

CAPÍTULO 6

EL MARIDO MÁS FIRME

1.- INTRODUCCIÓN³²¹

El marido más firme es una de las comedias mitológicas de Lope de Vega que, con toda probabilidad, no fue compuesta para su representación cortesana. Michael McGaha, en un artículo varias veces citado³²², apoya la idea de que sólo la mitad de las comedias lopescas de tema mitológico (*Adonis y Venus*, *El Perseo*, *El vellocino de oro* y *El amor enamorado*) fueron espectáculos cortesanos. El género, como se ha venido sosteniendo a lo largo del presente trabajo, condiciona en gran medida, el tipo de exégesis mitológica que Lope realiza en sus dramas. No sólo la escenografía como parece apuntar McGaha en el citado artículo, sino –como se ha sostenido en los estudios referidos a dichas comedias– elementos tan fundamentales para el análisis dramático como la carga moral de la obra, el tema del honor, la configuración de los personajes y su número o la presencia e importancia de las tramas secundarias reciben un tratamiento diverso por parte del dramaturgo según el público receptor y el lugar de la representación.

En la propia elección del tema y, especialmente, en su personaje protagonista, ya se puede observar un hecho diferenciador

321. Elementos puntuales del presente capítulo han sido tratados ya en Juan Antonio Martínez Berbel, «El mito de Orfeo y su recepción en la literatura española: Lope, Quevedo y Calderón a través de Juan Pérez de Moya» en Irene Pardo Molina, Luz Ruiz Martínez y Antonio Serrano, *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XIV celebradas en Almería, marzo 1997*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1999, pp. 149-166.

322. «Las comedias mitológicas de Lope de Vega», *op. cit.*

importante. Si en el citado artículo de McGaha, éste autor afirmaba que

Las razones por las que miles de personas hoy disfrutan con películas como *Star Wars*, *Superman* y *Flash Gordon* no son seguramente muy diferentes de las que atraían al público español del siglo XVII a *La fábula de Perseo*, *El laberinto de Creta* y *El vellocino de oro*³²³,

un análisis inicial de *El marido más firme*, apunta ya a un tipo de héroe completamente diverso. Orfeo no es parangonable con Perseo, Teseo o Jasón. No es la hazaña heroica o el combate mítico el que caracteriza, como en el caso de estos personajes aludidos, al protagonista de la presente comedia. Es incluso difícil catalogar a Orfeo con la etiqueta de *héroe*, si por tal queremos entender ese personaje representativo por la etapa mítica que sucede a las del Oro, Plata y Bronce y que antecede inmediatamente a la devaluada edad del Hierro. Si seguimos a Carlos García Gual en su definición de héroe

Fueron los héroes «una raza más justa y más noble», *genós diakaióteron kai áreion*. No estaban dominados sólo por la violenta soberbia, la *hybris*, como los broncíneos, sino que se interesan por la justicia, *dike*, y eran mejores, *áreioi*, o incluso los mejores, *áristoi*, entre los humanos. Son sus representantes los héroes venerados del pueblo griego, esos que celebra la poesía épica, como los fieros reyes que combatieron en torno a Tebas y

323. *Op. cit.*, p. 75.

Troya, que suministraron materia de canto a los aedos como Homero³²⁴,

podemos ver cómo la figura del especial Orfeo se encuentra un tanto incómoda entre estas coordenadas. Orfeo es un personaje mucho más complejo que el héroe convencional. No está marcado por su arrojo y valentía, ni por su sentido de la justicia, ni por su superioridad con respecto al resto de los mortales. Aun a pesar de poseer en algún grado todas estas características, las que lo definen específicamente son otras. En primer lugar su técnica artística, como podría llamársele, y el poder de convicción que ésta le confiere y, en segundo lugar, la fortaleza de su sentimiento amoroso, que lo convierte en el más firme de los amantes.

