



El mito de Orfeo y Eurídice en la historia de la Ópera

Beatriz Cotello

Su vigencia en los albores del género

En un artículo anterior¹ se mencionaba al *Orfeo* de Claudio Monteverdi, estrenada en 1607, como la primera obra que se puede considerar una ópera en el sentido en que la conocemos ahora, esto es, como una pieza teatral en que los parlamentos se cantan en lugar de ser recitados, en que los personajes expresan sus emociones por medio del canto en partes que se denominan arias, y donde un grupo más o menos numeroso de personas que constituyen un coro, heredero del que tomaba parte en el drama antiguo, interviene también en la acción.

Como se ha dicho también en ese artículo, la idea de combinar música y acción teatral surge a partir de la convicción renacentista de que el drama griego no solamente se declamaba: en Florencia, a fines del s. XVI, en el palacio del conde Giovanni Bardi de Vernio se reunía la aristocracia con la intelectualidad del momento, incluyendo a los músicos, para disertar sobre la posibilidad de conocer la música de la antigüedad griega y reactualizarla.

Este afán tiene que ver con el redescubrimiento de la

¹ Ver "La Antigüedad clásica en la Opera" de esta misma autora en el N° 2 de *Circe*, 131-7.

antigüedad clásica que caracteriza al período del Renacimiento; asimismo la necesidad de independizar la cultura del poderío de la Iglesia se traduce en el campo musical en esa búsqueda de las formas simples originarias, por cuanto la tendencia de la música culta, desarrollada durante toda la Edad Media en el ámbito eclesiástico, lleva a artificiosas complicaciones.

Aquí conviene detenerse en una consideración de carácter general: la música europea - que reconoce sus orígenes en las escalas desarrolladas por los antiguos griegos - es inicialmente "monódica", es decir, se entona sobre una única línea melódica, nada más natural por cuanto en las primeras fases desde que el ser humano empezó a distinguir entre el "sonido" y el "ruido" no disponía, para producir el primero más que de su voz y de toscos instrumentos. La monodia se mantuvo durante muchos siglos: en la Edad Media tiene su exponente principal en el canto gregoriano, y posteriormente, se va desarrollando la "polifonía" que consiste en la coexistencia de varias líneas melódicas combinadas de manera cada vez más compleja, seguramente buscando la variedad dentro de cánones estrictos. La polifonía llegó a grados extraordinarios de complicación: como caso extremo puede mencionarse un *Deo Gratia* del compositor flamenco Jan van Okeghem compuesto para 36 voces, si bien en general las piezas se cantaban a cuatro o seis voces.

En la época a la que nos estamos refiriendo, -y en este sentido el *Orfeo* de Monteverdi constituye un hito importante-, se vuelve a la vigencia de la melodía única, esta vez enriquecida por el acompañamiento instrumental y por la introducción de la "armonía", combinación simultánea de dos o más sonidos que ya se había estado desarrollando en el área de la música profana. En la notación musical, el concepto de la armonía se plasma en el "acorde"; la combinación vertical de varias notas según ciertas reglas². El desarrollo de la armonía³ fue posibilitado por el perfeccionamiento de los instrumentos musicales: las cuatro cuerdas de la lira de Orfeo no podrían haber dado lugar más que a un número reducido de posibilidades sonoras.

Algunos autores consideran el proceso resumido más arriba, como una vuelta a la monodía; sin embargo, la palabra puede sugerir la concepción de esa música como una melodía simple; más adecuada resulta la denominación "homofonía" que

² Desde fines del S. XVII aproximadamente hasta fines del XIX predomina el sistema armónico denominado sistema "tonal", que sigue teniendo vigencia a pesar de la revolución "atonal" subsiguiente y es el que tenemos de referencia para determinar si un sonido o una combinación de ellos nos parece "consonante" o "disonante".

³ Por supuesto que la voz humana, el primer instrumento musical conocido, no puede hacer sonar más que una nota a la vez; la armonía en el canto se consigue acompañándolo instrumentalmente.

da una idea de unidad de varios sonidos amalgamados. Los miembros de la camerata del conde Bardi están animados también, por el propósito de poner de relieve el texto literario, otra tendencia de la época: la etapa anterior había significado el triunfo absoluto de la música en detrimento de la palabra⁴, por cuanto la multiplicidad de voces la hacía ininteligible.

Al decir que el *Orfeo* de Monteverdi constituye el primer exponente de lo que se denomina Ópera, se quiere significar que es la primera vez en que *se conjuga el lenguaje poético, la acción dramática y la forma musical en un todo equilibrado* (Redlich, 1988: 120); no debe entenderse que sea la primera vez que la música sube a un escenario: ya habían existido diversos espectáculos que incluían música, cantos y bailes como los Misterios en la Edad Media, los Torneos, Triunfos e Intermedios del temprano Renacimiento con colorido acompañamiento instrumental, los *ballets de cour* franceses que incluían partes cantadas, la Comedia Madrigalesca y más cerca de la época que nos ocupa las *Sacre Rappresentazione* de tipo religioso, anticipo del Oratorio barroco, que se sustituyen por páginas de

⁴ A modo de ejemplo puede mencionarse que Palestrina ideó 103 maneras de ponerle música al mismo texto, cual es el Ordinario de la Misa.

representación profana como la *Favola Pastorale* debido a los cambios de actitud frente a la religión.

La adopción de los dioses y héroes de la antigüedad como personajes de las historias que habrían de ser representadas viene a ser una consecuencia lógica de la búsqueda en que estaba embarcada la Camerata; además, reconoce una razón práctica: porque con el nuevo tipo de obras que se proponían desarrollar, y su intención de integrar la música y la palabra, se presentaba el grave dilema de la *verosimiglianza*. Porque ya había experiencia de que los coros comentaran musicalmente la acción y de incluir canciones pastoriles interpretadas por los personajes y esto no resultaba inverosímil; pero ¿qué hacer con los diálogos, las discusiones, las infaltables noticias traídas por anhelantes mensajeros con el propósito de informar al público sobre sucesos que estaban acaeciendo en otras partes? ¿Cómo tenían que cantarse estas intervenciones si ya se sabe que normalmente la gente lo hace "hablando"?

Se ensayaron formas intermedias entre el lenguaje oral y el canto: *recitar cantando* las llamó un músico, otro de los pioneros, Jacopo Peri, autor de una Eurídice como se verá más

adelante, lo denominaba *una cosa mezzana*⁵ sin que pudiera resolverse la cuestión de la *verosimiglianza*. Sin embargo, existía un ámbito en el que se le podía conferir credibilidad a los diálogos cantados : un ámbito suficientemente irreal como para poder contener cualquier fantasía; por ejemplo la Arcadia, el reino utópico donde *los dioses interactuaban con los mortales sin cortapisas, y donde ni el mal tiempo, ni las malas hierbas ni los bichos colorados perturbaban la bucólica paz pastoril* (Leopold, 1988: 93)⁶.

