es el denominativo de un sustantivo *\*argu(s)*, *-us*, ‘brillo’, ‘blancura’, el cual se puede contrastar con palabras cognadas en gr. ἄργυρος, ου, ό, ‘plata’ (presente en Homero), o en scr. Arjuna, ‘blanco’, ‘brillante’ (nombre de uno de los hijos de Pāṇḍu que protagonizan el *Mahābhārata*). El sentido original del verbo habría sido ‘hacer brillar’, ‘aclorar’, ‘alumbrar’ (con un valor físico y moral; cfr. *e. g.*, la etimología de *alumno*).

Posteriormente, se registran las acepciones de (1) ‘indicar’, ‘demostrar’, y (2) ‘convencer de’. *Arguo*, con el sentido de ‘demostrar’, equivale al gr. ἐλέγχο; con el de ‘denunciar’ (demostrar la culpa), al lat. *accuso* (*ad + causa*) o al gr. ἐγκαλέομαι. Entre las palabras derivadas, cabe destacar estas: *argentum*, *-i*, ‘plata’; *argutiae*, *-arum*, ‘sutilezas’; y *argumentum*, *-i*, ‘argumento’. Para *argumentum* están las acepciones de (1) ‘justificación’, ‘razón’, y (2) ‘materia’, ‘tema’, como el gr. ὑπόθεσις, εως, ἡ. *Argumentum* posee un denominativo *argumentor*, *-ari*, ‘argumentar’, ‘argüir’, del cual se forma el participio de presente *argumentans*, *-antis*, ‘el que argumenta’. Esta es, justamente, la característica de Orfeo que se ha deseado subrayar.

La teoría de la argumentación, también llamada nueva retórica, es una reformulación de la retórica clásica, emprendida inicialmente por Perelman y Olbrechts-Tyteca, en el que se considera su texto fundacional: *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique* (1958). Como los mismos autores señalan, “el objeto de esta teoría es el estudio de las técnicas discursivas que permiten *provocar o aumentar la adhesión de las personas a las tesis presentadas para su asentimiento*” (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1994: 34; la cursiva es del original). Uno de los principales aportes de la teoría de la argumentación está en superar la distinción tradicional entre retórica y lógica (o dialéctica), centradas, respectivamente, en persuadir y convencer. La nueva retórica considera toda la gama de manifestaciones discursivas que remiten, en última instancia, al poder de la palabra.

En el resurgimiento de la retórica, acaecido principalmente a partir de los años 50, se pueden señalar los siguientes nombres (adaptado de Plantin, 2008: 16-21):

(1) En retórica:

- a. Curtius, con *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948)
- b. Perelman y Olbrechts-Tyteca, con *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique* (1958)
- c. Toulmin, con *The Uses of Argument* (1958)
- d. Lausberg, con *Handbuch der literarischen Rhetorik* (1960)
- e. Groupe  $\mu$ , con *Rhétorique générale* (1970)

(2) En lógica:

- a. Hamblin, con *Fallacies* (1970)
- b. Blair y Johnson, con *Informal Logic* (1989)

(3) En pragmática:

- a. Austin, con *How to Do Things with Words* (1962)
- b. Searle, con *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (1969)
- c. Grice, con *Logic and Conversation* (1975)
- d. Habermas, con *Theorie des Kommunikativen Handelns* (1981)
- e. Anscombe y Ducrot, con *L'argumentation dans la langue* (1983)
- f. Moeschler, con *Argumentation et conversation* (1985)
- g. Vignaux, con *Le discours, l'acteur du monde* (1988)
- h. Van Eemeren y Grootendorst, con *Argumentation, Communication and Fallacies* (1992)

Para el análisis del discurso de Orfeo son pertinentes las siguientes nociones de la teoría de la argumentación:

En primer lugar, las nociones de auditorio particular y auditorio universal. Este está “constituido por toda la humanidad o, al menos, por todos los hombres adultos y normales” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1994: 70). Aquel puede corresponder al “interlocutor”, desde el punto de vista del diálogo, o al “propio sujeto”, desde la óptica del monólogo.

En segundo lugar, el concepto de analogía: (1) La verdad de una proposición (P) y la pertinencia de una línea de acción (A) están en debate; (2) la proposición (P') se considera verdadera y la acción (A') se considera adecuada; (3) (P) y (A) son análogos respectivamente a (P') y (A') en tal y tal aspecto; (4) luego (P) es verdadera y (A) eficaz (Plantin, 2008: 77-78). Este razonamiento analógico es fundamental para el concepto de precedente: “la analogía desempeña un papel esencial en el razonamiento jurídico, en el que se expresa bajo la forma de una regla de justicia que exige que los casos idénticos sean tratados de la misma manera” (Plantin, 2008: 81).

Finalmente, el entimema: “un silogismo cuyas premisas son ‘verosímiles’ (y no necesariamente ‘verdaderas’). La adecuación al auditorio, que busca la atracción y huye del tedio, sugirió la conveniencia de abreviar el razonamiento

silogístico mediante la omisión de una de las premisas: de ahí la definición del entimema como silogismo elíptico” (Mortara, 2000: 89).

### 3. *Aetas Antiqua: Vergilius et Ovidius*

En época clásica, el mito de Orfeo y Eurídice proporciona el material de la *inventio* para las obras de *Publius Vergilius Maro* (70 a.C. – 19 a.C.) y *Publius Ovidius Naso* (43 a.C. – 17 d.C.). Lo órfico es una presencia constante en Virgilio: desde la *Bucólica* I (5, *formosam resonare doces Amaryllida silvas*) hasta la *Geórgica* IV (528-547, sacrificios y ritos expiatorios), pasando por la *katábasis* de la *Eneida* (cfr. Bauzá, 1989: 33). En Virgilio (*Georgica* IV, 453-527), este mito se encuentra enmarcado en el *epilio* de Aristeo, el cual narra la muerte de su enjambre y su nuevo surgimiento. Así, el relato tiene una doble función: en el nivel denotativo, indica al pastor, mediante la revelación divina, su culpa por la muerte de Eurídice (cfr. Albrecht, 1995: 19); en el connotativo, simboliza el misterio de la muerte y la resurrección (cfr. Bauzá, 1989: 32).

En esta versión, Orfeo no es *argumentans*. Ello se debe a dos razones: en primer lugar, el texto virgiliano no ofrece el contenido del discurso de Orfeo, sino únicamente sus efectos en el auditorio. Para enfatizar el carácter misterioso de sus palabras, sus argumentos no son revelados:

Virgilio hace que su profeta se detenga en lo milagroso y para ello descuida los hechos externos de la acción. Nosotros ni sabemos los argumentos de Orfeo ni las circunstancias de la liberación de Eurídice ni el contenido completo de las condiciones pactadas para ello. (Albrecht, 1995: 20)

La ausencia de palabras no implica una de sonido. Este último se convertirá en el elemento central en el tránsito hacia las versiones musicalizadas del mito:

... el pacto con Plutón se ha roto. Una señal acústica nos hace reconocerlo: por tres veces se ha escuchado el fragor del Averno. El número mágico realza el efecto espantoso, verdaderamente sorprendente como en una ópera. (Albrecht, 1995: 21)

En segundo lugar, el mito se elabora desde la perspectiva de Eurídice, quien incluso ofrece a Orfeo sus últimas palabras (Virgilio, 2010):

*Illa “quis et me”, inquit, “miseram et te perdidit, Orpheu,  
Quis tantus furor? En iterum crudelia retro  
Fata uocant conditque natantia lumina somnus.  
Iamque uale: feror ingenti circumdata nocte  
Inualidasque tibi tendens, heu non tua, palmas”* (494-498)

Ella dice: “¿Cuál, cuál enorme delirio tanto a mí, mísera, como a ti, Orfeo, nos perdió? He aquí que los crueles hados de vuelta atrás

llaman y cierra el sueño mis ojos vacilantes.  
 Y ahora, adiós: soy llevada, rodeada por la ingente noche  
 y tendiendo hacia ti, ¡ay, no tuya!, las inválidas palmas  
 (Traducción del autor).

