Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 24 (1993)

Artikel: "El marido más firme" de Lope y "El divino Orfeo" de Calderón : dos versiones dramáticas del mito de Orfeo, "a lo humano" y "a lo divino"

Autor: Canonica, Elvezio

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-262139

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

EL MARIDO MÁS FIRME DE LOPE Y *EL DIVINO ORFEO* DE CALDERÓN

Dos versiones dramáticas del mito de Orfeo, «a lo humano» y «a lo divino»

1. *Introducción*

Las literaturas iberorrománicas pueden jactarse de contar con «una de las primeras manifestaciones en lengua vulgar de la fábula de Orfeo»[1]. Con estas palabras se refiere Martín de Riquer a *Lo somni*, obra del escritor prerrenacentista catalán Bernat Metge, en cuyo tercer libro se encuentra una cumplida narración de la historia de Orfeo y Eurídice y cuya fecha de composición *ante quem* es 1399. Como se ve, median más de 80 años entre esta atestación y la más conocida *Favola d'Orfeo* (1480) del toscano Angelo Poliziano.

Para la literatura castellana, el estudio del mito de Orfeo cuenta ya con una amplia monografía, llevada a cabo por Pablo Cabañas en 1947[2], a la que me remito para una visión de conjunto de la principales obras que tratan del mito órfico. Después de unas menciones en las obras poéticas del Marqués de Santillana y de Juan de Mena de hacia 1456[3], el mito de Orfeo cunde en el período del pleno barroco. La crítica ha señalado que la aparición del mito en la literatura de esta época es posterior a su tratamiento musical, que desempeñó el papel de detonador para todas las artes. Efectivamente,

[1] Cf. *Obras de Bernat Metge*, ed. de M. de Riquer, Universidad de Barcelona, 1959, p. 159. Cf. también la ed. de *Lo somni* de Antonio Vilanova Andreu, Barcelona, CSIC, 1946.

[2] Cf. Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1948. Para el tema de Orfeo en general, vid. J. Block Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1970.

[3] Del Marqués de Santillana, cf. el poema «Infierno de los enamorados», estr. LIII; «Diálogo de Bías contra Fortuna», en: *Poesías completas*, ed. de Miguel Angel Pérez Priego, Clásicos Alhambra, nn. 25-26, 2 tomos, Madrid, Alhambra, 1983. De Juan de Mena cf. *El laberinto de Fortuna*, estr. 120, ed. de José Manuel Blecua, Clásicos Castellanos, n. 119, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 66.

entre 1600 y 1607 aparecieron en Italia tres composiciones musicales que se suelen considerar como las primeras óperas en absoluto: todas ellas tienen como argumento el mito de Orfeo. La más famosa y la más lograda es el *Orfeo* de Angelo Monteverdi, estrenado en 1607. Pero ya en 1600 y en 1602 dos exponentes de la florentina «Camerata dei Bardi», Jacopo Peri y Giulio Caccini, habían realizado dos versiones musicales de un mismo *libretto* de tema órfico, es decir la *Euridice* de Ottavio Rinuccini. La temática musical inherente al mito fue evidentemente el factor que impulsó a los músicos en la elección de este tema, empleando así lo que hoy llamaríamos un procedimiento meta-artístico.

En las letras españolas, la reacción es muy solícita: ya en 1605 aparecen unos sonetos del sevillano Juan de Arguijo que tratan el mito de forma poéticamente esmerada y técnicamente muy conseguida. Pero habrá que esperar algunos años para tener las primeras muestras acabadas de obras dedicadas plenamente al mito de Orfeo. En el año 1624 aparecen dos poemas en octavas reales: *Orfeo* de Juan de Jáuregui y *Orfeo en lengua castellana*, atribuido a Pérez de Montalbán, el conocido amigo de Lope de Vega[4]. El segundo título nos sitúa de inmediato en el clima literario de la época, dividido entre culteranistas y conceptistas, ambos defensores de la oscuridad poética, y los poetas populares que propugnaban la llaneza y la transparencia. Es notorio que entre estos últimos figuraba Lope de Vega, y por esta razón la mención «escrito en lengua castellana» que aparece en la segunda obra citada (para replicar a la primera «escrita en lengua tracia», como se lee en el prólogo) ha hecho pensar en una posible atribución lopesca. No puedo entrar aquí en esta cuestión, pero baste con anotar que esta hipótesis no es de ahora, sino que ya desde los primeros años que siguieron a la aparición del *Orfeo en lengua castellana*, ésta era corriente por los círculos poéticos madrileños, como es confirmado por la siguiente anotación manuscrita con letra del s. XVII, que aparece en la

[4] Del *Orfeo* de Juan de Jáuregui hay dos ediciones modernas: la de Pablo Cabañas, Madrid, CSIC, 1948, y la de Inmaculada Ferrer de Alba, en Clásicos Castellanos, n. 183, Madrid, Espasa-Calpe, 1973. Del *Orfeo en lengua castellana* contamos sólo con la edición de Pablo Cabañas, Madrid, CSIC, 1948.

portada de un ejemplar de la «princeps» de 1624: «Este Orfeo le hiço Lope de Vega, y le hiço en quatro días». El propio Cabañas propende hacia esta paternidad, pero frente a la ausencia de pruebas documentales fidedignas edita el texto a nombre de Montalbán.

Las dos obras de Lope y de Calderón que vamos a estudiar a continuación — junto con una comedia de Antonio Solís y Rivadeneira, *Eurídice y Orfeo*, publicada en 1662 — constituyen los principales hitos órficos posteriores.