El personaje de Orfeo atrajo especialmente a los músicos interesados en desarrollar el género del drama cantado y no es casual, porque qué mejor material podría concebirse a este fin que el mito del "divino cantor" ante cuya voz y el sonido de su lira se apaciguaban las bestias salvajes, se desplazaban los árboles, se movían las piedras y hasta los espíritus del más allá volvían a sentir emociones ya olvidadas! *Sería difícil de encontrar para un músico una misión más grata que la de*

⁵ Estos intentos desembocaron en el *Recitativo* desarrollado hasta sus últimas consecuencias en la Ópera barroca.

⁶Esta argumentación que parece en broma no deja de tener fundamento y su autora la apoya con una cita del teórico de la Opera Giovanni Battista Doni en la que el citado afirma que (en ese mundo) *la música era algo natural y el habla era casi poesía*.

representar el Poder de la Música con los medios que la Música le otorga, afirma una especialista (Leopold, 1988: 83).

El *Diccionario Oxford de la Música* de Rosenthal y Warrack menciona, en su edición de 1992, unas 26 versiones aparecidas en el S. XVII, y otras tantas en el XVIII. En el XIX sólo aparecen dos; no es de extrañar, porque el romanticismo adoptó otros temas. Casi todas estas obras llevan por título los nombres de los protagonistas individualmente o en pareja; otras llevan denominaciones que exaltan el amor y la fidelidad.

La lista incluye aquellas cuyas partituras existen aún en bibliotecas y museos, se supone que han existido muchas otras que se han perdido. En cuanto a las que están vivas en los teatros - aunque tampoco se repiten con demasiada frecuencia - hay que mencionar la de Monteverdi, importante no sólo por ser la protoópera de la historia sino porque constituye un verdadero paradigma de lo que debe ser esa forma musical y la de Christoph Willibald Gluck de 1762, representativa de lo que se llamó la "reforma" del género y una verdadera joya del arte melódico.

Existen además unas veinte parodias y unas cuantas versiones de este siglo de Krenek, Millhaud, Casella y Malipiero. El antecedente más próximo a Monteverdi se encuentra en la *Eurídice* de Jacopo Peri, pero puede reconocerse

uno muy anterior del que se conserva solamente el texto: Se trata de *La fábula de Orfeo* de Angelo Poliziano, de 1480.

Poliziano era el educador de los hijos de Lorenzo el Magnífico, cargo en el que no duró mucho tiempo porque al plantearse la cuestión de si los hijos del príncipe aprenderían las primeras letras sobre las *Metamorfosis* de Ovidio o descifrando los *Salmos* del Antiguo Testamento primó el criterio de la madre, la principessa Clarice Orsini, católica estricta, y Poliziano debió emigrar a Mantua en donde entró al servicio del Cardenal Francesco Gonzaga. En dicha Corte escribió su texto en forma de *Sacra Rappresentazione*. Se supone que fue representado en ocasión de algún festejo ofrecido por el Cardenal, constreñido lamentablemente a observar las austeras reglas que había impartido el Papa Sixto IV, por las cuales se imponían estrictas limitaciones sobre las comidas que podían ofrecerse⁷ y se establecía que la cena debía ser acompañada por lecturas espirituales y no por canciones mundanas ni frívolas obras de teatro. La elección del tema puede haber sido una solución de compromiso para cumplir con el mandato, puesto que el personaje no había sido totalmente descalificado por el

⁷ La disposición permitía "solamente" dos platos: de carne cocida y carne asada...además de algunos pasteles como entrada y al final fruta y tortas.

cristianismo , y por sus dotes de hacedor de milagros podría asimilárselo de alguna manera al Mesías y por otra parte porque su ejemplo era aleccionador: "he ahí lo que les ocurre a los que se dejan llevar por el deseo carnal".

En la confección del texto, basado en Ovidio y Virgilio *Poliziano se valió de todas las formas poéticas disponibles en su época con lo cual consiguió un libreto variado y pleno de tensión dramática* (Leopold, 1988: 86) al que no le falta una cierta dosis de humor conferida por la presencia de los pastores Mopso y Tirsi reales y carnales.

Poliziano hace intervenir en la trama a Aristeo, el apicultor arcádico, que ama a Eurídice pero ella huye ante sus avances porque está enamorada de Orfeo. Mientras Orfeo canta una alabanza - que uno espera que sea a su amada, pero en realidad, es una oda sáfica en honor del anfitrión - llega el mensajero a anunciarle que la hermosa Eurídice ha muerto y Orfeo decide seguirla al mundo subterráneo. Proserpina se apiada de él y consigue que Plutón le entregue a Eurídice con la condición - ampliamente conocida - de que no se dé vuelta para mirarla. Exaltado de gozo, Orfeo se distrae y mira hacia atrás con lo que Eurídice vuelve al seno del Erebo. Una Furia impide que Orfeo haga un nuevo intento de rescatarla y Orfeo se retira a la soledad y jura rechazar a todas las mujeres. Las bacantes,

airadas ante su desdén, lo decapitan.

No se vuelven a encontrar rastros de Orfeo en la música hasta los albores del siglo XVII - la temática de la música seria sigue siendo predominantemente religiosa y en la de la música popular prima el amor por la dama u otros sentimientos humanos - precisamente en el año 1600 se representa *L'Euridice* de Jacopo Peri con libreto de Ottavio Rinuccini. Con esta Euridice se afianza el "recitar cantando" que Peri ya había ensayado en una obra anterior (*Daphne*). De ese modo Peri se aseguró un puesto en la historia de la Ópera, lástima que por ceder a las convenciones cortesanas, el libreto obvia el elemento que le confiere la tensión dramática fundamental: renuncia a imponerle a Orfeo la condición de no mirar a Euridice, de manera que el argumento constituye solamente un esqueleto para poner a bailar y cantar náyades ninfas y pastores: Euridice que se solaza con sus amigas ante su próximo enlace con Orfeo y Orfeo que canta su amor por Euridice; luego llega el inevitable mensajero con la trágica noticia, Orfeo parte al Hades a buscar a su amada y consigue que Plutón se la entregue, rogándole e insistiéndole un poco, acompañado por un coro de jóvenes dioses. Nuevamente cantos y bailes jubilosos.

El motivo de la supresión del ingrato episodio ha de hallarse en que la obra fue compuesta para la celebración de una

boda: la de María de Medici con Enrique IV de Navarra⁸. Para una función cortesana una ópera no podía terminar trágicamente: los asistentes debían retirarse de la sala, felices y contentos. (El mismo principio siguió teniendo vigencia en la Ópera Seria, que es el paso siguiente en el género y se desarrolla durante el Barroco).