El texto se presenta en estilo directo, introducido por un verbo de dicción (*inquit*). Comienza con una interrogación retórica, en la cual se pregunta, no por la causa (*furor*), sino por su especie (*quis*), aspecto que se enfatiza mediante la repetición. En una prosopopeya, el delirio es responsable de la perdición (*perdidit*) de ambos amantes. Toda esta reflexión se dirige, a través de un vocativo (*Orpheu*) al amante que ha sido vencido por el propio amor.

La locura de Orfeo no es la causa última del suceso: se encuentra motivada por un cruel hado (*crudelia fata*). No se trata, pues, de un asunto de injusticia, sino de crueldad. Reformulada, la perífrasis sobre los hados que llaman (*vocant*) sostiene que: el destino es algo inevitable, los seres humanos están destinados a morir; *ergo*, la muerte es inevitable. No se menciona la muerte de manera directa, pero, gracias a una alusión, fácilmente se evoca su presencia al hablar del sueño (*somnus*), su hermano en la mitología clásica. El cuadro está cargado de fatalismo: desde la vacilación en los ojos (*natantia lumina*) de la mísera Eurídice, hasta el último adiós (*vale*), muestra de la resignación de la doncella.

La acción es narrada en voz pasiva (*feror*), lo que indica que Eurídice es objeto de una fuerza mayor. Dos participios completan la descripción: uno pasivo (*circumdata*), que permite introducir la noche (*ingenti nocte*), también relacionada con el sueño y la muerte en el pensamiento mítico; otro activo (*tendens*), que destaca el último gesto de la joven: intentar acercarse a su Orfeo. El dramatismo se realza con la antítesis (*tibi tendens / non tua*) y la exclamación (*heu*). Todas estas figuras retóricas dan peso al argumento de Eurídice: pierde a Orfeo contra su voluntad al tiempo que ella misma se ve perdida. El culpable ha sido el destino, que ha actuado mediante el yerro de Orfeo, un furor próximo a la ἀμαρτία de la tragedia griega.

En Ovidio (*Metamorphoseon* X, 1-85; XI, 1-66), la situación es distinta: (1) no se menciona a Aristeo, (2) los sucesos se narran desde una perspectiva externa, (3) se describe la muerte a manos de las mujeres tracias (cfr. Albrecht, 1995: 23-24). La principal diferencia entre ambos textos es la presencia del discurso: en Ovidio, Orfeo sí es *argumentans*.

Totalmente distintas son las condiciones en el relato de Ovidio. Su exposición está pensada con claridad, continuidad y consecuencia lógica. El canto de Orfeo es para Ovidio irrenunciable; como el más importante miembro en la cadena de los acontecimientos, debe suministrar motivos comprensibles para muchos sucesos: para el descenso de Orfeo al mundo subterráneo, para su súplica por la devolución de Eurídice, antes de todo también para la sorprendente concesión de su ruego por parte de Plutón y Proserpina. Para la invención de tal texto, que a la vez realza motivaciones y caracteriza personas, la historiografía antigua conoce paralelos

significativos. La retórica facilitaba las categorías de la búsqueda del material (*inventio*). Eso explica que nosotros podamos interpretar fácilmente el canto ovidiano de Orfeo como una defensa. (Albrecht, 1995: 25)

El de Orfeo cuenta con las partes propias de un discurso del género judicial y de la especie de la defensa: Albrecht (1995: 25-27) propone *exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*; VerSteege y Barclay (2003: 409-410), *exordium* (17-18), *narratio* (19-24), *partitio* (25), *confirmatio* (26-29), *prima conclusio* (29-31), *refutatio* (32-37), *secunda conclusio* (37) y *conquestio* (38-39). Sobre la *argumentatio*, la parte central para el análisis de la argumentación, cabe destacar:

El paso a la *argumentatio* lo forma la solicitud de anular la muerte de Eurídice... La argumentación propiamente dicha recurre a las reflexiones que introducen el *Exordium*: todo es propio únicamente de los dioses de la muerte y más tarde volverá a ellos (32-35)... En lo concerniente a Eurídice, Orfeo indica la posibilidad de una argumentación de derecho: Eurídice volverá a los dioses de la muerte cuando ella “esté madura” (*matura*, 36) y haya completado los años “que le corresponden” (*iustos...annos*, 36). (Albrecht, 1995: 26-27)

El discurso de Orfeo es el siguiente (Ovidio, 2005):

*sic ait: “O positi sub terra numina mundi,  
in quem reccidimus, quicquid mortale creamur,  
si licet et, falsi positus ambagibus oris,  
vera loqui sinitis, non huc, ut opaca viderem  
Tartara, descendi, nec uti villosa colubris  
terna Medusaei vincirem guttura monstri:  
causa viae est coniunx, in quam calcata venenum  
vipera diffudit crescentesque abstulit annos.  
Posse pati volui nec me temptasse negabo:  
vicit Amor. Supera deus hic bene notus in ora est;  
an sic et hic, dubito, sed et hic tamen auguror esse,  
famaque si veteris non est mentita rapinae,  
vos quoque iunxit Amor. Per ego haec loca plena timoris,  
per Chaos hoc ingens vastique silentia regni,  
Eurydices, oro, properata retexite fata!  
Omnia debemur vobis, paulumque morati  
serius aut citius sedem properamus ad unam.  
Tendimus huc omnes, haec est domus ultima, vosque  
humani generis longissima regna tenetis.  
Haec quoque, cum iustos matura peregerit annos,  
iuris erit vestri: pro munere poscimus usum.  
Quodsi fata negant veniam pro coniuge, certum est  
nolle redire mihi: leto gaudete duorum”.* (17-39)

así dijo: “Oh, númenes del mundo situado bajo tierra,  
 al cual caemos, cualquier mortal de los que somos creados,  
 si es lícito y, dejados los ambages de falsa boca,  
 dejáis decir verdades, acá, no para ver el sombrío  
 Tártaro, descendí, ni para vencer las tres fauces,  
 erizadas de culebras, del monstruo Medusa:  
 la causa del camino es mi esposa, a la cual una víbora,  
 pisoteada, veneno derramó y los crecientes años le robó.  
 Quise poder soportarlo y no negaré que lo he intentado:  
 venció Amor. Arriba, este dios, en bocas, es bien conocido;  
 si así también aquí, lo dudo, pero también aquí, con todo, supongo que es,  
 y, si no es falso el rumor del antiguo rapto,  
 también a vosotros os unió Amor. Yo, por estos lugares llenos de temor,  
 por este caos ingente y los silencios del vasto reino,  
 lo ruego, ¡de Eurídice retejed los apresurados hados!  
 Todos os somos debidos, y, un poco demorados,  
 más tarde o más pronto, a una sola sede nos apresuramos.  
 Nos encaminamos hacia acá todos, esta es la última morada, y vosotros  
 tenéis los más extensos reinos del género humano.  
 Esta también, cuando oportunamente cumpla los años justos,  
 será de vuestro derecho: como compensación pedimos su provecho.  
 Ahora bien, si los hados niegan la venia a favor de mi esposa, estoy decidido  
 a no querer regresar: contentaos con la muerte de los dos”.

(Traducción del autor)

El verbo *ait* introduce el discurso. Una exclamación (*O positi sub terra numina mundi*) persigue la *captatio benevolentiae* de los dioses del inframundo. El modo condicional sirve para plantear el tema en su doble vertiente: por un lado, la legalidad del asunto (*si licet*); por otro, su veracidad (*vera loqui sinitis*). Lo jurídico y lo filosófico, lo retórico y lo dialéctico se pueden juntar en la argumentación, y Orfeo lo hace.