Con estos antecedentes, podemos ya adelantar que la figura de Orfeo –a cuyo análisis particular se dedicará más atención a lo largo del presente capítulo– constituye para Lope de Vega un punto de partida diverso del que habían supuesto Perseo, Teseo o Jasón a la hora de construir las respectivas comedias de las que cada uno de ellos es protagonista. El resultado final, en todos los aspectos, también tendrá características específicas y privativas de *El marido más firme*. Compuso Lope esta comedia entre los años 1621 y 1622, si seguimos las indicaciones de Morley y Bruerton³²⁵, y la publicó en Madrid, 1625, en la parte XX de sus comedias, lo cual contradice lo sostenido por Menéndez y Pelayo en la introducción a su edición de la comedia para la Biblioteca de Autores Españoles

Texto de la *Parte veinte* de las comedias de Lope, publicada por su autor en 1630, La composición de la obra no debe ser muy anterior, como lo persuaden la elegancia y corrección del estilo,

324. *Diccionario de mitos*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 200.

325. *Op. cit.*, p. 599.

propios de la última y mejor manera de Lope, el cual dirigió esta obra al fecundísimo polígrafo portugués Manuel de Faria y Sousa en agradecimiento a la dedicatoria que éste le había hecho de su fábula de Narciso³²⁶.

Aparte de esta edición de Menéndez y Pelayo, recogida primero en el volumen VI de *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española³²⁷, y posteriormente reimpressa en el volumen 190 de la BAE, la comedia ha tenido, como la mayor parte de los dramas lopescos de inspiración mitológica, poca suerte editorial. No podemos contar hoy día con una edición crítica anotada, que facilitaría sin lugar a dudas cualquier acercamiento analítico a la obra. Como en la mayor parte de los casos, el presente estudio, así como las referencias textuales, se referirán a la citada edición de Menéndez y Pelayo para la BAE. En las observaciones preliminares a la citada edición este crítico hace un somero análisis de la comedia y el mito de Orfeo. A pesar de su brevedad, adelanta don Marcelino uno de los rasgos más destacados de la lectura lopesca de este mito:

El Orfeo que aquí tratamos es un personaje mucho más humano, y no esconde su cabeza en la penumbra del símbolo. Es el leal amador de Eurydice, el *marido más firme*, que por ella baja al Infierno, y la rescata, y vuelve a perderla por una imprudencia nacida del mismo exceso de su amor³²⁸.

Si Orfeo es, como se ha afirmado anteriormente, un héroe por definición y desde su configuración más clásica más humano, en manos de Lope es precisamente ésta la característica que más se

326. *Op. cit.*, p. 257.

327. Madrid, 1890-1913. Kkk

328. *Op. cit.*, p. 257.

explota dramáticamente. Amor, firmeza y defensa de la institución matrimonial serán, por tanto, las piedras angulares sobre las que descansa la figura de *El marido más firme*.

2.- ORÍGENES DEL MITO

2.1.- Orfeo o el amor infatigable

Como muy bien afirma Pierre Grimal el mito de Orfeo

es uno de los más oscuros y más cargados de simbolismo de cuantos registra la mitología helénica. Conocido desde época muy remota, ha evolucionado hasta convertirse en una verdadera teología, en torno a la cual existía una literatura muy abundante y, en gran medida, esotérica. No se puede decir que el mito de Orfeo no haya ejercido una influencia cierta en la formación del cristianismo primitivo y está atestiguado en la iconografía cristiana³²⁹.

Nos encontramos ante uno de los mitos griegos que más trascendencia ha tenido en la tradición posterior; trascendencia que no se ha limitado, en absoluto, al campo literario o artístico, como en la mayor parte de los mitos clásicos. Los numerosos elementos oscurantistas y el halo de misterio que rodeó desde su mismo nacimiento a la fábula de los amores de Orfeo y Eurídice posibilitaron una rápida y profunda imbricación no sólo en las artes sino en el pensamiento posterior. En la propia Grecia clásica formaba parte, como afirma Werner Jaeger³³⁰, de ese reducido número de

329. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 391.