Rinuccini permitió que el Amor triunfara hasta sobre las oscuras fuerzas del mundo de las tinieblas, una moraleja muy adecuada para un banquete nupcial...en el cual el reciente esposo se hizo representar por un diplomático mientras él se despedía (cariñosamente) de su amante.

La composición tiene más de Favola Pastorale que de Ópera sin embargo, --y a pesar de las flaquezas del texto--, según los entendidos, Peri consigue momentos encantadores en que *"la línea angulosa del recitativo se estremece y adopta fugazmente una repentina belleza comparable a los contornos plásticos de Boticelli (Mila, 1998: 99).*

En términos de cómo se plasman en música las tendencias de cada época, es interesante señalar que, con el recitado-cantado, pasa al primer plano el individuo por

⁸ El que dijo *París bien vale una Misa* y por cierto, que la rica dote de su esposa también.

oposición a la concepción implícita en la polifonía, en que las voces se consideraban en **función colectiva** como elementos de un conjunto, y no se pretendía que tuvieran una vibración particularmente humana, por el contrario, se esperaba que produjeran un efecto angélico. Estas obras anticipan la apoteosis musical de *La Favola de Orfeo* de Claudio Monteverdi *el músico que resume y concluye la experiencia operística del instante histórico que se contempla, llevando el género a su máxima perfección*" (Mila, 1998: 103). La Ópera fue estrenada en 1607 en el Palacio Ducal de Mantua y dedicada al *Serenissimo Signore Francesco de Gonzaga* un descendiente colateral, seguramente de aquél en cuya corte se escuchó la *Fábula* homónima de Poliziano.

Monteverdi (1567-1643) natural de Cremona, actuaba como músico en la Corte de Mantua, se distinguió como madrigalista⁹ y compositor de música religiosa. Massimo Mila afirma que *desde sus primeros tanteos en el madrigal polifónico Monteverdi había demostrado una extraordinaria facilidad para la expresión musical y una tendencia irrefrenable a simplificar el contrapunto*¹⁰ subordinándolo a los valores tonales de la

⁹ El madrigal es una forma música propia del S. XVI de carácter profano, en la que se empieza a amalgamar la polifonía con la armonía en la composición sobre textos simples en lengua vulgar.

armonía moderna.

Con esta capacidad creativa y afán innovador, Monteverdi consigue en su ópera *aunar las aspiraciones dramáticas del temprano Renacimiento, en sus Intermedios de estilo cortesano y el uso de la poesía lírica, con los valores Humanistas de la etapa madura de esa Edad histórica plasmados en la atmósfera trágica que subyace en toda la obra y en los comentarios de igual tono del Coro* (Redlich, 1988: 125). El libreto se debe a Alessandro Striggio, quien se supone que trabajaba muy en colaboración con el músico. En la estructuración de la obra Monteverdi divide el argumento en cinco partes: un prólogo y cinco actos, tantas como sus predecesores pero de mayor (y mejor) envergadura dramática¹¹ El protagonista principal tiene mayor presencia en la escena que en los anteriores, y esto se interpreta como expresión de la intención del artista de rendir homenaje a la Música, a cuya alegoría le confiere el papel de presentar a la obra en el prólogo.

Además de los protagonistas, los personajes de Caronte, de Proserpina y Plutón, los coros de ninfas y pastores y de

¹⁰ Sinónimo de polifonía: significa que a una nota (punto) se le opone otra.

¹¹ Poliziano los llama *Episodios*, en la obra de Peri se trata de *Escenas*.

personajes (siniestros) del Averno, Striggio-Monteverdi dan un lugar a los símbolos: a la Música y a la Esperanza, que acompaña al héroe en su entrada en los abismos infernales. A cada uno de esos personajes simbólicos o mitológicos les asignan un timbre sonoro o "color" particular: a la Música la acompaña el clavicembalo, el canto de Orfeo es apoyado por dos contrabajos de viola, Eurídice por dos violas de brazo, los demás por diversos instrumentos de cuerda y los de viento, se reservan para los intermedios sin palabras de carácter festivo y triunfal. Los coros cumplen un papel muy importante, sus intervenciones son sentenciosas, con una intención moral que muchas veces tiene un alcance más general que el que se desprende inmediatamente de la acción transcurrida. En este sentido se puede decir que asumen una función parecida, si no igual, a la del coro en la antigua tragedia: la del observador sabio e imparcial que opina desde afuera de la situación.

El libreto es considerado de gran efectividad a los fines de enunciar una acción dramática de manera equilibrada y coherente. Striggio desarrolla las situaciones mediante el interjuego de los personajes en la escena y sólo cuando es necesario apela al recurso tan frecuente en esa etapa y después, de hacer aparecer a un mensajero para relatar los hechos. También se aprecia la musicalidad de los textos: *penetrados de*

representación musical tanto en los esquemas rítmicos como en la métrica (Leopold, 1988: 98).

El argumento se basa como los anteriores en los textos de Ovidio y Virgilio. Aquí cabe agregar que del mito original casi no quedan datos en la literatura griega, en cambio lo recoge la latina: Ovidio, en las *Metamorfosis*, (X 8-85) y Virgilio, en sus *Georgicas*, (IV, 454-527)¹². Ambas versiones empiezan casi inmediatamente con la muerte de Eurídice, en la ópera se han introducido escenas previas para mejorar el efecto teatral. El de Striggio-Monteverdi discurre así: La Música se presenta a sí misma y presenta a Orfeo en un prólogo. Luego pastores y ninfas festejan con Orfeo y Eurídice su próxima unión, invocando a Himeneo para que les brinde días serenos y soleados y los mantenga alejados de tristezas y dolores.

Acto segundo: Orfeo cuenta a los pastores su amor por Eurídice recordando cuán *sconsolato* y *atormentato* estaba en su soledad anterior. Pero su felicidad no dura mucho: aparece Silvia la fiel amiga de Eurídice con la terrible noticia de que a esta última la ha mordido la víbora. *Dónde me escondo ahora, yo que*

¹² Se puede agregar que el mito figura también la *Égloga III* de Garcilaso. La prohibición está en Ovidio, *Metam.* X, en Apolodoro, I.3.2, en Virgilio, *Geórg.* 494-5, en el *Idilio XXIV* de Teócrito, y en Apolonio de Rodas, III, 1038-55. Agradezco a la profesora Marta Alesso el haberme suministrado estos datos.

he traído en mi lengua el cuchillo que se ha clavado en el alma amante de Orfeo?, entona. Orfeo decide de inmediato partir a buscar a su amada esposa. *Si mis versos tienen algún poder, será el de enternecer al rey de las sombras.*

Acto tercero: La Esperanza conduce a Orfeo hasta la ribera del pantano para abordar la barca de Caronte le refiere los horrores del reino del llanto y del dolor y le recuerda que a sus puertas está escrito *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*. Orfeo consigue adormecer al barquero con su invocación *Possente spirito y formidabil nume* y cruza el río.