El recorrido es una *katábasis* (*descendi*), también llamada *descensus ad inferos*, y en ella resuenan algunos intertextos escatológicos: el Tártaro (sitio al que Zeus confina a la generación anterior tras la *Titanomaquia*), el monstruo Medusa (quien murió a manos de Perseo y dio origen a Pegaso y a Crisaor), el rapto de Perséfone (a quien Hades tomó como su esposa mientras, como Eurídice, paseaba por un campo). Esta última alusión también funciona para propiciar la empatía en el auditorio.

Orfeo es explícito en la mayor parte de su argumentación. Menciona al responsable de la muerte (*calcata venenum vipera diffudit crescentesque abstulit annos*), la causa inmediata del viaje (*causa viae est coniunx*) y la causa mediata (*vicit Amor*). En una analogía: así como, en Virgilio, el *furor* dependía en última instancia de los *Fata*, del mismo modo, en Ovidio, la búsqueda de la *coniunx* está motivada por el *Amor*. En Ovidio, el amor, y no el destino, es la ley suprema; por ello, a pesar de la pérdida temporal en el libro X, habrá un nuevo encuentro en el

XI: lo que no se puede unir en vida se une en la muerte, pues el amor los supera a ambos. Es este uno de los motivos que harán del siglo XII el siglo del amor, y también el siglo de Ovidio.

El contexto de enunciación de Orfeo es de temor, caos y silencio (*loca plena timoris, Chaos hoc ingens, vastique silentia regni*). El mundo de la muerte no es lugar para los vivos: Orfeo logra una excepción, gracias a su discurso. Su petición es, igualmente, algo excepcional (*properata retexite fata*). El destino es algo inamovible, inalterable; empero, Orfeo pide que, para Eurídice, el hilo sea tejido nuevamente. La alusión es a las Moiras: Cloto (la que hila), Láquesis (la que mide) y Átropo (la que corta).

La argumentación de Orfeo es persuasiva (“sólo pretende servir a un auditorio particular”; Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1994: 67) y convincente (“se supone que obtiene la adhesión de todo ente de razón”; Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1994: 67). La parte persuasiva se encuentra en el paralelismo establecido entre las dos parejas: Orfeo y Eurídice / Hades y Perséfone. La argumentación es por analogía o, con mayor precisión, por precedente. Lo convincente se formula en un modelo argumentativo común: el silogismo (en lógica) o entimema (en retórica). De una premisa mayor (*Omnia debemur vobis*) sobre la mortalidad del género humano, y mediante una premisa menor implícita sobre la pertenencia de Eurídice a este grupo, se llega a una conclusión (*Haec quoque, cum iustos matura peregerit annos, iuris erit vestri*) sobre la debida muerte de Eurídice. Sin embargo, se añade una salvedad: los años justos. Eurídice es muy joven para morir, y la juventud es época más para el amor que para la muerte. El beneficio (*usum*), pues, no es solo para el amante sino también para la amada.

A modo de composición anular, el texto cierra con una nueva condición (*Quodsi fata negant veniam pro coniuge*) y con una amenaza que, en cierto modo, se opone a la exclamación inicial (*certum est nolle redire mihi: leto gaudete duorum*). Lejos de convertirse en una *captatio malevolentiae*, la desesperación de Orfeo conmueve los ánimos de su auditorio particular. Orfeo argumenta: persuade, convence y obtiene lo que quiere. Su argumentación es literaria-poética-retórica-lógica-musical.

Además es evidente que en el discurso de Orfeo creación retórica y estructuración temático-musical no se excluyen mutuamente. El canto permanece ligado a la palabra según el método de análisis de la antigua *psychagogia*. (Albrecht, 1995: 29)

Este poder de la palabra será el motor que impulse la mimesis interartística en los períodos subsecuentes.

#### 4. *Media Aetas: Boethius*

*Ancius Manlius Severinus Boethius* (ca. 475-524) fue un filósofo cuyo sentido del deber lo llevó a involucrarse en la vida política de su época. Boecio viajó, con otros senadores, a Constantinopla, para mediar entre el emperador



Justino I, cristiano ortodoxo, y el rey Teodorico, arriano. Acusados de traición, fueron presentados ante el rey, donde Boecio defendió al senador Albino. Su postura le valió la condena del rey que, secundada por un senado coaccionado, acabó en su encarcelamiento y ejecución (*vid. Introducción*, en Boecio, 2004). Mientras esperaba su muerte, escribió la *Consolación de la filosofía*, texto, como la sátira menipea, en verso y prosa, de gran profundidad filosófica e inspiración clásica.

En Boecio (*Consolatio Philosophiae* III, XII), las palabras que aparecen son las de Plutón (Boethius, 1990):

*tandem 'uincimur' arbiter  
umbrarum miserans ait.  
'donamus comitem uiro  
emptam carmine coniugem;  
sed lex dona coherceat,  
ne dum Tartara liquerit  
fas sit lumina flectere.'* (40-47)

Finalmente, el árbitro de las sombras, lamentándose, dijo: “Fuimos vencidos: damos al hombre, como compañera, a la esposa adquirida con el canto; pero que la ley refrene los dones, para que, mientras abandona el Tártaro, no le sea permitido volver los ojos”.  
(Traducción del autor)

Como en Ovidio, el verbo es *ait*. El texto también se refiere a una victoria (*vincimur*), solo que aquí Orfeo triunfa sobre Hades, no Amor sobre Orfeo. El juez otorga (*donamus*) la petición (*coniugem*), la esposa, quien es percibida como compañera (*comitem*) y como objeto de intercambio (*emptam*). El canto (*carmine*) de Orfeo ha pagado el precio justo por Eurídice; pero es prerrogativa del rey del inframundo imponer una condición (*lex*). En el nivel sintáctico, el verbo de impedimento (*coherceat*) precisa de una construcción con *ne*. En el plano léxico, llama la atención la forma indeclinable (*fas*), con el sentido de derecho divino.

Boecio se vale del mito de Orfeo como una alegoría: el Tártaro representa el mundo material o inferior; la tierra, el mundo espiritual o superior; la prohibición de Hades, un consejo de sabiduría orientado al bien supremo; el error de Orfeo de volver la vista atrás, la tendencia humana a perderse en cosas insignificantes y a olvidarse de lo más noble a que puede aspirar. Se trata, entonces, de una visión *similar* a la cristiana (Boecio no menciona explícitamente al Dios cristiano), tan característica de la Edad Media, pero inspirada en un tema clásico.

### 5. *Aetas renatarum artium litterarumque*: Poliziano, Peri, Monteverdi

Orfeo juega un papel preponderante en el Renacimiento. En Italia, se convierte en un ideal de poeta y también de amante: “Orpheus as theologian, as civilizer, as ideal lover and artist of the pastoral life –these are the roles given to the mythical hero by the Italian humanists” (Gros, 1969: 64; Orfeo como teólogo, como civilizador, como amante ideal y artista de la vida pastoril –estos son los roles asignados al héroe mítico por los humanistas italianos). En España, el mito de Orfeo amalgama las facetas humanas del amor y la muerte en torno al tema central de la poesía:

Todo este conjunto de conceptos relativos a la poesía, la muerte y la pasión no controlada puede quedar perfectamente reflejado en el mito de Orfeo, tan popular entre los poetas del Renacimiento... Orfeo es la imagen del poder del poeta, ya que sus *carmina* significan, por una parte, “canción” y, por otra, “poema”. Ahora bien, si Orfeo es capaz de movilizar toda la naturaleza: ríos, árboles, rocas y no sólo los corazones de los hombres y el ímpetu ciego de los animales salvajes, el poema renacentista tendrá un poder semejante hasta llegar a vencer a la muerte, si la pasión no se lo impide, como hizo con Orfeo mismo, al no poder controlar su impaciencia de ver a Eurídice. (Martín, 1989: 287)