330. *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 342.

poetas nobles cuyo principal valor había sido salvar a los hombres. Este grupo, mezcla de personajes reales y fabulosos, responde a la perfección al ambiente semifantástico en el que se encuadra el mismo Orfeo. Los integrantes del mismo serían: Museo, encargado de enseñar el arte de curar las enfermedades y prevenir el futuro; Hesíodo, que habría hecho lo propio con respecto al cultivo y las actividades agrícolas; Homero, convertido en espejo y maestro de virtudes referidas al arte bélico y el propio Orfeo, cuya principal aportación habría sido revelar a los griegos los misterios relativos a la relación entre la vida y la muerte.

Para algunos autores, como puede observarse, la figura de Orfeo se sale decididamente del marco estricto de la mitología y entra a formar parte de los propios pilares de la cultura griega y, por ende, de la cultura occidental. En torno a la figura de Orfeo nace un movimiento pseudofilosófico, con muchas características de secta religiosa, pero que influye de manera determinante en escuelas de pensamiento muy importantes, como es el caso del pitagorismo, que tomó de la doctrina órfica la teoría de la transmigración de las almas. Más aún, la filosofía griega arcaica bebe directamente de las fuentes del orfismo y asume como propio el concepto de alma emanado del orfismo, que luego exporta a los esquemas de pensamiento platónico y aristotélico, y sobre el que se construyen sistemas tan fundamentales para el pensamiento moderno como el de la divinidad del espíritu o la separación entre el mundo sensible y el real.

Basten estos breves comentarios para intentar exponer, si bien someramente, la enorme transcendencia que el mito tratado en este capítulo ha tenido para la tradición posterior, incluso en el campo de la doctrina cristiana. El mito ha dado lugar a multitud de lecturas de tipo religioso, filosófico y esotérico, que se mantienen aún en nuestros días.

Orfeo era el músico y cantor por excelencia. Era natural de Tracia, donde era rey su padre, Eagro. Pasaba por ser hijo de la musa Calíope³³¹, aunque también existen tradiciones que le dan por madre a alguna de las otras Musas, especialmente Clío o Polimnia. Por parte materna, en todo caso, debieron de venirle a Orfeo sus maravillosas dotes artísticas. Su madre, junto con el resto de sus compañeras enseñó a su hijo a tocar una lira que el propio Apolo, protector divino de las artes, le había regalado. Las enseñanzas de sus tías lo dotaron de tal destreza que era capaz, con su música y su canto, de apaciguar los caracteres más ariscos, encantar a los animales salvajes y de conmovier a las mismas piedras o a los árboles, que danzaban al ritmo de sus melodías. Se le consideraba el inventor de la cítara.

Aparte de su fábula *propia*, la que recoge la muerte y resurrección de Eurídice, Orfeo es un personaje poco recurrente en la mitología grecolatina. A diferencia, nuevamente, de los grandes héroes contemporáneos, Jasón, Hércules, Teseo, etc, no es la suya una vida de aventuras míticas. Sólo participa, precisamente con los personajes citados, en la expedición de los Argonautas, eso sí, con una función especial. Más débil que el resto de los Argonautas e incapaz de remar, por tanto, se le encarga la tarea de entretener con su canto la navegación, marcar la cadencia del remado y ejercer de *sacerdote* de los tripulantes del Argos. Calma con su canto el oleaje y a los marinos en momentos de tensión. Sólo su voz pudo competir con la

331. Originalmente, y en contra de lo que habitualmente se piensa, las Musas no tenían sus funciones especializadas. No fue hasta época alejandrina cuando Calíope y sus hermanas asumieron cada una un campo artístico sobre el que ejercer el patronazgo. A la madre de Orfeo, primera en dignidad entre sus hermanas, se la relacionó con la poesía lírica, el resto de las Musas acogieron las siguientes funciones: Clío la historia, Erato la lírica coral, Euterpe la flauta, Melpómene la tragedia, Polimnia la pantomima, Talía la comedia, Terpsícore la poesía ligera y la danza y Urania la astronomía.