Acto cuarto: Proserpina movida de *pietá dentro al core* convence a Plutón de que deje volver a Eurídice a los brazos de su amado esposo. Plutón consiente pero con la condición ya sabida. Orfeo expresa su duda *Mientras yo canto, ¿quién me asegura que ella me está siguiendo?* pero reflexiona: *Al dios tan poderoso que vence a los hombres y a los dioses, bien hay que obedecerlo, pero ¿No vendrán las furias a robarme mi bien?* y comete el error fatal. Al final comenta el coro:

Orfeo venció al infierno y fue luego vencido por sus afectos.

Y remata con la sentencia:

*Sea digno de eterna Gloria
sólo aquél que triunfa sobre sí mismo.*

Acto quinto: Un significativo diálogo de Orfeo con Eco representa su extrema soledad. Se presenta Apolo y le ofrece una vida inmortal en las alturas. Orfeo pregunta si así no verá más a Eurídice, Apolo responde que entre las estrellas encontrará su figura. Orfeo acepta y ascienden ambos¹³ entonando:

*Cantando subimos al cielo
en donde la verdadera virtud
su premio encuentra: Paz y Alegría.*

Acompaña el coro:

*El que ya probó el infierno
y siembra entre dolores
cosechará el fruto de la gracia*

Dice Horst Georges (1988: 23) que debido a la universalidad de su significado profundo *los personajes y acontecimientos de la mitología antigua fueron refundidos y adaptados en cada etapa histórica de manera tal que los símbolos arcaicos terminaron como representaciones del espíritu de la época que los utilizaba*. En este sentido se puede interpretar que este apolíneo final, pone su toque cristiano a la historia: nos encontramos en los albores del siglo XVII en Italia,

¹³ Impulsados por ingeniosos mecanismos de tramoya teatral que ya existían en aquella época.

el ascendiente religioso ha tenido que dar un paso atrás frente al creciente poder de los príncipes y al crecimiento de las burguesías, la intelectualidad afirma su confianza en los valores del humanismo, se rescata la tradición griega de la condena que antes sufriera por idólatra y pagana... pero no se puede negar que el signo de la época sigue siendo el cristianismo. Orfeo ha sufrido una caída, y en términos de los valores humanistas debe ser censurado por no triunfar sobre sí mismo, pero el poder y la bondad del que está más alto lo rescatan por lo que ha sufrido. La sentencia de que a Orfeo lo han traicionado los afectos, también puede interpretarse en términos de que la total confianza de esa época en el hombre empieza a mostrar fisuras. Dentro de la propia lógica del mito, Orfeo merece ser castigado por no haber sido fiel a la consigna, y en las versiones de Ovidio y Virgilio lo es con toda crueldad, no sólo porque se lo priva de su amada Eurídice sino porque es despedazado y decapitado por las bacantes. En cuanto a éstas últimas, revelan la conducta de hembras despechadas por la firme determinación de Orfeo de renunciar a las mujeres. En esta decisión del personaje no hay motivos para sospechar la influencia cristiana, puesto que figura en las versiones latinas. Es más: Ovidio agrega que Orfeo les enseñó a los tracios a *dar su amor a los muchachos tiernos*.

Con referencia a la abstinencia de mujer de Orfeo, el

comentarista Egon Voss, (1988: 33) ensaya el uso de la herramienta psicoanalítica diagnosticando que se debe a que padecía de una patológica simbiosis con Eurídice: tal es el motivo que subyace en su necesidad de ir a buscarla hasta el terrorífico mundo de los muertos y en su posterior recurso a la reclusión. Voss señala además, que el libreto Striggio-Monteverdi enfatiza aún más esta característica del personaje puesto que Orfeo declara inmediatamente su intención de salir al rescate de la amada, en cambio Virgilio le da por lo menos un tiempo de luto y dolor: *se sentó en la ribera durante siete días, sucio y doliente*.

La versión de Poliziano expuesta más arriba incorpora el final más ceñido al original ovidiano y virgiliano y parece que la de Striggio inicialmente también, según se verifica en el libreto impreso en 1607, en ocasión del estreno de la obra: las bacantes lo apedrean y luego se entregan a una frenética danza (apropiado remate de una ópera). La partitura de Monteverdi (impresa recién en 1609) termina en cambio con el episodio que se ha descrito más arriba y se entiende que fue ése el final con que la ópera se representó la primera vez. Con respecto a esta contradicción, hay varias explicaciones posibles, y una de ellas es de orden práctico: que el ámbito en donde habría de montarse la obra en el palacio ducal de Mantua, ante un público escogido

de hombres eruditos, no era apropiado para la bacanal prevista. Otra razón puede ser que Monteverdi se haya plegado a la exigencia del final feliz, establecida por la costumbre que ya se ha mencionado en el caso de la versión de Peri; aquí cabe agregar, que según los tratadistas, todas las musicalizaciones alrededor del personaje terminan convencionalmente evitando la tragedia, tan desagradable para el gusto del público cortesano, cuya vida transcurría en el lujo y el placer. El cierre alternativo de la ópera pudo haber sido, por tanto, una solución de compromiso frente a la exigencia del *lieto fine*; quizás también más cercano a la sensibilidad estética del músico y por último, puede considerarse una propuesta programática: Apolo, dios de la música, lleva a su hijo Orfeo, el divino canto junto a sí a los cielos; no tenemos acá el triunfo del amor sino la apoteosis de la música. Tal puede haber sido la íntima y verdadera intención del autor, consciente o inconsciente.

Palabras finales

Lo que más se destaca en esta obra culminante es la capacidad de Monteverdi de captar y expresar la esencia de los afectos humanos de manera dramática con los medios simbólicos que proporciona la música. No desdeña el virtuosismo: algunas

arias constituyen un verdadero "quebradero de garganta" para los intérpretes pero las acrobacias vocales están siempre incluidas en función del contexto dramático y no viceversa. Esta característica es exaltada por todos los especialistas consultados: la ya citada Silke Leopold apunta que Monteverdi no pone la música al servicio del texto de manera retórica, más bien pone la música al servicio de la situación; señala también que el músico nunca se preocupó por revivir la música antigua en términos de notación musical - los antiguos signos que vio una vez¹⁴ parece que le resultaron *oscurissime ziffere*; - en cambio buscó en los escritos de los filósofos, representaciones musicales que pudiera incorporar adaptándolas a las formas de su tiempo. Redlich afirma que supo percibir e interpretar lo que subyace de *humanidad pura en la tierna tristeza fúnebre de los antiguos mitos griegos*. Otros autores se expresan en la misma tónica.