Para los humanistas en general, el *Orpheus argumentans* es un modelo educativo, pues retórica y lógica (o dialéctica) son, junto con la gramática, las disciplinas de estudio desde el *trivium* medieval:

*But the Orphic ideal does not recede from men’s grasp when it is described, as in these cases, in terms of wisdom, sound judgment, and argument; for these matters –like eloquent expression– fall under the scope of the logic and rhetoric which were the foundations of humanist education. The ordered, well-founded, and well-expressed argument will be eloquent and persuasive. Whether Orpheus’ success is attributed to his style or his arguments or an amalgam of both, his powers, interpreted in terms of speech, come within human reach and are represented in such terms as to seem desirable and necessary to every normally ambitious man.* (Cochrane, 1968: 8)

Pero el ideal órfico no escapa a la comprensión de los hombres cuando es descrito, como en estos casos, en términos de sabiduría, buen juicio y argumentación, puesto que estos temas –así como la expresión elocuente– coinciden bajo el foco de la lógica y la retórica, que eran la base de la educación humanista. El argumento ordenado, bien fundamentado y bien expresado será elocuente y persuasivo. Ya sea que el éxito de Orfeo se atribuya a su estilo o a sus argumentos, ya a una amalgama de ambos, sus poderes, interpretados en términos del discurso, calzan dentro de la esfera humana y son representados en términos que los hacen deseables y necesarios para cualquier hombre de normal ambición. (Traducción del autor)

Y es también un modelo clásico. El problema de la siguiente interpretación es la asunción de una Edad Media alejada de lo clásico, cuando en la práctica existieron diversos renacimientos y grandes personalidades literarias, por no mencionar la labor de transmisión llevada a cabo por los monjes en los *scriptoria* medievales:

El mito de Orfeo, uno de los más fecundos, representa ya en sí mismo el propio fenómeno que denominamos Renacimiento. Orfeo, el arte, rescata a su mujer Eurídice, la cultura clásica, de la barbarie infernal, los siglos oscuros de la Edad Media. Así lo sintieron la pléyade de humanistas que en Italia, y posteriormente en todo Occidente, se identificaron con esta vieja leyenda y le dieron voz en sus obras. (Berrio, 1994: 1)

En su tesis doctoral, esta autora enumera a los principales humanistas italianos que trataron el mito de Orfeo:

- a. Marsilio Ficino (1433-1499)
- b. Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494)
- c. Lorenzo el Magnífico (1448-1492)
- d. Cristóforo Landino (1424-1504)
- e. Francesco Filelfo (1398-1481)
- f. Angelo Poliziano (1454-1494)

De Poliziano es la *Fabula di Orfeo*, la pieza teatral más representada del *Quattrocento* en Italia (Berrio, 1994: 148). La obra es clave para el tránsito, en el tratamiento del mito, de la literatura a la música, de la Edad Media al Renacimiento, del latín a las lenguas romances. Martín (1989: 267-268) señala que “el Renacimiento se presenta como la última etapa en que la cultura europea tuvo un lenguaje poético común”. Durante el Renacimiento, el latín continuaba siendo idioma cultural y literario, la poesía neolatina era un importante vehículo de expresión para el mito clásico. Ahora bien, Poliziano, a pesar de que conocía el latín, compuso su Orfeo en italiano. Esto ocasionó el descontento del mismo autor, quien, según cuenta Berrio (1994: 128), se había visto obligado a escribirla en lengua vulgar para facilitar la comprensión de los espectadores.

La influencia de los clásicos en Poliziano es evidente. La editora del texto, Antonia Tissoni Benvenuti (citada por Fantazzi, 2001: 123), considera el Orfeo de Poliziano como un “drama satírico”. Berrio (1994: 131) llama la atención sobre la doble ambientación de la obra: por una parte, lo pastoril (1-148), representado por Aristeo, de corte virgiliano, aunque con ecos de Teócrito y hasta de Petrarca; por otra, lo mítico (149-342), encarnado en los amantes Orfeo y Eurídice, de un tratamiento más ovidiano. Los personajes adicionados por Poliziano tendrían un precedente en la *Égloga III* de Calpurnio: el joven Iolas, el siervo Titio y el enamorado Lycidas corresponderían, respectivamente, a Mopso, Tirsi y Aristeo (Berrio, 1994: 136).

Esta *varietas* en los modelos de Poliziano responde, no solo a un gran conocimiento de la cultura clásica y sus *auctores*, sino también a una concepción muy particular de la *imitatio*:

Las tesis de Poliziano, imbuidas de neoplatonismo ficiniano, se basan en la idea de que lo sublime absoluto, innata en el hombre, no puede contenerse en un solo modelo. El autor ha de imitar, sí, pero no mecánicamente, sino sabiendo escoger, tras reflexivas lecturas de grandes clásicos, lo mejor de cada uno, y nunca de uno sólo, aprovechándolo para la creación de su propia obra. (Berrio, 1994: 147)

Los personajes de la *Fabula* son: Mercurio (*annunziatore delle feste*), Pastore schiavone, Mopso (*pastor vecchio*), Aristeo (*pastor giovane*), Tirsi (*pastor giovane*), Un pastor, Orfeo, Pluto, Proserpina, Euridice, Una furia, Una baccante y el Coro delle Baccante. El texto presenta dos modificaciones importantes con respecto a las fuentes clásicas. En primer lugar, un prólogo, al modo del teatro de Eurípides o de Plauto. Según Berrio (1994: 131-132), Mercurio cumple la función del ángel mensajero del *Officium Pastorum*. A continuación la cita (Poliziano, 1992):

*Silenzio. Udite. E' fu già un pastore  
figliuol d'Apollo, chiamato Aristeo.  
Costui amò con sì sfrenato ardore  
Euridice, che moglie fu di Orfeo,  
che seguendola un giorno per amore  
fu cagion del suo caso acerbo e reo:  
perché, fuggendo lei vicina all'acque,  
una biscia la punse; e morta giacque.  
Orfeo cantando all'Inferno la tolse,  
ma non poté servar la legge data,  
ché 'l poverel tra via dietro si volse  
sì che di nuovo ella gli fu rubata:  
però ma' più amar donna non volse,  
e dalle donne gli fu morte data.*

En segundo lugar, un mensajero que trae la noticia de la muerte de Eurídice. Para Berrio (1994: 139), la innovación del Pastor mensajero se debe, como en la tragedia griega, a la dificultad de representar la muerte en escena:

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

La *Fabula* presenta, igualmente, varios discursos en boca de los personajes:

(1) Orfeo a Plutón, como en Ovidio:

*O regnator di tutte quelle genti  
ch'hanno perduto la superna luce,  
al qual discende ciò che gli elementi,  
ciò che natura sotto 'l ciel produce,  
udite la cagion de' mie' lamenti.  
Pietoso amor de' nostri passi è duce:  
non per Cerber legar fei questa via,  
ma solamente per la donna mia.  
Una serpe tra' fior nascosa e l'erba  
mi tolse la mia donna, anzi il mio core:  
ond'io meno la vita in pena acerba,  
né posso più resistere al dolore.  
Ma se memoria alcuna in voi si serba  
del vostro celebrato antico amore,  
se la vecchia rapina a mente avete,  
Euridice mie bella mi rendete.  
Ogni cosa nel fine a voi ritorna,  
ogni cosa mortale a voi ricade:  
quanto cerchia la luna con suo corna  
convien ch'arrivi alle vostre contrade.  
Chi più chi men tra' superi soggiorna,  
ognun convien ch'arrivi a queste strade;  
quest'è de' nostri passi estremo segno:  
poi tenete di noi più lungo regno.  
Così la ninfa mia per voi si serba  
quando suo morte gli darà natura.  
Or la tenera vite e l'uva acerba  
tagliata avete colla falce dura.  
Chi è che mieta la sementa in erba  
e non aspetti che la sia matura?  
Dunque rendete a me la mia speranza:  
i' non vel chieggo in don, quest'è prestanza.  
Io ve ne priego pelle turbide acque  
della palude Stigia e d'Acheronte;  
pel Caos onde tutto el mondo nacque  
e pel sonante ardor di Flegetonte;  
pel pomo ch'a te già, regina, piacque  
quando lasciasti pria nostro orizzonte.  
E se pur me la nieghi iniqua sorte,  
io non vo' su tornar, ma chieggo morte.*

Orfeo es *argumentans*. El discurso es similar al de Ovidio. Hay una *captatio benevolentiae* (*O regnator di tutte quelle genti ch'hanno perduto la superna luce*). Se dice la causa del viaje, si bien se cambia la referencia de la hazaña de Perseo por la de Heracles (*non per Cerber legar fei questa via*). Se apela a la empatía, mediante el paralelismo con la pareja de soberanos del inframundo, pero la petición es más directa: a través, no de la alusión de los hados, sino de la mención de la propia persona (*Euridice mie bella mi rendete*). Igualmente, se emplea el entimema que lleva a la conclusión de volver a la amada (*Così la ninfa mia per voi si serba quando suo morte gli darà natura*). El cambio está en la salvedad propuesta: no en términos de justicia sino de naturalidad.