2. *Presentación de las dos obras dramáticas*

Antes de empezar el estudio comparativo, de tipo sincrónico, es imprescindible exponer brevemente el punto de vista diacrónico, es decir, presentar las dos obras en su contexto histórico.

El marido más firme es una obra dramática que Lope compuso entre los años 1617-1621 y que publicó en la *Parte XX* de sus comedias, en 1625. Aunque reciba expresamente la denominación de «tragedia famosa», de acuerdo con el mito tratado, como veremos el término de «comedia» es el que mejor le conviene, puesto que abundan en ella los pasajes de vena cómica y burlesca. Además, y sobre todo, la obra presenta un desenlace feliz. Después de las apreciaciones más bien negativas (y quizás a causa de ellas) por parte de Menéndez Pelayo, quien la reeditó en época moderna, la obra ha caído en el olvido y no se ha vuelto a editar ni a estudiar[5]. Los reparos de don Marcelino se referían sobre todo a la mezcla algo irreverente del tono trágico con el tono cómico-burlesco: «dado el carácter especial de la fábula mitológica de Orfeo, se destruye el efecto de su bajada a los infiernos haciéndole acompañar por un criado chistoso, cuyas sandias ocurrencias quitan toda poesía y majestad a estas escenas»[6].

[5] Me fundo en la única edición moderna, la de Menéndez Pelayo en: *Obras de Lope de Vega*, t. XIV, «Biblioteca de Autores españoles», Madrid, Atlas, 1966, pp. 135-184.

[6] Cf. el estudio introductorio a la obra en la ed. cit., t. XIII, p. 262.

Está dedicada la obra al poeta portugués Manuel de Faria y Sousa, quien había dedicado a Lope una obra sobre el mito de Narciso. Son interesantes las alusiones que hace Lope en el prólogo al poeta italiano Giambattista Marino, hacia el cual muestra una gran estima, pues dice de él que es «abundante, insigne, dulce, heroico, grave y amoroso». No se olvide que Marino había tratado la fábula de Orfeo en uno de sus idilios de *La Sampogna*, publicado en París en 1620. Como sabemos, es ésta una de las principales fuentes del *Orfeo* de Jáuregui, de manera que la alusión al poeta italiano podría esconder un flechazo en contra de aquél, haciendo aún más probable la autoría lopesca del *Orfeo en lengua castellana*. Sea como fuere, ello es una evidente muestra de que Lope, a esas alturas, no había sido aún «despojado» por el poeta italiano, o al menos no se había dado aún cuenta de ello[7]. Además, en esta misma *Parte XX* de 1625 hay una comedia dedicada a Marino: *Virtud, pobreza y mujer*.

El divino Orfeo de Calderón es un auto sacramental que existe en dos versiones, una manuscrita y otra impresa. Hay importantes diferencias entre estas dos versiones, y la crítica se ha interrogado largamente sobre cuál de las dos es la anterior. Para Pablo Cabañas, a quien debemos la primera publicación de la versión manuscrita[8], ésta no es «una primera redacción en el sentido estricto de la palabra», sino «una redacción distinta». El crítico va más allá y afirma: «Aún me atrevería yo a decir posterior»[9]. Pero la mayoría de los críticos calderonianos se inclinan a pensar que la versión impresa es la definitiva, y por lo tanto posterior. A esta conclusión llegan insignes calderonistas de la talla de Valbuena Prat y de Parker, el mayor estudioso de los autos calderonianos. Me atendré por lo tanto a este segundo criterio, tomando como texto de base el impreso, sin dejar por ello de compararlo con el texto manuscrito, editado también por Valbuena Prat[10].

[7] Cf. Dámaso Alonso, «Lope despojado por Marino», en: *Revista de Filología Española*, 33, 1949, pp. 110-143.

[8] Publicada en el «Apéndice I» a su *op. cit.*, pp. 239-289.

[9] Cf. P. Cabañas, *op. cit.*, p. 166.

[10] Utilizo la más reciente edición del auto publicada a cargo de Enrique Rull Fernández en: *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Clásicos Plaza &

En cuanto a las fechas de composición de estas dos versiones, Parker afirma que la redacción manuscrita es anterior a 1635, mientras que la impresa es de 1663, aunque se publicara sólo en 1677. En efecto, poseemos una *Memoria de las apariencias* de 1663, en la que figura el auto de Calderón como ya representado y cuyo texto es acorde con la versión impresa de 1677[11]. Los juicios de la crítica sobre la calidad literaria de este auto presentan en cambio un acuerdo casi total. Todos lo juzgan como uno de los mejores autos de Calderón. Parker aprecia en él su «gran encanto poético», y Alice M. Pollin destaca su valor de síntesis de varios elementos: «llega a ser una suma de poesía dramática en su polifacético contenido doctrinal, histórico y estético»[12]. Volveremos sobre estas apreciaciones críticas de ambas obras después del análisis comparativo.

3. *Estructura narrativa del mito de Orfeo*

Como bien sabemos, la historia de la desdichada pareja de Orfeo y Eurídice procede de fuentes helénicas, que sin embargo habían sido notablemente ampliadas por dos autores de la latinidad clásica: Virgilio, en sus *Geórgicas* (libro IV), y Ovidio, en sus *Metamorfosis* (libros X y XI). Como señala Cabañas en su estudio, «la influencia de la IV Geórgica de Virgilio es indiscutiblemente superior como fuente literaria, en su original y en sus traducciones, a las *Metamorfosis* de Ovidio, con respecto a nuestro mito. [...] la Literatura Española [...] prefería la de Virgilio, más poética y también de mayores posibilidades dramáticas»[13].