de las Sirenas cuando el Argos pasaba por sus dominios. Las Sirenas tenían una voz tan melodiosa que hacían que todos los que pasaban cerca de la isla donde habitaban desviaran sus barcos y se dirigieran hacia ellas. De este modo los barcos zozobraban y las Sirenas devoraban a los tripulantes. El canto de las Sirenas era tan melodioso que nadie había conseguido nunca evitar el deseo irrefrenable de acercarse a ellas³³². Orfeo, sin embargo, consiguió con su voz embelesar a sus propios compañeros del Argos, de modo que no oyeran los cantos de las Sirenas, evitando el serio peligro que éstas suponían.

El mito más famoso, sin embargo, referido a Orfeo es aquél que narra su descenso al Infierno a buscar a su joven esposa muerta, Eurídice. Ésta dríade, sin genealogía conocida, era la feliz esposa de Orfeo hasta que un día, en las inmediaciones del río Peneo se encontró con Aristeo, hijo de Apolo y de la náyade Cirene³³³. Cuando el hijo de Apolo contempló a Eurídice quedó inmediatamente impresionado por su belleza y no pudo reprimir el deseo de poseerla allí mismo. La dríade huyó de su agresor pero, en su carrera, fue mordida en un pie por un hidro, una serpiente acuática, a la que pisó. La mordedura del ofidio provocó la muerte inmediata de la joven esposa de Orfeo. Éste, inconsolable ante la pérdida de su amada

332. Sólo Odiseo escuchó el canto de las Sirenas sin perecer y esto gracias a una treta que le había mostrado Circe. Cuando la nave en la que el héroe intentaba inútilmente volver a su patria se acercó a la isla de las Sirenas mandó a sus compañeros de viaje que se taparan los oídos con cera. Él no lo hizo pero les pidió que lo atasen firmemente al mástil y que no lo soltasen por muy intensos que fueran sus ruegos. Conforme se acercaban y Odiseo escuchaba el canto de estos genios marinos sintió un irrefrenable deseo de ir hacia ellas, pero sus compañeros, según lo acordado, lo mantuvieron maniatado y, de ese modo, pudieron sortear el peligro.

333. Aristeo fue educado, según la tradición más extendida, por el centauro Quirón y por las Musas, que le enseñaron el arte de la medicina, la adivinación y otras actividades relacionadas con la ganadería. La principal enseñanza que recibió, sin embargo, y por la que sería después conocido, fue la de la apicultura, que él se encargó luego de transmitir a los hombres.

Eurídice, toma la resolución de bajar a los reinos infernales de Hades y Perséfone para intentar recuperarla³³⁴. Se encaminó entonces hacia la región Tesprotia, lejos de su Tracia natal, donde existía una entrada al Tártaro, en Aorno. Para facilitarse el sorteo de los diferentes personajes que podían impedir su acceso a los poderosos soberanos infernales utilizó siempre sus reconocidas habilidades musicales. De este modo encantó al barquero Caronte, a Cerbero, el perro trifuca que guarda las puertas de Hades, y a los tres Jueces de los Muertos. También los condenados del Tártaro se vieron poderosamente conmovidos por sus melancólicas melodías. Sólo por esta vez dejaron de girar la rueda de Ixión y la piedra de Sísifo, que se detuvieron a escuchar al desconsolado viudo. Otro tanto hicieron Tántalo, que olvidó temporalmente sus eternas hambre y sed, y las hijas de Dánao, que dejaron de llenar el irrellenable tonel³³⁵. Finalmente consigue Orfeo presentarse ante el trono de Hades y Perséfone, a los que les pide la devolución de su esposa, prematuramente muerta, o, en su defecto, que le permitan quedarse allí junto a ella. Impresionados por la valentía del amante y conmovidos asimismo por sus tristes lamentos y canciones, los soberanos infernales acceden a su petición y le permiten volver con su esposa al reino de los vivos. Pero le imponen una condición: Eurídice deberá seguir en silencio a su marido y éste no podrá girarse a mirarla hasta que ambos no hayan salido completamente del reino de los muertos. Orfeo accede y ambos emprenden el camino de vuelta. La música de Orfeo guió a su esposa en el tránsito del oscuro pasaje que comunicaba el reino de los