En su petición, Orfeo no busca el *usum*, sino la *speranza*. Este aspecto será fundamental para el tránsito hacia las versiones musicales (e.g. *Speranza* es la guía de Orfeo en Monteverdi). Entre los intertextos escatológicos, cabe destacar la preeminencia de las aguas en Poliziano (*Stigia, Acheronte, Flegetonte*). En la amenaza final, también se puede apreciar una ligera variación: se mantiene la condición sobre un posible cambio de la suerte; empero, se evita el irónico llamado al regocijo del interlocutor en la muerte del vate.

Fantazzi (2001: 129-131) señala, como puntos de contacto con Ovidio en la *contaminatio* de Poliziano, la invocación inicial, la causa del viaje, los amores de Plutón y Proserpina, el argumento sobre la muerte (que, en Poliziano, califica de *amplificatio*), la petición de Orfeo (que, en Poliziano, califica de *imitatio*) y las últimas palabras (que, para la versión de Ovidio, considera como *sarcasmo*). Por su parte, Berrio (1994) opina lo siguiente:

Se aporta una causa subjetiva, el poder del Amor que ha impedido su resignación, y una causa objetiva, la injusticia de una muerte prematura. Ovidio pone más énfasis en la primera y en la pérdida del disfrute personal de su amada. Poliziano, en cambio, razona fría y objetivamente: todo lo creado ha de someterse al poderío de la muerte, luego es inútil cortar la vida de la joven cuando aún no ha disfrutado de ella. (Berrio, 1994: 141)

Ambos autores coinciden en que el discurso es la parte central de la *Fabula*. En términos de argumentación, la causa subjetiva correspondería al auditorio particular y la objetiva al universal.

(2) Plutón a Orfeo, como en Boecio:

*Io te la rendo, ma con queste leggi:  
che la ti segua per la ceca via,  
ma che tu mai la suo faccia non veggi  
finché tra' vivi pervenuta sia;  
dunque el tuo gran disire, Orfeo, correggi,  
se non, che tolta subito ti fia.  
I son contento che a sì dolce plettro  
s'inchini la potenza del mio scettro.*

Los temas principales se mantienen: el permiso con la condición (*ma con queste leggi*) y el triunfo del canto de Orfeo (*I' son contento che a sì dolce plettro s'inchini la potenza del mio scettro*). Se trata de aspectos esenciales del mito y, en modo alguno, de una pretendida influencia de Boecio en Poliziano.

(3) Eurídice a Orfeo, como en Virgilio:

*Oimè, che 'l troppo amore  
n'ha disfatti ambendua.  
Ecco ch'ì ti son tolta a gran furore,  
né sono ormai più tua.  
Ben tendo a te le braccia, ma non vale,  
ché 'ndrieto son tirata. Orfeo mie, vale!*

Este es quizás el texto más próximo al original: el *furor* (*a gran furore*), el *vale* (*vale*), el *feror* (*son tirata*), el *tendens* (*Ben tendo a te le braccia*); todos estos elementos conservan el patetismo de la escena, a la vez que permiten combinar la perspectiva de Orfeo (de Ovidio) con la de Eurídice (de Virgilio).

El mito de Orfeo combina lo retórico con lo dramático y lo musical. En época clásica, el género que mejor se habría prestado para esta fusión habría sido la tragedia, si bien es poco lo que se conoce de la música en aquel entonces. El fragmento más representativo de música de la Grecia Antigua es un fragmento de un coro del *Orestes* de Eurípides (Papyrus Wien G 2315), originario de Hermópolis Magna, en Egipto, siglos III-II a.C., en el cual se conserva la notación vocal. Este sistema utilizaba las 24 letras del alfabeto jónico, en oposición a los 15 signos, probablemente derivados de un alfabeto arcaico, que empleaba el sistema de notación instrumental (cfr. Paniagua, 2000).

En el nuevo contexto, la ópera será el modelo elegido para llevar a la perfección artística este relato de amor y muerte. Para comprender esta evolución, es preciso repasar algunas fechas clave:

1473: mito de Orfeo en los festivales de Roma.

1475: mito de Orfeo en los festivales de Pesaro.

1480: Angelo Poliziano escribe *La Fabula di Orfeo*, con ocasión de dos matrimonios: Clara Gonzaga con Gilberto I de Borbón, conde de Montpensier; e Isabel de Este con Francisco II Gonzaga, marqués de Mantua. *La Fabula* no fue publicada sino hasta 1494, pues Poliziano no autorizaba la publicación de sus obras vernáculas. El papel de Orfeo fue representado por el célebre cantor Baccio Ugolini.

1489: mito de Orfeo en los festivales de Milán.

1529: mito de Orfeo en los festivales de Ferrara.

1573: Torquato Tasso escribe el drama bucólico *Aminta*, uno de los precedentes del género operístico.

1577-1582: reuniones de la *Camerata Florentina*, un club selecto de literatos, filólogos, músicos y musicólogos para la recreación de las

tragedias antiguas. Entre sus miembros destacan su director el conde Giovanni Bardi, el aristócrata Jacopo Corsi, los poetas Ottavio Rinuccini y Gabriello Chiabrera, los músicos Jacopo Peri y Giulio Caccini, y hasta Vincenzo Galilei (padre de Galileo). Varios de ellos son nombres claves en la historia de la ópera.

1589: composición de *Intermedios*, especie de mini-óperas, en Florencia, a cargo de diversos autores.

1590: Giovanni Battista Guarini escribe el drama bucólico *Il pastor fido*, otro precedente del género operístico.

1597: Orazio Vecchi escribe la comedia madrigalesca *L'anfiparnaso*. Como el drama bucólico, la comedia madrigalesca influye en la ópera posterior.

1597: Jacopo Peri compone la primera ópera conocida, *Dafne*, con libreto de Ottavio Rinuccini. Este último es pieza fundamental para el surgimiento de las primeras óperas.

1600: Jacopo Peri compone la primera ópera conservada, *Euridice*, también con libreto de Ottavio Rinuccini. La ocasión es la boda de María de Medici con Enrique IV de Francia. El propio Peri, tenor, interpreta el papel de Orfeo.

1600: Giulio Caccini, con el mismo libreto de Rinuccini, compone una *Euridice* y reclama para sí la autoría de la primera ópera. Ya en los orígenes de la ópera, el *plagium* se suma a la *imitatio*.

1604: Adriano Banchieri escribe la comedia madrigalesca *Il Zabaione musicale*, otra de las obras influyentes.

1607: Claudio Monteverdi compone la primera ópera de gran calidad, nuevamente de tema órfico. *L'Orfeo, Favola in Musica*, con libreto de Alessandro Striggio, fue presentada en los carnavales de Mantua, con el papel protagónico en voz del tenor Francesco Rasi.