Janés, n. 45, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1986, pp. 282-350. La edición de los dos autos llevada a cabo por Valbuena Prat se encuentra en el tercer tomo de las *Obras completas* de Calderón, Madrid, Aguilar, 1952, pp. 1819-1859.

[11] Cf. Alexander Parker, *Los autos sacramentales de Calderón*, Barcelona, Ariel, 1983, pp. 246-247.

[12] Cf. Alice M. Pollin, «*Cithara Iesu*: la apoteosis de la música en *El divino Orfeo* de Calderón», en: *Homenaje a Joaquín Casalduero*, Madrid, Gredos, 1972, p. 426.

[13] Cf. P. Cabañas, *op. cit.*, p. 25.

El objetivo del presente trabajo es el de comparar el tratamiento que recibe este material narrativo y temático común en las dos realizaciones dramáticas anunciadas: la de Lope, «a lo humano», y la de Calderón, «a lo divino». Dicho de otro modo, se trata de averiguar cuáles son las innovaciones que cada uno de los dos autores introduce en este esquema común para lograr el fin que se ha propuesto. Por esta razón, voy a dar a continuación el esquema narrativo del mito según la versión virgiliana, partiendo cada secuencia en sus respectivas funciones narrativas[14]:

Secuencia A:

1. Orfeo es el marido de Eurídice.
2. Aristeo, pastor enamorado de Eurídice, la asalta con el propósito de violarla.
3. Huyendo de él, Eurídice es mordida por un áspid en un pie y muere.

Secuencia B:

1. Orfeo, desesperado por la pérdida de su esposa, va a buscarla a los reinos infernales.
2. Gracias al poder de encantamiento de su música, puede acceder a ellos.
3. Los dioses infernales le permiten llevarse a su esposa con una única condicíon: que no se dé la vuelta para mirarla hasta haber salido de su reino.

Secuencia C:

1. Orfeo se encamina hacia la salida del infierno, seguido por Eurídice.
2. Orfeo, impaciente por ver el rostro amado, vuelve la vista atrás para asegurarse de que Eurídice le está siguiendo.

[14] Utilizo la terminología de la moderna narratología, basándome para el concepto de «función narrativa» en: Roland Barthes, «Introducción al análisis estructural de los relatos»; para el de «secuencia», en: Claude Bremond, «La lógica de los posibles narrativos», ambos trabajos en: *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Ed. Buenos Aires, 1982, pp. 9-43 y 87-111 (trad. del n. 8 de *Communications*, 1966).

3. Eurídice entonces se desvanece y desaparece para siempre en los reinos infernales. Orfeo tiene que regresar solo entre los humanos. Muere a manos de las mujeres tracias, envidiosas de su fidelidad conyugal.

Como se ve, se trata de una *fabula* absolutamente linear, sin saltos lógicos ni cronológicos, que presenta tres secuencias bien delimitadas, puesto que cada una de ella incluye una narración cumplida en sí. Cada secuencia se deja separar en tres funciones narrativas, que exponen cada una los tres momentos de todo proceso diegético, a saber: situación inicial (A1, B1, C1); actuación (A2, B2, C2); cumplimiento de la actuación (éxito o fracaso, A3, B3, C3).

Voy a centrar mi estudio en la comparación de cada una de las tres secuencias y de sus funciones narrativas en las dos obras.

4. *Estudio comparativo*

4.1. *Secuencia A*

A1) La situación inicial es la que sufre los mayores trastornos en las dos obras. Empezando con la de Lope, creo que es aquí donde mejor se puede percibir la «humanización» de la historia mítica. En efecto, toto el acto I está dedicado a los preparativos de la boda entre Orfeo y Eurídice, con la puntual introducción de los dos antagonistas: Aristeo, rey de Tracia, enamorado de Eurídice, y la pastora Fílida, enamorada de Orfeo. Aparece además el padre de Eurídice, Frondoso, a quien Orfeo pide la mano de su hija. Cuando éste se la concede y se celebra la boda, surgen los celos de Fílida, que cierran el acto con el necesario efecto de *suspense*. Resulta clara la productividad dramática de estas innovaciones en una comedia escrita en un período de plena madurez artística y cuya composición encaja plenamente con los preceptos del *Arte nuevo de hacer comedias*, recién publicado a la sazón (1614): como podemos apreciar, en este primer acto Lope «pone el caso» (v. 298) con consumada maestría.

En el auto de Calderón, la situación inicial es más original y más independiente con respecto al mito. En efecto, la escena empieza en el reino de las tinieblas, cuyo príncipe, oyendo cantar a Orfeo, quiere hacerse con esta «hermosa hechura» para robársela a su enemigo, es decir, a Dios Creador. Por ello decide salir de su reino para ir a buscar al divino cantor, guiado por su voz y acompañado por la Envidia. Cuando llegan al reino de Tracia se disfrazan de villanos, y logran convencer al Placer, que hace el papel del gracioso, de que son unos pobres forasteros echados injustamente de su patria y que desean servir de jardineros. El Placer entonces les pone al servicio de Eurídice, y les informa que es la esposa de Orfeo.

Se habrá notado la inversión total de la situación narrativa del mito, en la que es Orfeo quien baja a los infiernos para buscar a su esposa. En Calderón, es el demonio quien sale del infierno para buscar a Orfeo. Aquí también, como en Lope, estas innovaciones responden a la nueva función que asume la historia mítica: en el caso de Calderón, la «divinización» del mito empieza por la intrusíon subrepticia del Mal en el reino de los humanos, a quienes seduce con sus mentiras y falsas apariencias.