Con estos criterios coinciden los cantantes en quienes estas melodías ejercen especial fascinación por lo que tienen de esencial; para el oído del lego pueden resultar en un primer momento insistentes y monótonas; hay que pasar por cierto entrenamiento para percibir su contenido profundo y distinguir

¹⁴ Según Massimo Mila, Galilei (padre) había descubierto unos himnos de Mesomedes de Creta y los había dado a conocer a sus colegas de la Camerata, pero Leopold no especifica si de éstos se trata.

los diversos matices expresivos. No sería desacertado afirmar que pocas veces en la historia de la ópera se da el caso en que la música y el drama se complementan de manera tan perfecta, tan creíble y tan íntegra.



Lineamientos de la evolución posterior de la Ópera.

El mito de Orfeo como exponente de la Reforma musical en el S. XVIII

De sus inicios en el ambiente de la creativa intelectualidad florentina, el centro de gravedad del nuevo género pasó a Roma, donde fue impulsado - léase financiado - sobre todo por los miembros de la familia Barberini durante el pontificado de Urbano VIII. En el melodrama romano, si bien se continúa en la línea de desarrollar la homofonía y la música se hace más rica desde el punto de vista melódico, no se descarta el uso de medios polifónicos de vasto empleo en la música religiosa, como hemos visto antes. Hecho para nada casual en la ciudad del Papa; tampoco es casual que la temática, además de los asuntos mitológicos incluyera también episodios históricos muchas veces tomados de la historia sagrada. Al suceder Inocencio X a Urbano VIII la familia cayó en desgracia y el grupo de músicos que trabajaba bajo su égida emigró hacia Venecia.

A Venecia se trasladó también Monteverdi, unos años después de crear su obra maestra, y allí siguió aportando su talento al desarrollo del género. Sin embargo, no creó una escuela: su ópera quedó como un monumento en la historia

musical y en composiciones posteriores¹⁵ siguió mostrando su capacidad de revelar musicalmente las facetas del alma humana; no obstante, en la posterior evolución del género, músicos y libretistas fueron teniendo en cuenta conceptos como unidad dramática, correspondencia entre la forma musical y el sentimiento y equilibrio entre el aspecto literario y el musical.

En Venecia se da un desarrollo acentuado del Recitativo - esa *cosa mezzana* destinada a acompañar los parlamento - y se complican los fastos escénicos. Así como la polifonía precedente había llegado a ahogar el texto, la tendencia posterior de la ópera lleva nuevamente al predominio musical: ya en los autores venecianos de la segunda mitad del s. XVII se va perfilando la tendencia a separar el *aria* del *recitativo* al cual se le asigna cada vez menos importancia, mientras crece la de la primera y la de la escenografía, vestuarios y trucos escenográficos, caracteres que se consolidan en la ópera napolitana y que son llevados a su máxima expresión en el s. XVIII. En cambio el papel del coro queda reducido al mínimo.

Un hecho importante que se registra en esta ciudad es que el género sale de los palacios nobiliarios: ya hay un público

¹⁵ *Il ritorno de Ulisse in patria* (1641), *L'incoronazione de Poppea* (1642), son los exponentes más importantes.

burgués interesado, con suficiente poder adquisitivo como para que resulte rentable ofrecerle este tipo de espectáculo; no es casual, entonces, la apertura del teatro de San Cassiano, en 1637.

Difusión de la Ópera en Europa

Desde su cuna italiana, en su variante "napolitana" o una variante mixta a la que se ha llamado "panitaliana", en la que se mezclaban rasgos de las tres vertientes regionales que hemos visto, la ópera experimenta una gran difusión hacia los países de Europa durante todo el Siglo XVII.

Al mismo tiempo surge en esos países la inquietud de desarrollar el melodrama según un modelo propio; Francia lo consigue con Lulli quien hace cantar a todo el Olimpo de manera racional y equilibrada; en Inglaterra, Purcell logra una obra maestra de gran penetración psicológica sobre Dido y Eneas. (Purcell también compone música escénica para las obras de Shakespeare). También hay un intento de crear una ópera nacional en Hamburgo - cuyos exponentes no dejan huella imborrable -. En Munich se impone la ópera italiana introducida por la princesa Enriqueta Adelaida de Savoya, esposa del duque Ferdinando. La forma musical escénica típicamente germana, el

Singspiel en la que los parlamentos son hablados¹⁶ surge recién en el S. XVIII con Hiller y con Ditters von Dittersdorf, este último un vienés¹⁷.

En la corte de los Habsburgos, la ópera empieza siendo definitivamente italiana, entra de la mano de una Gonzaga, que al casarse - en 1622 - con el emperador Fernando II se convierte en la emperatriz Eleonora. Es ella la que inicia la tradición de celebrar el cumpleaños del Emperador con un estreno de ópera. Por supuesto que entre los múltiples festejos que tenían lugar en ocasión de las bodas también se contaba la función operística. Los que se realizaron para el matrimonio de Leopoldo I de Austria con la infanta Margarita Teresa de España, fueron aplazados un año y medio hasta que se construyera un teatro - de madera - capaz de albergar los apabullantes escenarios de la ópera el *Pomo d'Oro* de Antonio Cesti¹⁸. Sobre Paris y Helena, la ópera se desarrollaba en no menos de sesenta y siete escenas y requería veinticuatro cambios de escenario.

¹⁶ *La Flauta Mágica* de Mozart era inicialmente un *Singspiel* por ello su autor lo consideró una "obra menor".

¹⁷ De hecho se considera que la ópera alemana no adquiere su forma definitiva hasta la época del romanticismo con *El cazador furtivo* de Anton von Weber para llegar con Wagner al paroxismo de la germanidad.

¹⁸ Ya mencionada en "La antigüedad clásica en la Ópera" en *Circe* N° 2, nótese que se deslizó un error en la fecha de su estreno que no es 1677, sino 1668.