1616: Domenico Belli compone el *Orfeo dolente*, con libreto de Gabriello Chiabrera, miembro de la *Camerata Florentina*.

1619: Stefano Landi compone *La morte d'Orfeo*.

Después de 1619, el mito de Orfeo sale de Italia: "After 1619 the new genre of opera and the distribution of the Orpheus theme spreads rapidly to France, Spain, Germany, Austria and England" (Sternfeld, 1988: 174; después de 1619, el nuevo género de la ópera y la distribución del tema de Orfeo se extiende rápidamente a Francia, España, Alemania, Austria e Inglaterra).

*Ópera* es una voz de origen latino. El sustantivo *opus, operis*, palabra cognada con el scr. *ápas*, significa 'obra'. El neutro plural, gramaticalizado como una palabra de la primera declinación, *opera, -ae* tiene el mismo sentido. De ahí, derivan el esp. *obra*, registrado con el valor de 'trabajo' hacia 1250, y el esp. *ópera*, a través del it., con el valor de 'obra' hacia 1737 (cfr. Segura, 2003: 517). Antes de 1650, las composiciones no recibían el nombre de ópera:



La palabra “ópera” (de hecho significa “obra” en latín e italiano) no se utilizaba antes de 1650 para las piezas de teatro musical, sino que éstas se designaban con formulaciones universales como *Dramma per musica* (Drama musical) o *Favola in musica* (Fábula musical), de modo que las primeras acciones en música no se diferencian mucho de los extensos madrigales, la forma musical más popular y la manera de expresión vocal del siglo XVI y principios del XVII. (Neef, 2009: 328)

La elección de Orfeo como tema central para la ópera se debe a que el mito combina lo literario y lo musical. Wood (2008: 2-4), quien califica a Orfeo de “ur-artist” y su mito de “ur-myth of opera”, considera que, para el caso de Monteverdi: “...the importance of *La Favola* lies in that it demanded not simply incidental music, but insisted upon its drama being presented in the music” (Wood, 2008: 4; la importancia de *La Favola* se halla en el hecho de que no requería una simple música incidental, sino que insistía en la representación del drama en la música).

Este autor incluso analiza, a partir de los cambios en la narración de Orfeo en las distintas óperas, reflejos de variaciones de mayor envergadura en el pensamiento de los períodos respectivos de composición. Así, *L’Orfeo* de Moteverdi señalaría el paso del Renacimiento al Barroco; *Orphée et Eurydice* de Gluck (en la versión de Berlioz), de la Ilustración al Romanticismo; *L’Anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice* de Haydn, la visión de mundo del racionalismo; *Orphée aux enfers* de Offenbach, la crítica de la burguesía; y *Orphée* de Glass, la perspectiva de la modernidad.

El mito de Orfeo es complejo y puede funcionar como un espejo de la sociedad: los “Orfeos” renacentistas son representantes del Renacimiento. Para ello, hay dos motivos: el poder del arte: “Orfeo symbolizes the ideals of Renaissance humanism. He is the artist hero who through his art is capable of descending to the Underworld” (Wood, 2008: 10; Orfeo simboliza el ideal del humanismo renacentista. Él es el artista-héroe que por medio de su arte es capaz de descender al inframundo); y la esencia de la condición humana: “Orfeo represents the Renaissance man who can do all things if he will, but is rudely awakened to his own failures” (Wood, 2008: 14; Orfeo representa al hombre renacentista que puede hacer todas las cosas si lo desea, pero que abruptamente despierta ante sus propios fracasos).

Para efectos del presente trabajo, se toman en consideración dos versiones de Orfeo en la ópera: Jacopo Peri (1561-1633) y Claudio Monteverdi (1567-1643). Generalmente, se ha infravalorado el aporte del primero en relación con el segundo; sin embargo, Peri tiene también su valor:

In musicological literature Peri has tended to be treated as a poor relation of Monteverdi... By two criteria of ‘resonance’ in the early seventeenth century, the operas based on libretti by Rinuccini were more successful than the Orfeo of Striggio and Monteverdi, namely the frequency with which the libretti were reprinted and the praise bestowed upon them by contemporary commentators. (such as Doni) (Sternfeld, 1988: 198-199)

En la literatura musicológica, se ha tendido a tratar a Peri a partir de una pobre relación con Monteverdi... Por dos criterios de ‘resonancia’ a principios del siglo XVII las óperas basadas en libretos de Rinuccini fueron más exitosas que el Orfeo de Striggio y Monteverdi, a saber, la frecuencia con que se reimprimieron los libretos y la alabanza de que fueron objeto por parte de los comentaristas contemporáneos. (Traducción del autor)

Los personajes de la *Euridice* de Peri son cinco sopranos (La Tragedia, Euridice, Dafne, Venere, Proserpina), un contralto (Arcetro), cuatro tenores (Orfeo, Tirsi, Aminta, Radamanto), dos bajos (Plutón, Caronte) y un coro de ninfas, pastores y deidades infernales. La obra se divide en tres actos: el primero, con las nupcias de los jóvenes y la muerte de Euridice; el segundo, en el inframundo; y el tercero, la escena del retorno a la vida. El discurso de Orfeo se halla en el segundo acto. Lo más llamativo de la obra es su final feliz: Orfeo recupera a su Euridice, como en Ovidio, pero lo hace en vida.

Se pueden apreciar dos elementos comunes con Poliziano: por un lado, un prólogo (La Tragedia), muy significativo si se tiene en cuenta que Peri presentó su obra como una “tragedia en homenaje al ideal antiguo”. Este personaje destaca la originalidad de la propuesta (*cangiate forme*), al tiempo que se enlaza a la tradición clásica por medio de la figura de Apolo, patrono de las musas y las artes.

*Io che d'alti sospir vaga e di pianti  
Spars'hor di doglia hor di minaccie il volto  
Fei negli ampi teatri al popol folto  
Scolorir di pietà volti e sembianti.  
Non sangue sparso d'innocenti vene,  
Non ciglia spenta di tiranno insano,  
Spettacolo infelice al guardo umano  
Canto su meste, e lacrimose scene.  
Lungi via lungi pur da regi tetti  
Simulacri funesti ombre d'affanni  
Ecco i mesti coturni, e i foschi panni  
Cangio e desto nei cor più dolci affetti  
Hor s'avverrà, che le cangiate forme  
Non senz'alto stupor la terra ammiri  
Tal ch'ogni alma gentil ch'Apollo ispiri  
Del mio novo cammin calpesti l'orme.*

Por otro lado, un mensajero (Dafne), que narra la muerte de la joven por una serpiente (*Angue crudo e spietato*), como en las fuentes clásicas. Hay una antítesis que opone la belleza del *locus amoenus* (*Per quel vago boschetto*) y de la joven (*la bella Euridice*) a la *horrida mors* (*Restò tanta bellezza immobil gelo*).

*Per quel vago boschetto  
Ove, rigando i fiori,*

*Lento trascorre il fonte degli allori  
 Prende dolce diletto  
 Con le compagne sue la bella sposa.  
 Chi violetta o rosa  
 Per far ghirlanda al crine  
 Togliea dal prato o dall'acute spine.  
 Ma la bella Euridice  
 Movea danzando il più sul verde prato  
 Quando ahi, ria sorte acerba,  
 Angue crudo e spietato  
 Che celato giacea tra i fiori e l'erba  
 Punsele il piè con sì maligno dente  
 Che impallidì repente  
 Come raggio di sol che nube adombri.  
 E dal profondo core  
 Come un sospir mortale  
 Sì spaventoso ohimè sospinse fuore  
 Che quasi avesser l'ale  
 Giunse ogni ninfa al doloroso suono.  
 Et ella in abbandono  
 Tutta lasciassi allor fra l'altrui braccia.  
 Spargeva il volto e le dorate chiome  
 Un sudor vieppiù freddo assai che ghiaccio  
 Indi si udì il tuo nome  
 Tra le labbra sonar, fredde e tremanti,  
 E volti gli occhi al cielo,  
 Restò tanta bellezza immobil gelo.*

Un elemento nuevo es el guía (Venere), que tiene un precedente clásico en la Sibila de Virgilio, en la *Eneida*, y uno medieval en el Virgilio de Dante, en la *Divina Commedia*. Con gran simbolismo, la diosa del amor guía al enamorado por el reino de las sombras. Como en Ovidio, el amor es más fuerte que el destino (*Che avrai di morte ancor trionfo e palma*).