A2) El intento de violación que sufre Eurídice por obra de Aristeo es otra función narrativa que permite separar claramente los dos tratamientos del mito que venimos estudiando. En Lope, esta actuación es el fruto de una estratagema urdida por Fílida, quien hace creer a Eurídice que Orfeo la engaña, y por ello finge un encuentro con él al que hace asisitir a Eurídice. Pero se trata de una trampa: en realidad ella se encuentra con Aristeo, quien aprocheva la ocasión para pedir el amor de Eurídice. Se trata de una clásica escena de seducción, mas sin ningún exceso de impudor. Aristeo empieza por enumerar las virtudes de Orfeo, para convencer a Eurídice de que él también las posee. Pasa luego a prometerle los más esplendorosos regalos, y termina con una serie de ejemplos mitológicos de infidelidad conyugal. Eurídice opone a estas promesas y enumeraciones el más firme mentís y amenaza con disparar una flecha de su arco. Sólo en este momento Aristeo piensa en la violación, que expresa con estas pala-

bras: «Pienso / que quieres darme ocasión / *al más riguroso medio*». Entonces Eurídice, invocando a Diana, huye de él. Como vemos, Lope ha explotado esta función narrativa del mito de acuerdo con el precepto de su *Arte nuevo* que reza: «los casos de la honra son mejores» (v. 327). Con esta función narrativa se cierra el acto II, y podemos apreciar cómo ha conseguido Lope «enlazar los sucesos» (v. 299).

En el auto de Calderón, como era de esperar, no hay ninguna alusión a una posible violación. El demonio decide tomar el papel de Aristeo, mientras que la Envidia tomará el del áspid. Toda la escena de la seducción está basada en la del *Génesis*: el demonio-Aristeo desempeña la función de la serpiente tentadora, que enseña a Eurídice-Eva la hermosa manzana y la incita a comer de ella para igualarse a Dios. Mientras tanto, la Envidia-áspid muerde la manzana, inyectándole el veneno. Como en el *Génesis*, Eurídice se deja tentar y acaba por probar el fruto prohibido. En el tratamiento de esta función narrativa constatamos en el auto de Calderón una acumulación de significados alegóricos, que llegan a tres niveles de significación: el Príncipe de las Tinieblas, es decir el demonio, es a la vez Aristeo y la serpiente bíblica; la Naturaleza Humana, es a la vez Eurídice y Eva. En cambio, la Envidia no tiene un paralelo con la narración del *Génesis*, sino que su papel de áspid procede enteramente del mito órfico, aunque combinado con el relato bíblico, puesto que Eurídice no muere por la mordedura del áspid, como en el mito, sino comiendo de la manzana previamente envenedada por él. Come se puede apreciar, Calderón consigue una total fusión entre historia pagana e historia sagrada.

A3) La muerte de Eurídice y su caída al infierno ocupa en la comedia de Lope el final del acto II, y es narrada con el debido tono trágico. Es Aristeo el primero en descubrir a Eurídice tumbada en el suelo, y su primer intento es otra vez el de violarla: «¡Bien haya el piadoso suelo / que te detuvo, Eurídice!». Pero en seguida se da cuenta de la presencia del áspid y huye. Llegan a continuación Orfeo con su criado Fabio, y descubren a Eurídice en la agonía: sin embargo, le queda aún bastante fuerza para decir a su esposo que el verdadero autor de su muerte no ha sido el áspid, sino sus celos. Se

trata otra vez de una escena muy humana, en la que el dolor de los dos protagonistas es estremecedor, como se puede apreciar por estas «agudas» palabras de Orfeo: «Yo voy; pero aunque la llevo / muerta, ella me lleva a mí, / que voy en sus brazos muerto.» Con todo, no podía faltar la pizca de humor «a lo burlesco», que sale de la boca del gracioso Fabio en la forma de una invectiva anti-feminista: «¡Oh, buen áspid, si nacieran / muchos que mordiesen luego, / no digo las que me escuchan, / sino las que mal me han hecho!».

En el auto de Calderón, en cambio, la muerte de Eurídice constituye el castigo divino por el pecado original y es el equivalente de la exclusión de Adán y Eva del Edén en el *Génesis*. Su muerte sin embargo es descrita con rasgos profundamente humanos, como se puede apreciar por estas quejas en estilo enumerativo en boca de la Naturaleza: «¡Una agonía! ¡Una pena! / ¡Una angustia! ¡Una congoja! / ¡Un dolor! ¡Una violencia! / ¡Un parasismo! ¡Un letargo! / ¡Un frenesí! ¡Una tristeza! / ¡Un delirio! ¡Una ilusión...». A continuación, la percepción de la muerte por parte de la Naturaleza se expresa de forma muy lograda a través de la supresión paulatina de los seis Días de la creación, que poco a poco cesan su movimiento dejando sólo la noche eterna. Entonces la Naturaleza comenta lúcidamente: «claro es que faltar los Días / es morir».