Para alguno de los ágapes en honor de los jóvenes esposos, en el que se supone que se representó una comedia de Calderón, el propio Leopoldo I, que era un músico de cierto mérito compuso una pieza corta, sobre la pareja cuya historia venimos siguiendo en este artículo¹⁹, con carácter de parodia. El texto no es excesivamente ingenioso, apela al humor demasiado directo y repite demasiadas veces los mismos recursos. Llama la atención que el libretista no se prive de soltar por ahí alguna mala palabra: Eurídice insulta al escorpión con duros términos que la ha picado y provoca el desenlace final intimando a Orfeo a que le mire el ombligo. En este siglo la costumbre de poblar los escenarios con Armidas, Ariadnas, Dafnes, Floras, Silvias, Polifemos, Galateas, Erminias, y con todos los dioses del Olimpo ya no responde a una búsqueda de valores humanos trascendentes, posiblemente se haya mantenido por inercia, porque satisfacía el narcisismo de los miembros de la clase dominante, que se veían reflejados en los personajes épicos y porque las ninfas y pastores de ficción eran tan graciosos y pulcros, tan distintos de los verdaderos campesinos y pastores

¹⁹ Esta ópera, brevísima, fue repuesta en Viena en 1997 con motivo de la reapertura de la "Redoutensaal", un salón de fiestas del antiguo Palacio Imperial - hoy sede del gobierno - que fue destruido por un incendio en 1992 y restaurado posteriormente.

que cultivaban los campos y cuidaban las ovejas de sus amos y señores. El historiador Massimo Mila explica la supresión del coro en términos del costo que significaría mantener un grupo entrenado de coreutas; sin embargo, agrega que al mismo tiempo *no se escatimaban gastos para complicar la tramoya escénica* (Mila, 1998: 105). La opción que se hace en estas monarquías, por otra parte riquísimas, de escatimar en un gasto no es difícil de interpretar: se debía a que lo consideraban innecesario y en definitiva, hasta molesto: todos estos monarcas, duques, condes y marqueses entregados a *la continua embriaguez, la fiesta permanente, la búsqueda del placer y el extremo del derroche*²⁰ lo último que necesitaban era la presencia de un coro sentencioso que a lo mejor les reprochara su disipada vida o los acercara de alguna manera a la realidad de la existencia de la mayoría de la gente. Es un indicio que revela que la ópera, a pesar de mantener la temática mitológica, ya no responde a la concepción helenista y humanista que está en su origen.

Cabe señalar que este abuso de la teatralidad, de las escenografías lujosas y recargadas y de la profusión de

²⁰ Eva Schwarzmann (1997) en su encuadre histórico del intermedio musical "Orfeo y Euridice" compuesto por el Emperador Leopoldo I de Austria en 1671, en el programa impreso por la Ópera del Estado de Viena.

partiquinos y bailarines en escena, también es la expresión de una época en que en las cortes católicas se recurre al adorno y al boato como reacción frente a los valores austeros del protestantismo. Boato que empieza a salirse del interior de los palacios: como en Venecia, empiezan a construirse teatros abiertos al público; el lujo también se lleva a la calle en la rica ornamentación de las procesiones religiosas, se ofrece a los feligreses en las iglesias que se pueblan cada vez más de ángeles dorados y espesas nubes de mármol (o pasta de yeso), desde donde asoman rayos áureos, simbolizando el poder y magnificencia de Dios. *No era a partir de argumentos que se conduciría a la gente de vuelta al catolicismo sino a través de la pompa, las obras de arte y las representaciones teatrales*²¹.

Esta exaltación hedónica debía servir a los intereses de ambas instituciones implicadas: la iglesia y la monarquía, por cuanto la segunda derivaba su legitimidad del poder divino representado por la primera. La monarquía triunfó, a la larga, porque las representaciones externas de riqueza terminaron exaltando su poder y colocándola cada vez más en primer plano; la iglesia, mientras tanto, ocupada con las cuestiones religiosas del momento y la inquietud que éstas suscitaban, fue relajando

²¹ Nuevamente Eva Schwarzmann.

el control que había conseguido tener en los asuntos temporales. En este sentido, se puede decir que la Ópera Barroca constituye una muestra del triunfo del mundo frente a la iglesia.

La Ópera en el S. XVIII

La Reforma de Cristoph Willibald Gluck (1714-1787)

En el siglo siguiente se afirma el predominio de la ópera italiana: *se exportaba el melodrama en forma de mercancía integrada por libretos (en italiano) y asimismo del personal necesario para representarlo: cantantes, directores, poetas, figurinistas, y hasta peluqueros*"(Mila, 1998: 105).

La ópera sería llega a extremos de pobreza argumental y teatral lamentables y surgen muchas voces de protesta de entre músicos y literatos, y llamados a que urgentemente se emprenda su reforma²². *Ya a esta altura, dice Massimo Mila, a nadie le*

²² Ninguno de estos tratadistas tiene en cuenta de que los tan anhelados objetivos de mayor naturalidad y concisión dramática se están logrando en el ámbito popular en la menospreciada ópera bufa considerada sólo apta para intermedios escénicos a fin de relajar los ánimos de los espectadores. Sustituyendo a las míticas Hermiones, Zenobias y Palmiras con sus rasgos y sentimientos arquetípicos por de las muy reales, carnosas y campechanas Gianninas y Liviettas, el género está cobrando una fuerza extraordinaria que desembocará en las obras maestras de Mozart.

importaba el destino de las Sofonisbas, Artajerjes y Alejandro Magnos. Se iba al teatro con el fin, tautológicamente hablando, de estar presente en el evento y de escuchar las escalas llevadas hasta la exageración por la diva o el "castrato" de turno al entonar las *arias da capo*, llamadas así porque al llegar a la última estrofa recomenzaban y en esa segunda vez los cantantes las adornaban con toda clase de coloraturas y florituras sonoras. Había en este aspecto una complicidad implícita entre el estilo de canto y la forma operística que había impuesto Metastasio (1698-1782) el poeta de la corte de Austria: se trataba de un esquema bastante rígido en el que se sucedían episodios que nunca llegaban a constituir colisiones trágicas importantes, cantados en estilo *recitativo*, al final de los cuales surgía la mentada aria que consistía en general, en una parábola cuyo contenido mantenía alguna débil relación con el argumento que se estaba desarrollando. Dietmar Holland afirma que Metastasio *nunca consiguió infundir vida a sus personajes; antes bien, éstos eran meros portadores de características.* En cuanto a los cantantes *sólo quieren mostrar sus bellas voces y la velocidad de sus gargantas* - se quejaba un maestro de canto de la época-; *introducen en sus arias complicados modismos canoros a través de los cuales creen mostrar su destreza pero que muchas veces van en contra del sentido de las palabras y del carácter que le*

ha querido imprimir a la música el compositor muchos compositores se rendían ante sus caprichos, entre ellos Mozart, quien, así como en *Idomeneo*²³ impone una línea de sobriedad y de adaptación a un texto razonable, en muchas oportunidades compuso cascadas de trinos y gorgoritos para satisfacer a sus clientes²⁴. No así el maestro Gluck. *Gluck* - dice Lessure²⁵ - no se esfuerza en hacer caso a las tonterías de los cantantes. El obedece sólo a su talento y aspira solamente a expresar el sentido de las palabras de la manera más vital y verdadera posible. Esta característica se debía probablemente a que, al ser hijo de un guardabosques y no de un músico de corte (como Mozart), no había estado expuesto tan tempranamente al ambiente frívolo de los palacios, y conservaba un rústico y campesino sentido común. Esta aptitud natural suya es la que lo va a constituir en Reformador de la Ópera. O acaso, podríamos decir que él participa de la reforma sin proponérselo: Romain Rolland afirma que *La revolución de Gluck no es la obra solamente de su genio sino la del pensamiento de todo un siglo*. En efecto, porque en las innovaciones que introduce Gluck en el

²³ Un comentario de esta autora sobre el "Idomeneo Rey de Creta" de Mozart ha sido publicado en *Circe* Nº 2.