*Scorto da immortal guida  
 Arma di speme e di fortezza l'alma  
 Che avrai di morte ancor trionfo e palma.  
 ...  
 L'oscuro varco onde siam giunti a queste  
 Rive, pallide e meste,  
 Occhio non vide ancor d'alcun mortale.  
 Rimira intorno, e vedi  
 Gli oscuri campi e la città fatale  
 Del Re che sovra l'ombre ha scettro e regno.  
 Sciogli il tuo nobil canto*

*Al suon dell'aureo legno:  
 Quanto morte t'ha tolto ivi dimora.  
 Prega, sospira e plora,  
 Forse avverrà che quel soave pianto  
 Che mosso ha il Ciel  
 Pieghi l'Inferno ancora.*

En el discurso de Orfeo, la forma de tratamiento (*O degli orridi e neri Campi d'inferno, O dell'altera Dite Eccelso Re*) es similar a la de Ovidio; sin embargo, la causa del viaje se ofrece más directamente (*Per impetrar mercede*). Para este favor, se opta, también con una construcción doble, ya por el amor (*la bella Diva*), ya por el canto (*il dolce canto*). La doble opción de Ovidio, amorosa para el auditorio particular y retórica para el universal, presenta una ligera modificación: es amorosa para el auditorio particular pero musical para el universal. El nuevo público está compuesto, como en la *Camerata Florentina*, por concededores de la música. Empero, en ambos casos Orfeo es *argumentans*. Por último, aparece la condición final (*O me raccogli ancora Tra l'ombre spente ove il mio ben dimore*), pero sin ironía, como en Poliziano.

*O degli orridi e neri Campi d'inferno,  
 O dell'altera Dite Eccelso Re  
 Che alle nude ombre imperi  
 Per impetrar mercede  
 Vedovo amante a questo abisso oscuro  
 Volsi piangendo, e lacrimando il piede.*

...

*Deh, se la bella Diva  
 Che per l'acceso monte  
 Mosse a fuggirti invan ritrosa, e schiva  
 Sempre ti scopri, e giri  
 Sereni i rai della celeste fronte  
 Vagliami il dolce canto  
 Di questa nobil cetra  
 Ch'io ricovri da te la donna mia  
 L'alma, deh, rendi a questo sen dolente  
 Rendi a questi occhi il desiato Sole  
 A queste orecchie il suono  
 Rendi delle dolcissime parole  
 O me raccogli ancora  
 Tra l'ombre spente ove il mio ben dimore.*

El aporte musical es mucho más significativo en Monteverdi: “La novedad de esta ópera no estriba en el libreto sino en la concepción musical. Monteverdi amplió notablemente la orquesta llegando a utilizar hasta cuarenta músicos: flautas, cornetas, trombón de vara, bajos continuos, toda la familia de las cuerdas” (Berrio, 1994: 165).

*L'Orfeo* de Monteverdi tiene por personajes a cinco sopranos (La Musica, Euridice, Messaggiera, Proserpina, Speranza), tres tenores (Orfeo, Eco, Apolo), dos bajos (Caronte, Plutone) y un coro de pastores, ninfas y espíritus infernales. En algunas representaciones, se emplea también un ballet de pastores. Son cinco actos: el primero, la boda; el segundo, la muerte de Eurídice; el tercero, el inframundo; el cuarto, el don y la prohibición de volver la vista atrás; y el quinto, el dolor de Orfeo y la intervención de Apolo.

Los actos 1 y 2 corresponden, *grosso modo*, al primero de Peri; 3 y 4, al segundo. El final no es feliz, como el de Peri, mas, al menos en la segunda versión de la obra, Apolo hace las veces del *deus ex machina* de la tragedia de Eurípides y se lleva a su hijo Orfeo. En el prólogo, se observa una transición importante: ya no es la tragedia, sino la música el arte elegido para la personificación. La música, como la retórica, influye sobre las pasiones (*et hor di nobil ira, et hor d' amore*).

*Dal mio Permesso amato à voi ne vegno,  
incliti eroi, sangue gentil di regi,  
di cui narra la Fama eccelsi pregi,  
nè giugne al ver perch'è troppo alto il segno.  
Io la Musica son, ch' à i dolci accenti  
sò far tranquillo ogni turbato core,  
et hor di nobil ira, et hor d' amore  
posso infiammar le più gelate menti.  
Io sù cetera d' or cantando soglio  
mortal orecchio lusingar talhora  
e in guisa tal de l' armonia sonora  
de le rote del ciel più l' alme invoglio.  
Quinci a dirvi d'Orfeo desìo mi sprona,  
D'Orfeo che trasse al suo cantar le fere,  
E servo fè l'Inferno a sue preghiere,  
Gloria immortal di Pindo e d'Elicona.  
Or mentre i canti alterno, or lieti, hor mesti,  
non si mova augellin fra queste piante,  
nè s' oda in queste rive onda sonante,  
et ogni Aurette in suo camin s' arresti.*

En Monteverdi, es mantiene el motivo de la mensajera, a quien uno de los pastores identifica como Silvia. Ella describe el lugar (*In un fiorito prato*), menciona a la serpiente (*anguie insidioso*), señala la preocupación por Orfeo y hasta deja ver el matiz contrapuesto de belleza/fealdad, alegría/tristeza, amor/muerte (*pieno il cor di pietade e di spavento*).

*In un fiorito prato  
con altre sue compagne,  
giva cogliendo fiori*

*per farne una ghirlanda  
 à le sue chiome,  
 quando angue insidioso,  
 ch' era fra l' erbe ascoso,  
 le punse un piè con velenoso dente.  
 Ed ecco immantamente, scolorirsi  
 il bel viso e ne' suoi lumi  
 sparir que' lampi, ond' ella  
 al Sol fea scorno.  
 Allhor noi tutte  
 sbigottite e meste  
 le fummo intorno richiamar  
 tentando gli spirti in lei smarriti  
 con l' onda fresca e  
 co' possenti carmi.  
 Ma nulla valse, ah! lassa,  
 ch' ella i languidi  
 lumi alquanto aprendo,  
 e tè chiamando Orfeo,  
 dopo un grave sospiro,  
 spirò frà queste braccia, ed io rimasi  
 pieno il cor di pietade e di spavento.*

Se conserva, asimismo, la guía. El nombre Speranza alude a la *Divina Commedia* y una parte de su discurso (*Lasciate ogni speranza o voi ch' entrate*) incluye un claro intertexto: *Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate* (*Inferno* III, 19). Orfeo debe abandonar la esperanza y por ello el resultado no será el deseado.