4.2. *Secuencia B*

B1) En la comedia de Lope, la decisión de emprender el camino del Infierno va precedida por varias muestras de la locura de Orfeo. Este cree que su criado Fabio es el áspid que mordió a su esposa, y quiere matarle. Pero se detiene bruscamente porque tiene esta ocurrencia: «Por morder aquel pie, ¡quién áspid fuera! / ¡Yo quiero ser el áspid!». La mordedura del áspid brinda la ocasión a Lope para compararla con las muchas que se dan los poetas. Orfeo se acuerda de que, según el mito, él también es poeta, y por ello invoca a las Musas. Entonces Fabio le da este consejo: «busca perfetas / figuras de decir con lengua clara». Pero las Musas no acuden a la llamada del poeta Orfeo, y entonces Fabio comenta sarcásticamente: «son mujeres / gente que sólo en interés repara. / Llámalas con dinero si quieres; / enséñales la

bolsa». Pero Orfeo protesta y se culpa a sí mismo, diciendo: «Faltó el arte», lo que brinda otra ocasión para soltar el siguiente precepto literario: «Pues sin arte, señor, no perseveres, / que de los versos es la mayor parte, / si bien el natural entró primero».

A continuación se le ocurre a Orfeo la idea de ir a buscar a su esposa a los «Campos Elíseos», y le pide a Fabio que le acompañe. Como buen criado que es, Fabio acepta con esta ingeniosa y satírica justificación: «Pésame que un buen marido / vaya al infierno perdido, / quedando tantos acá / que pudieran ir mejor». Se prepara para el viaje: va a saludar a amigos y conocidos, quienes le entregan mensajes para los muertos. Vuelve a aparecer la sátira literaria, puesto que en la alforja de Fabio hay también muchos papeles «de esto que escriben poetas», y se propone rescatar del infierno muchos «vocablos obscuros». La bajada propiamente dicha al reino infernal es narrada brevemente por boca de Fabio. Este se queja de lo áspero del camino, y de la desolación y de la oscuridad que invaden aquellos paraderos: «Todo está de peñascos encubierto; / donde el sol amanece de linterna». Hay tan sólo algún árbol, pero a Fabio se le antoja «algún alma a quien debí dineros», y los «gazapos» los toma por «espíritus malinos». Todo se resuelve, naturalmente, en una evocación típicamente «a lo gracioso», puesto que Fabio se maravilla de que no haya ni una «venta», ni un «bodegón», ni una «carnicería», ni una «taberna».

En el auto de Calderón, en cambio, la bajada de Orfeo al reino de la muerte para rescatar a su esposa asume el significado alegórico de la Pasión y Muerte de Jesucristo. Calderón no descuida ningún detalle. Por ejemplo, el arpa que va a permitir a Orfeo-Cristo abrir las puertas del infierno tiene la forma de la cruz, que él «se carga a los hombros». Cada parte del instrumento musical tiene además su *pendant* alegórico: cada clavija es «un yerro penetrante», cada cuerda «un azote», y «un golpe cada traste». No hay, en cambio, ninguna descripción del reino infernal: Orfeo aparece de repente en presencia del barquero Leteo, a quien sabrá ablandar gracias a la potencia de su voz, como vamos a ver en la función narrativa siguiente.

B2) En Lope, el canto y la música con que Orfeo consigue abrir la «puerta de diamante» del Infierno no aparecen de forma explícita. Están descritos a través de los comentarios que hace el criado, que muestran el poder de su música y de su voz sobre los habitantes del «reino oscuro». Lope despacha esta función narrativa en un par de versos, ya que enseguida nos muestra a Orfeo en un «barco negro» que surca las aguas del Aqueronte dirigido hacia «la famosa reina», es decir Proserpina. Lope aprovecha la ocasión para urdir una nueva trama burlesca, ya que Fabio traba amistad con el barquero, a quien pregunta noticias de «ciertos murmuradores / que no dejan honra a vida».

En Calderón, por el contrario, esta función asume una importancia capital, puesto que toda la parte de Orfeo está cantada. Calderón insiste en especial modo en la voz más que en la música instrumental, porque es la primera la que contiene las mayores posibilidades alegóricas. En efecto, la voz de Orfeo-Cristo representa la Palabra del «Sagrado Texto», y por ello su efecto es demoledor para el guardián Leteo, quien cae a sus pies. Es el primer indicio de la empresa que va a acometer Orfeo-Cristo, es decir la de vencer a la misma muerte. Nótese que en Calderón también aparece la puerta con «candados de diamantes».

B3) En la comedia de Lope, Proserpina concede a Orfeo el permiso de llevarse a Eurídice por dos razones: por el valor que ha demostrado gracias al poder hechicero de su voz, y por su fidelidad conyugal ejemplar. Como se ve, la primera es inmanente al mito, mientras que la segunda contiene el toque de «humanización» que nunca falta en Lope. En este caso, se podría ver aquí incluso una moralidad edificante de cara al público, pero también de cara al propio Lope quien, en su vida matrimonial, no fue precisamente *El marido más firme*... La condición que pone Proserpina la percibe Orfeo como muy dura, pero piensa poder cumplirla, ya que «todas son menores que mi amor».