²⁴ También a veces lo hacía para ponerlos en ridículo.

²⁵ Citado por Michael Stegemann, 1988: 18.

aspecto musical se expresan los ideales del enciclopedismo francés de simplicidad, naturalidad y sinceridad. Y no porque Gluck fuera un deliberado seguidor de los enciclopedistas, sino porque en su propia, simple, natural y sincera concepción de su rol de músico consideraba que *la imitación de la naturaleza es la meta que todos debemos proponernos y la que yo me esfuerzo en alcanzar*²⁶.

El Director General de Espectáculos de los teatros de Viena que dependían de la corte imperial, Giacomo Conte Durazzo, (1711-1794), era un partidario encendido de los enciclopedistas. En tal carácter, Durazzo emprendió la lucha contra el esquematismo metastasiano y a tal fin contrató a Gluck como compositor de Música Teatral y Académica para el teatro de la Corte. En 1761 llega de París a Viena Ranieri di Calzabigi (1714- 1795) poeta italiano, también imbuido de las nuevas ideas de Diderot d'Alembert y Rousseau y de sus conceptos sobre lo que debía ser el arte dramático. (Se cree que traía el libreto de Orfeo y Eurídice bajo el brazo). El Generalspektakeldirektor Durazzo - visto que la estructura del libro correspondía a su idea de lo que debe ser la Opera Reformada - le encomendó a Gluck que le pusiera música. Surge así una partitura bellísima que

²⁶ En carta del maestro al editor del Mercure de France en 1773. Citada en en la recopilación de Attila Csampai y Dietmar Holland.

complementa una trama teatral bastante equilibrada y convincente de la que años más tarde, con gran modestia, Gluck adjudica el mérito a Calzabigi²⁷ considerando que no hay músico, por más talentoso que sea que pueda componer música *vigorosa y que le hable al corazón* si el poeta *no enciende en él la chispa del fuego sagrado*. La ópera fue estrenada el 5 de octubre de 1762 para el cumpleaños del Kaiser Franz, el marido de la Kaiserin Maria Theresa.

En el primer acto Eurídice ya ha muerto, un coro acompaña a Orfeo en sus lamentos pero el doliente les ruega que lo dejen solo, llama a su amada con sentido acento, clama y protesta contra los dioses por haberle arrebatado su bien. Llega Amor como mensajero de Júpiter y le dice que podrá recuperarla, si tiene el valor de enfrentarse con el infierno y aplacar a los monstruos y a las furias con su canto. Deberá cumplir sin embargo con la exigencia de no mirarla hasta salir del antro tenebroso, tampoco podrá revelarles el motivo de su actitud. En el segundo acto, Orfeo ya se encuentra en la ribera del río Cocito, a lo lejos se advierte la puerta del Erebo y lucen las fogatas. Las Furias y los Espectros bailan a los sonos de una

²⁷ En la carta anterior. En una carta posterior de Calzabigi al mismo editor se pone en evidencia que el poeta no tenía ningún reparo en adjudicarse él mismo el mérito.

música ominosa en la que vibran poderosos los metales. En tono amenazante preguntan quién es éste que posa su pie en las huellas de Hércules y Perithoos. Interrumpen los acordes de la lira de Orfeo, interpretados por el arpa. En una escena de notable efecto dramático Orfeo pide clemencia pero las furias y seres horribles contestan tres veces con rotundos *No*. Al final deben declararse derrotados: las puertas rechinan sobre sus goznes y Orfeo entra en el infierno.

En la siguiente escena, cambia bruscamente el entorno: Orfeo se encuentra en un delicioso prado - el Elíseo - rodeado esta vez de héroes y heroínas que bailan la danza de los espíritus bienaventurados anticipando la llegada de Eurídice. Cuando ella aparece, Orfeo, poniendo sumo cuidado en no mirarla, la toma de la mano y la conduce hacia la salida. En el tercer acto, el anticipo de felicidad no dura mucho: la pareja debe pasar por la prueba definitiva cruzando un laberinto lleno de plantas salvajes por las cuales circulan lagartos y serpientes. Eurídice no comprende por qué Orfeo no le dirige un *sguardo* solo. Pregunta: *hai perduto la memoria, l'amore, la costanza, la fede? E qual funesto terribile segreto m'asconde?*. Orfeo trata de calmarla y le dice, *Vente y cállate*. Toda esta (larga) escena muestra la lucha que libra contra sus sentimientos de amor y compasión, hasta que...

La ragion m'abbandona

oblio la legge...

Ya conocemos la consecuencia²⁸. Al ver a la esposa muerta Orfeo entona una de las arias más bellas que se hayan creado:

Ché farò senza Euridice?

Y en la siguiente escena, Amor detiene a Orfeo que pretende darse muerte. *Quiero hacerte feliz - le dice - puesto que has sufrido para mi gloria, te devuelvo a Euridice.* Acto seguido, en un magnífico templo, los tres personajes festejan el triunfo del amor. Pastores y zagalas bailan y cantan en honor de los protagonistas.

Trionfi Amore

e il mondo intiero

serva all'impero

della Beltà!

Signo de la nueva época: no se celebra acá el triunfo de una entidad abstracta es decir, la Música, como en la lejana época de Monteverdi, ni Orfeo representa a un caballero dotado de aptitudes musicales que cumple con los deberes que la sociedad le exige, como lo hubiera querido Metastasio. En el

²⁸Un sentimiento distinto se encuentra en el motivo del error fatal: no se trata ya de su temor a una traición por parte de los dioses sino la reacción natural de un corazón amante.

marco de la vuelta a lo espontáneo y natural que preconizaban los intelectuales franceses y que estaba dejando su impronta en toda Europa, se festeja el triunfo del amor humano y la fidelidad marital, valores bien propios de la burguesía que ya empieza a hacer oír su voz cantante. El libreto de Calzabigi fue usado muy pronto por el compositor ruso Jestinej Ipatowitsh Fomin para la versión rusa *Orfei i Jewridike* del melodrama. Años después, en 1774 la dupla Calzabigi-Gluck lo llevó a París, donde la ópera fue dedicada a la reina María Antonieta. Para esta versión, además de la traducción al francés debieron introducirse otros cambios porque en Viena el papel de Orfeo había sido concebido para un castrato y en Francia no los había, de modo que el papel hubo de ser traspuesto para un contratenor. Hoy en día esa parte la asume en general una *mezzosoprano* y también hay alguna versión en que toma parte un contratenor.