*Ecco l' atra palude,  
 ecco il nocchiero  
 che trae l' ignudi spirti  
 a l' altra sponda dov' hà Pluton  
 de l' ombre il vasto impero.  
 Oltre quel nero stagn',  
 oltre quel fiume,  
 in quei campi di pianto e di dolore.  
 Destin crudele  
 ogni tuo ben t' asconde.  
 Hor d'uopo e d'un gran core e  
 d'un bel canto.  
 Io fin qui t' ho condotto,  
 hor più non lice  
 teco venir,  
 chè amara legge il vieta.  
 Legge scritta col ferro*

*in duro sasso de l' ima reggia  
 in su l' orribil soglia,  
 che in queste note  
 il fiero senso esprime.  
 Lasciate ogni speranza  
 o voi ch' entrate.  
 Dunque, se stabilito hai  
 pur nel core  
 di porre il piè  
 ne la città dolente,  
 da te men' fuggo e torno  
 a l' usato soggiorno.*

El núcleo de la obra, como en Virgilio, es el discurso de Orfeo. De manera extraordinaria, se combinan, en la alocución, retórica y música. El aria incorpora dos ritornelos y una sinfonía. Las partes principales son las siguientes: *captatio benevolentiae* (*Possente Spirto e formidabil nume*), como en Virgilio y en Poliziano; presentación del poeta (*Orfeo son io*), una innovación; y reconocimiento de la autoridad (*Sol tu, nobile Dio puoi darmi aita*), como preámbulo para la formulación del pedido (*Rendetemi il mio ben, Tartarei Numi*), frase que se repite al final de cada intervención. La argumentación se caracteriza más por el πάθος que por el λόγος; se orienta más hacia el auditorio particular que en el universal. En este caso, el canto de Orfeo es como un en-canto.

*Possente Spirto e formidabil nume,  
 senza cui far passaggio  
 à l' altra riva alma da corpo  
 sciolta in van presume.  
 (Ritornello)  
 A lei volt' ho 'l camin  
 per l' aër cieco,  
 a l' Inferno non già,  
 ch' ovunque stassi  
 tanta bellezza  
 il paradiso hà seco.  
 (Ritornello)  
 Orfeo son io che d' Euridice  
 i passi segue per queste  
 tenebrose arene,  
 ove già mai  
 per uom mortal non vassi.  
 O de le luci mie luci serene  
 s'un vostro sguardo  
 può tornarmi in vita,  
 Ahi, chi nega il conforto*

à le mie pene ?  
 Sol tu, nobile Dio  
 puoi darmi aita,  
 nè temer dei,  
 ché sopra un' aurea Cetra  
 Sol di corde  
 soavi armo le dita  
 contra cui rigida alma  
 invan s' impetra.

...

Ahi, sventurato amante!  
 Sperar dunque non lice  
 ch' odan miei prieghi  
 i cittadin d'Averno ?  
 Onde qual ombra errante  
 d'insepolto cadavero infelice,  
 privo sarò del cielo  
 e de l'Inferno?  
 Così vuol empia sorte ch' in questi  
 orrori di morte  
 da te mio cor lontano,  
 chiami tuo nome in vano, e pregando  
 e piangendo io mi consumi ?  
 Rendetemi il mio ben,  
 Tartarei Numi.

**(Sinfonia)**

*Ei dorme,  
 e la mia cetra,  
 se pietà non impetra  
 ne l' indurato core,  
 almen il sonno  
 fuggir al mio cantar  
 gli occhi non ponno.  
 Sù dunque a che più tardo?  
 Tempo è ben d' approdar  
 sù l' altra sponda,  
 s'alcun non è ch' il nieghi,  
 Vaglia l' ardir se foran  
 vani i preghi.  
 È vago fior del Tempo l' occasion,  
 ch' esser dee colta a tempo.  
 Mentre versan  
 quest' occhi amari fiumi  
 rendetemi il mio ben  
 Tartarei Numi.*



## 6. Conclusiones

El motivo mítico de Orfeo y Eurídice es el material de la *inventio* que suministran los clásicos, Virgilio y Ovidio, para que, mediante la *imitatio et aemulatio*, lo reformule el medieval Boecio y los renacentistas Poliziano, Peri y Monteverdi; así, se forma una *traditio*. La pervivencia del relato se debe, principalmente, a los temas universales y humanos que lo integran: el amor, la muerte y la poesía. El punto de contacto para todos ellos es el poder de la palabra, que se manifiesta, en su dimensión literaria, poética, retórica, lógica, filosófica y musical, de manera magistral en el discurso de Orfeo. La teoría de la argumentación ofrece un modelo de análisis que integra las diversas perspectivas.

En Virgilio y Boecio, pese a la presencia de discursos, Orfeo no es *argumentans*: en el primero, a causa del enfoque misterioso; en el segundo, en razón de la interpretación alegórica. En Ovidio, Poliziano, Peri y Monteverdi, Orfeo es *argumentans*. En suma, Orfeo argumenta para un auditorio particular, a partir del amor, esto en todos los autores; pero, para el auditorio universal, la temática cambia: Ovidio propone la retórica; Poliziano, la lógica; Peri, la música; Monteverdi, también el amor. Los esquemas argumentativos básicos son la analogía para en auditorio particular y el entimema para el universal.

La aparente contradicción en la *varietas* de soluciones se explica por la mentada riqueza de la palabra. Así, Orfeo, el que la domina, se convierte en modelo del poeta, del músico, del maestro, del amante, del artista, del humanista, del renacentista, en fin, del ser humano.

## 6. Bibliografía

- Albrecht, Michael von. Orfeo en Virgilio y Ovidio. *Myrtia*, X, 17-33, 1995.
- Bauzá, Hugo. *Las 'Geórgicas' de Virgilio*. Estudio y traducción. Buenos Aires: EUDEBA, 1989.
- Berrio, Pilar. *El mito de Orfeo en el Renacimiento*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- Boecio. *La consolación de la filosofía*. Traducción de Pedro Rodríguez. Madrid: Alianza, 2004.
- Boethius. *Consolatio philosophiae*. Edición de James O'Donnell. Pennsylvania: Bryn Mawr College, 1990. Disponible en: [www.perseus.tufts.edu](http://www.perseus.tufts.edu)
- Cochrane, Kirsty. Orpheus Applied: Some Instances of His Importance in the Humanist View of Language. *The Review of English Studies*, XIX (73), 1-13, 1968. Disponible en: [www.jstor.org](http://www.jstor.org)
- Ernout, A. y A. Meillet. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Librairie Klincksieck, 1951.
- Fantazzi, Charles. Poliziano's *Fabula di Orfeo*: a *Contaminatio* of Classical and Vernacular Themes. *Revista de estudios latinos*, I, 121-136, 2001.
- Gros, Kenneth. The Triumph and Death of Orpheus in the English Renaissance. *Studies in English Literature 1500-1900*, IX(1), 63-80, 1969. Disponible en: [www.jstor.org](http://www.jstor.org)

- Martín, Fernando. Canciones de amor y muerte en la poesía latina del Renacimiento. *Minerva*, III, 267-288, 1989.
- Mortara, Bice. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Neef, Sigrid. *Ópera. Compositores, obras, intérpretes*. Postdam: H.F.Ullmann, 2009.
- Ovidio. *Obras completas*. Edición y traducción de Antonio Ramírez. Madrid: Espasa, 2005.
- Paniagua, Gregorio. *Musique de la Grèce Antique*. Madrid: Atrium Musicae de Madrid. Harmonia Mundi, 2000.
- Perelman, Chaïm & Lucie Olbrechts-Tyteca. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos, 1994.
- Plantin, Christian. *La argumentación*. Barcelona: Ariel, 2008.
- Poliziano, Angelo. *Stanze, Orfeo, Rime*. Edición de Davide Puccini. Milán: Edizione Garzanti, 1992.
- Segura, Santiago. *Nuevo diccionario etimológico latín-español y de las voces derivadas*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2003.
- Sternfeld, Frederick. Orpheus, Ovid and Opera. *Journal of the Royal Musical Association*, CXIII(2), 172-202, 1988. Disponible en: [www.jstor.org](http://www.jstor.org)
- Versteeg, R. y N. Barclay. Rhetoric and Law in Ovid's Orpheus. *Law and Literature*, XV, 395-420, 2003.
- Virgilio. *Obras completas*. Edición de Pollux Hernández. Traducción de Aurelio Espinosa. Madrid: Cátedra, 2010.
- Wood, Dafydd. Adaptation of the Orpheus Myth in Five Operas. *The McNeese Review*, XLVI, 1-25, 2008.