En *El divino Orfeo* de Calderón, no aparece de forma explícita la condición de no volver el rostro atrás. Sin embargo, hay una alusíon a su significado alegórico, puesto que cuando el Príncipe de las Tinieblas contempla la subida

de Euridíce hacia el reino de la vida, hace esta reflexión: «¿Qué importa que ellos la lleven, / si siempre que ella inconstante / peque y tú el rostro la vuelvas / ha de volver a mi cárcel?». Se trata de un paralelismo que Calderón establece entre el pecado del hombre, quien «vuelve el rostro» hacia la Naturaleza pecadora, y la muerte espiritual que es la consecuencia del pecado y que precipita al hombre a la «cárcel», es decir, al Infierno. Es interesante notar al respecto el comentario que hace el Placer a estos versos del Príncipe: «Cuidado, porque ni aun esto / a la *metáfora* falte». Se trata de una advertencia dirigida hacia el público, para que realice el proceso alegórico antes aludido. No es la primera vez que esto ocurre en el auto: cuando el Príncipe de las Tinieblas toma la decisión de convertirse en Aristeo, lo expresa de esta manera: «Y así, *para ver si sale / la fábula todo entera*, / he de ser el Aristeo / que esta hermosura pervierta». Y la Envidia prosigue en el mismo tono: «Yo, pues en la *Alegoría* / [...] / discurro que ha de haber áspid / que el pie a la Eurídice muerda, / *haré mi papel* en flores / y frutos». Como se ve, se trata de un procedimiento predilecto por Calderón y muy de la época barroca, es decir el del «teatro dentro del teatro». En este caso, esta *mise en abîme*, o sea, el desdoblamiento de los personajes en actores de otra «fábula» ya conocida por el público, es casi obligado por el empleo de la alegoría, que como figura retórica supone la existencia simultánea de dos significados que cubren todo un pasaje o un texto entero. Como se ve, para Calderón «alegoría» y «metáfora» son sinónimos, puesto que usa indiferentemente los dos términos para referirse al mismo concepto de *translatio*.

4.3. *Secuencia C*

C1) El viaje de salida del Infierno que Orfeo emprende seguido por Eurídice lo cuenta Lope una vez más de forma muy humana. Orfeo se considera «venturoso» pero al mismo tiempo «ciego», puesto que afirma: «a mí no sé quién me guía, / pues se quedó atrás mi estrella». Para asegurarse de que su esposa le está siguiendo, le hace una serie de preguntas sobre su experiencia en el reino de la muerte. Ella le contesta diciéndole que lo que más le dolió fue la «división» de su

amado esposo; a continuación, Orfeo le pregunta por el motivo que ocasionó su muerte, y ella le contesta que fueron los celos y el temor a la violación. Todas estas pruebas de su amor acaban por atizar el deseo de Orfeo de mirar a su esposa, como se puede ver en esta hermosa redondilla: «Muriéndome voy por verte, / y no verte es vivir yo; / ¿quién, como yo, caminó / entre la vida y la muerte?». Entonces Orfeo se figura las facciones del rostro amado, en un pasaje de un conceptismo digno de Góngora por su alta concentración de metáforas *in absentia* de raigambre petrarquesca: «¿Si tendrás las mismas *rosas*? / Si las mismas *azucenas* / partirán azules venas / de tus manos amorosas? / ¿Cuándo llegaré yo a verlas, / y a gozar como gozaba, / aquel *clavel* que me hablaba / entre *dos hilos de perlas*?». Es el preludio a la transgresión de la orden de Proserpina, como veremos enseguida.

En el auto de Calderón, la subida del reino de la muerte al de la vida asume, evidentemente, el significado alegórico de la Resurrección de Jesucristo. Los dos esposos suben dentro de la «nave de la Iglesia», que «es la nave de la vida». Van acompañados por el Quinto Día, es decir, el jueves, que corresponde al día del Corpus Christi y por eso representa al Sacramento de la Eucaristía. El auto termina con cantos de regocijo, en contraste con el final trágico de la historia mítica. Como se ve, es ésta la última función narrativa del mito en el auto de Calderón, ya que a través de la Resurrección Jesucristo rescata a los pecadores, en este caso a la Naturaleza-Eurídice-Eva. La Redención de los pecados es en efecto el resultado final de la Pasión, y más allá sólo puede haber la recaída en el pecado, a la que Calderón alude brevemente, como vimos.

C2) La función narrativa de la transgresión, una de las más comunes en los cuentos populares, ha hecho correr mucha tinta en el caso del mito de Orfeo. ¿Por qué Orfeo se vuelve atrás para mirar a su esposa? En el caso de Lope, que como la mayoría de los autores españoles se funda en la versión virgiliana, no cabe ninguna duda de que es por amor. Pablo Cabañas habla de «curiosidad», que según él procede de dos factores: de la fidelidad y del «complejo de desgracia»

que sufre el propio Orfeo. No me parece muy acertada la elección del sustantivo «curiosidad», que suena demasiado banal. Se trata, a todas luces, de un acto de amor, que surge a la vez de la impaciencia por ver al ser amado y del miedo a que éste no esté presente. Ambas versiones latinas — tanto la de Ovidio como la de Virgilio — no dejan lugar a dudas. El primero dice: «Hic, ne deficeret metuens avidusque videndi, / Flexit amans oculos et protinus illa relapsa est» (X, 56-57), o sea: «Allí, por el temor a que ella no le siguiera, y por la impaciencia de mirarla, con un acto de amor volvió los ojos hacia atrás, y ella inmediatamente cayó de espaldas». El segundo es aún más explícito: «Quum subita incautum dementia cepit amantem, / [...] / Restitit, Eurydicenque suam jam luce sub ipsa / Immemor, heu! victusque animi respexit» (IV, 488-491); es decir: «Cuando una locura repentina se adueñó del amante imprudente... se detuvo y, habiendo llegado ya casi cerca de la luz misma, olvidándose, ¡ay de él! [de la ley impuesta] y vencido por el deseo, miró, dándose la vuelta, a su Eurídice»[15]. Según otra versión citada por el ilustre mitógrafo Pierre Grimal, Orfeo desconfía de la palabra de Proserpina, y cree que ésta le ha engañado: por ello mira hacia atrás[16]. En Lope, la fuente es indudablemente la de Virgilio, tanto por la presencia de Proserpina (en Ovidio es Perséfone la reina infernal) como por los contenidos: se habrá notado que la mención de la locura es sólo virgiliana («dementia»), y en Lope es explícita cuando Orfeo se define a sí mismo, justo antes de cumplir el gesto fatal: «¡Vuelvo a verte, *loco* estoy». Lo mismo ocurre con el diálogo entre los dos amantes que sigue inmediatamente a la transgresión. Virgilio opta por esta solución, introduciendo el discurso directo. Lo mismo hace Lope, aunque en el teatro es más difícil distinguir entre discurso directo e indirecto: pero es evidente el contraste entre el monólogo de Orfeo loco con el