Conclusiones. Reforma *ma non troppo*

¿Cuáles son las características que hacen de ésta una "ópera reformada"? Varias: en primer lugar que los sentimientos expresados son sinceros y creíbles; no se trata de artificiales posturas, por otra parte, hay un hilo conductor que se concentra en lo esencial de la acción dramática, llevada a cabo, como

vimos, por sólo tres personajes principales mientras que las óperas de Metastasio enredaban a los personajes en complicadas intrigas. Importante: el coro vuelve a tomar la palabra e interactúa como un personaje más. Se destaca especialmente el diálogo de Furias con Orfeo del segundo acto y los enérgicos *No*²⁹. La poética de los diálogos y monólogos y las interacciones con el coro, ayudada por el acompañamiento musical llega a constituir un todo coordinado con sus picos y sus momentos de más serenidad y no una sucesión de momentos de indiferencia dramática seguidos de otros de gran tensión como era la regla. Las arias, surgen coherentemente, del texto y de las situaciones y no porque toca colocarla en ese momento según un esquema predeterminado, y buscan expresar los a-fectos y no crear efectos; lo mismo puede decirse de los ballets. Por desviarse de la pauta corriente, la ópera fue recibida con cierta reserva por parte del público; en cambio, la crítica la apreció favorablemente, y encomió particularmente que se haya transformado el fatídico desenlace original de la leyenda en un final que deja a todos contentos. En este aspecto, el renovador trío no consiguió desafiar las convenciones hasta sus últimas consecuencias: imposible escapar a la exigencia del final feliz,

²⁹ Mozart quedó muy impresionado con esta escena a tal punto que introduce la misma estructura en el final de su *Don Giovanni*.

tan luego para el cumpleaños del Emperador. Señal de que la época no estaba madura para una verdadera tragedia musical. La forma musical de esta ópera suena familiar, al oído del lector de hoy por su cercanía a la de su antecesor Händel y sus sucesores Mozart y Beethoven. Es muy conocida la Danza de los Espíritus Celestes (Acto II Escena II), con su etérea melodía de flautas flotando por encima de los dulces acordes a cargo de las cuerdas que figura en muchas series antológicas. El aria de Eurídice *Qu'esto asilo ameno e grato*³⁰ es como una espiral de sonido que lo conduce a uno a las alturas y la de Orfeo *Ché farò* también posee una belleza extraordinaria que llega hasta lo íntimo del ser³¹.

Tratamiento musical del tema en el Siglo XX

En el primer cuarto de nuestro siglo hay un resurgimiento del interés por la música antigua: compositores como Karl Orff y Francesco Malipiero desempolvan y dan nueva vida al *Orfeo* de Monteverdi, el segundo compone por su parte un tríptico alusivo al personaje (1920). El ya citado *Diccionario Oxford de*

³⁰ No pertenece a la versión originaria, sino que fue compuesta por Gluck para la versión parisiense.

³¹ Se recomienda la versión de Teresa Berganza.

la Opera registra además, versiones de Millhaud (1926), Casella (1932) y Ernst Krenek (1926) sobre la cual podemos explayarnos un poco: en esta versión (Georges, 1988) con texto del pintor expresionista Oskar Kokoschka, quien también tenía visos de poeta, el dios de la muerte ama a Eurídice y consigue que ella olvide la imagen de Orfeo por cinco años luego de los cuales, Orfeo, conducido por Psiche, entra en los infiernos y la rapta. Esta vez es su turno de estar celoso: la duda lo atormenta de tal manera que Eurídice, desilusionada, regresa al reino de los muertos. El siglo ya empieza a poner en evidencia esa falta de confianza y flaqueza del amor y se revela con toda su intensidad en el catastrófico final, recreación moderna del original latino: tres años después, Orfeo cava su propia tumba delante de su casa en ruinas. La escena es invadida por campesinos y guerreros que destruyen y saquean lo que queda de su morada y por fin lo cuelgan de un poste. Cubre toda la tierra, una espesa sombra, de la que emerge Orfeo al tiempo que aparece Eurídice afirmando su inocencia. Pero Orfeo está lleno de odio, entre convulsas carcajadas exclama:

Detrás del amor existe el odio hasta la muerte

Eurídice no puede soportar su risa demencial y lo estrangula, ejecutando así la venganza de las ménades. Alegoría muy apropiada en una Europa que acababa de tener que

renunciar a la ilusión del equilibrio y el progreso que se había vivido en el S. XIX, después de haber vivido la guerra más amplia y destructiva que registraba su historia. ¿Diremos que revela que la época sí estaba madura para la tragedia? El autor de la reseña la remata con una observación que viene muy a cuento como cierre de este artículo: *Cada época tiene sus dioses, su cielo y su infierno, su maldición y su bienaventuranza. Y el dios de la Lira atraviesa los siglos en sucesivas transformaciones.*

Bibliografía

GOERGES, Horst (1988), "Wandlungen des Orpheus Mythos auf demmusicalischen Theater" en *Claudio Monteverdi: "Orfeo" Christoph Willibald Glück: "Orpheus und Eurydike", Texte, Materialien, Kommentare*, Ed. Attila Csampai y Dietmar Holland, Rowolt Verlag-Ricordi & Co.

KAROLYI, Otto (1997), *Introducción a la música*, Madrid: Alianza Editorial.

LEOPOLD, Silke (1988), "Orfeo in Mantua und anderswo" en *Claudio Monteverdi: "Orfeo" Christoph Willibald Glück: "Orpheus und Eurydike", Texte, Materialien, Kommentare*, Ed. Attila Csampai y Dietmar Holland, Rowolt Verlag-Ricordi & Co.

MILA, Massimo (1998), *Breve Historia de la Música*, Barcelona: Ediciones Península.

REDLICH, Hans Ferdinand (1988), "Der erste Opernkomponist: Claudio Monteverdi und seine Favola d'Orfeo" en *Claudio Monteverdi: "Orfeo" Christoph Willibald Glück: "Orpheus und Eurydike", Texte, Materialien, Kommentare*, Ed. Attila Csampai y Dietmar Holland, Rowolt Verlag-Ricordi & Co.

ROSENTHAL y WARRACK (1992), *Diccionario Oxford de la Música*

SCHWARZMAN (1997) en el programa Orfeo y Eurídice de Leopoldo I de Austria, Imprenta de la Ópera del Estado de Viena.

STEAGEMANN, Michael (1988), "Glucks Furien del Konvention. Mozarts Gehörsame Tochter" en

VOSS, Egon (1988), "Am Beginn del Operngeschichte - Orpheus ohne Mythos" (Al comienzo de la Historia de la Opera - Orfeo sin Mito) en la recopilación de Attila Csampai y Dietmar Holland.