[15] Para el texto de Ovidio, vierto al español la traducción italiana de Enrico Oddone, en *Le metamorfosi*, Milano, Tascabili Bompiani, 1992, vol. II, pp. 521-523. Para el de Virgilio, la versión francesa de Auguste Desportes en: *Les Géorgiques*, Paris, Hachette, 1896, p. 52.

[16] Cf. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1988[9], s.v. «Orphée».

diálogo que surge de la pregunta de Eurídice: «¿Qué has hecho, esposo? — No sé. / — ¡Perdísteme! — ¡Muerto voy!». En el monólogo que sigue a continuación, Orfeo reitera los dos motivos fundamentales que le perdieron. Por un lado el deseo amoroso, avivado por la larga ausencia: «¡Oh *privaciones de amor*, / y cuánto mal me habéis hecho!»; por el otro, su locura: «si te conquisté discreto, / *necio* te perdí / [...] / ¿qué disculpa podré dar / de mi *loco* pensamiento?».

C3) La desaparición física de Eurídice supone ante todo una notable dificultad de puesta en escena, que Lope resuelve con esta acotación: «Por el escotillón del teatro, o con otra invención, se le desaparezca». Otra técnica, verbal esta vez, para expresar la ausencia de Eurídice es la llamada sin respuesta y el comentario que provoca en Orfeo: «En vano / la llamo; volvióse en viento, / desvanecióse a mis ojos». Sin embargo, Orfeo vuelve a llamarla, y esta vez oye estas palabras: «¡Ya salgo!». Creyendo que se trate de su esposa, Orfeo insiste: «Sal, mi bien, ¿qué aguardas? ¡Sal!». En realidad, es su criado Fabio quien «sale por donde se fue Eurídice». Este encuentro ofrece a Orfeo una segunda posibilidad para mostrar su dolor y para reiterar el estribillo: «¡Oh privaciones de amor, / y cuánto mal me habéis hecho!» que, como vimos, contiene el motivo fundamental de la transgresión.

La escena se termina ya fuera del reino infernal, en la selva de los montes de Tracia. Cuando Orfeo y Fabio llegan al pueblo, ven que las cabañas están ardiendo y que hay muchos soldados: se trata de las tropas de Albante, el cual se ha hecho con el reino de Aristeo y viene ahora a matarle. El fuego y la confusión general hacen creer a Orfeo que se encuentra todavía en el infierno, y por ello va pidiendo a todos que le devuelvan a su esposa. En realidad, es un pretexto para insistir en la *dementia* de Orfeo. Pero éste enseguida recobra su seso, ya que es él quien permite cerrar la «tragedia» con el final feliz propio de la «comedia». En efecto, Orfeo logra convencer a Aristeo de que se case con Fílida, lo que borra las sospechas de Albante, que creía que Aristeo había violado a su hermana. A esta promesa de casamiento se añade la de los dos criados, Fabio y Dantea. Como se ve, Lope cumple perfecta-

mente con los dictámenes de su *Arte nuevo*, porque, efectivamente, «hasta el medio» de este tercer acto (y quizás más aún) «apenas puede juzgar nadie en lo que para» (vv. 300-301): sabe mantener la tensión hasta las últimas escenas, en las que nos da el desenlace feliz impuesto por el género, en contraste con el trágico impuesto por la fábula del mito de Orfeo. Es quizás por esta razón que la comedia se cierra con la promesa de una segunda parte, que sin embargo no poseemos, y que probablemente Lope no compuso. Casi seguramente el proyecto de Lope era el de narrar la parte final de la fábula de Orfeo, la que relata sus peregrinajes sin rumbo, con sus frecuentes accesos de locura, y su muerte por mano de las mujeres tracias, celosas de su fidelidad conyugal. Toda esta parte está ampliamente descrita en Virgilio, y es de suponer que los versos finales de Orfeo: «Aquí mi historia dió fin, / *mis quejas no*» se refieran precisamente a estos episodios lacrimosos.

5. *Conclusiones*

El estudio comparativo de estas dos obras dramáticas — que arrancan de un mismo material narrativo, pero que pretenden conseguir fines opuestos, ya que Lope quiere mostrar la cara humana del mito, mientras que Calderón se propone divinizarlo según los preceptos de la religión católica — nos ha permitido entrar de cierta manera en los talleres de cada uno de los dos dramaturgos y observar de cerca la técnica que emplean para conseguir el fin que se han impuesto.

En el caso de Lope, se trataba de acercar el mito a un público lo más amplio y lo más heterogéneo posible, como sabemos que era el público que asistía a sus comedias. Hemos podido observar que a nivel estrictamente narrativo Lope no se desvía del camino trazado por los clásicos, y especialmente por Virgilio. Todas las funciones narrativas están respetadas, aunque no por ello están ausentes las innovaciones. Y creo que es precisamente en estas «desviaciones» del camino trazado donde mejor se puede percibir el trabajo de los dos autores. Por ejemplo, el que Lope decidiera ampliar la situación inicial (A1) a todo el primer acto, descomponiéndola en sus

funciones narrativas implícitas (la descripción del primer encuentro, del enamoramiento, de la demanda oficial de la mano de la novia por parte del novio al padre de ésta y de la boda entre Orfeo y Eurídice), es una clara muestra de «humanización» del tema, para acercarlo a la realidad de su época. Por este mismo motivo otras funciones quedan reducidas a lo mínimo indispensable, seguramente porque le parecerían demasiado poco atractivas para el público. Así ocurre, por ejemplo, con aquella verdadera «máquina narrativa» que es la voz y la música de Orfeo (B2), que Lope descuida por completo, mientras que tiene una importancia capital en el auto de Calderón. En este contexto hay que interpretar también la introducción del papel del gracioso, que tanto disgustó a Menéndez Pelayo. Aparte de su función casi obligatoria a estas alturas de la «comedia nueva» (el *Arte nuevo* ya se había publicado cuando se compuso la comedia), no cabe duda de que la presencia del criado gracioso constituye una evidente carga de humanización, que además permite a Lope soltar sus flechas satíricas en contra de sus rivales literarios y de las costumbres de su época. Se habrá notado, además, que el papel de Aristeo como rey de Tracia es un notable acierto dramático, porque es el factor determinante que permite el final feliz, lo que no era cosa fácil a partir de un mito que tiene un final trágico. En efecto, es el sentimiento «humano» de su amor por Eurídice el que desencadena todo el proceso narrativo. Ante todo, ello conlleva una larga ausencia de su reino, lo que provoca la «humana» envidia de Albante, que se hace con el poder. En segundo lugar, sus bodas con Fílida, que a través de la tradicional «anagnórisis» final se descubre que es hermana de Albante, resuelven todos los conflictos engendrados y permiten el desenlace feliz: lavan la honra, supuestamente manchada, del hermano, a la vez que eliminan sus ambiciones de poder, conformándose éste con convertirse en el cuñado del rey, como se puede ver en estas palabras suyas: «Si él se casa, yo lo quedo, / para que goce mi hermana / la corona que yo pierdo».

Se podrá objetar que este desenlace feliz no es el de la fábula de Orfeo, sino el de otra historia independiente. Esto no es del todo cierto. En efecto, Aristeo es uno de los personajes principales de la fábula de Orfeo, precisamente su antago-

nista. No se trata pues de un inútil «personaje pegadizo», como lo define Menéndez Pelayo[17], sino de un personaje ambivalente que hace de unión entre la consabida fábula tradicional y la nueva fábula de la comedia. Por lo tanto, si hay efectivamente «duplicidad de acción», como observa Menéndez Pelayo[18], las acciones no son completamente independientes una de otra, sino que ambas proceden de la narración del mito, siendo la acción subalterna, que es la que permite el desenlace feliz, una derivación de la principal. Y creo que es precisamente en esta transformación de una historia trágica (la de la fábula) en una historia «cómica» (la de la comedia) que está todo el arte de Lope. Es por ello que discrepo de las afirmaciones de Menéndez Pelayo, el cual no puede aceptar dicha transformación, hablando siempre de «tragedia». Para él, las acciones secundarias «distraen la atención y enervan el interés de la fábula». Sin embargo, admite que «el desenlace o solución de la *tragedia* es ciertamente doble», pero concluye rotundamente: «es único en lo que pertenece a la lealtad conyugal de Orfeo y a la pérdida de su esposa»[19], con lo cual está negando todo el trabajo de Lope, que constituye un verdadero salto de género, reduciéndolo a una mera reproducción mecánica de la consabida fábula.

Se habrá notado que el auto de Calderón también presenta un final feliz, aunque dentro de una visión completamente distinta. Aquí se trataba de encontrar el significado alegórico en clave cristiana del mito pagano. En este sentido, concuerdo con los juicios críticos más comunes: este auto de Calderón es realmente muy conseguido. Para cada una de las functiones narrativas del mito de Orfeo, Calderón sabe encontrar su *pendant* alegórico. Pero hay más: esta segunda lectura es de gran coherencia, ya que consigue abarcar la entera «historia teológica de la humanidad», como la define acertadamente Valbuena[20]. En efecto, el auto arranca de la Creación (mediante la asunción de los principales datos narrativos del libro del *Génesis*, donde la muerte de Eurídice

[17] Cf. estudio cit., p. 263.

[18] *Ibid.*

[19] *Ibid.*

[20] Cf. ed. cit., p. 1819.

es el equivalente del pecado original), pasa por la Pasión y Muerte de Jesucristo (se recordará la compleja simbología del arpa como cruz), para culminar en la Resurrección y la Redención del pecado original a través de la subida del reino de la muerte hacia el de la vida. Faltan, como hemos visto, las dos últimas funciones (C2 y C3), lo que es perfectamente coherente con esta segunda lectura alegórica. Podríamos afirmar, comparando el trabajo de los dos dramaturgos, que si Lope logra el desenlace feliz por entroncamiento, Calderón lo consigue por interrupción.

En definitiva, cada uno de los dos dramaturgos ha sabido extraer lo que le interesaba del fondo común para adaptarlo a su uso específico, y la mejor prueba de que ambos han logrado el fin que se han propuesto está en el notable reto, brillantemente superado, de transformar una historia trágica y desdichada en una historia que es fuente de regocijo, humano y divino.

Elvezio Canonica
Université de Fribourg