334. El descenso a los infiernos, por diferentes causas, es uno de los rasgos distintivos que marcan el carácter de los grandes héroes griegos. Odiseo, Eneas, Teseo y Hércules cuentan, entre sus acciones legendarias, la de haber descendido a los reinos infernales y haber vuelto vivos. Otro gran héroe griego mereció, por su parentesco con Zeus, el honor de ser transportado a los Campos Elíseos sin tener que pasar por el trance de la muerte.

335. Ver capítulo segundo, notas 117, 118 y 119.

muertos con el de los vivos. Sin embargo, cuando el músico se encontraba en el umbral de ambos mundos la impaciencia por contemplar a su esposa o la duda de que los dioses infernales se hubiesen burlado de él, engañándolo, hizo que éste se volviera, incumpliendo de este modo la condición pactada. Eurídice se desvaneció ante los ojos de su esposo y murió por segunda vez, pero ya definitivamente. En vano intentó Orfeo convencer de nuevo a Caronte para que le permitiese entrar de nuevo en el Tártaro. Esta vez el barquero se mostró inflexible en su decisión de impedir la entrada del músico, a pesar de que éste permaneció en la orilla del Leteo durante días, sin comer, alimentándose tan sólo de sus propios lamentos en forma de tristes cantos.

Finalmente volvió solo al reino de los vivos donde, a partir de entonces, rehuyó todo contacto con el género femenino, hecho por el cual se le atribuyó la invención de la pederastia y de las relaciones homosexuales. Según la tradición más extendida, las mujeres tracias, envidiosas de la fidelidad que guardaba Orfeo a su mujer, aun estando esta ya muerta, le dieron muerte, despedazándolo y arrojando sus trozos al río Hebro³³⁶. En otras ocasiones se dice que fue Dionisio el que infundió a las bacantes tracias tal furor asesino, ya que estaba enojado con Orfeo por no haber recibido de él los honores debidos. También se habla de Afrodita como inductora de la muerte de Orfeo. En este caso la razón del enojo de la diosa sería la mediación que habría hecho Calíope entre esta diosa y Perséfone por la custodia de Adonis, que la diosa del amor quería en exclusividad. De este modo se vengó de Calíope a través de su hijo, infundiendo en las mujeres

336. En otros casos no es el Hebro, sino el Helicón, donde además intentaron las mujeres tracias limpiarse la sangre después de cometido el asesinato. El dios-río, sin embargo, quiso evitar convertirse en cómplice del mismo y se escondió bajo tierra durante un trecho de su curso.

tracias una violenta pasión por éste³³⁷. Sea como fuere, el caso es que los trozos del cuerpo de Orfeo fueron arrastrados hasta el mar. Desde allí su cabeza y su lira llegaron a la isla de Lesbos, donde se le tributaron honores fúnebres y la isla se convirtió en la sede por excelencia de la poesía lírica.

Las historias surgidas a raíz de la muerte de Orfeo se multiplicaron, de modo que existieron numerosas tradiciones y ciudades que se atribuyeron el mérito de custodiar la cabeza o algunos de los miembros del famoso músico. Una de las más curiosas es la que se refiere a la ciudad tesalia de Leibetra. Según un oráculo de Dionisos, si las cenizas de Orfeo, que se guardarían en dicha ciudad, veían la luz del día, un cerdo la devastaría. Nadie comprendió el verdadero sentido del oráculo y se mofaron ante la posibilidad de que existiese un cerdo capaz de devastar una ciudad, por muy grande y feroz que éste fuese. Ocurrió que un día un pastor quedó dormido en las inmediaciones de la tumba del poeta y fue poseído por el espíritu de este. El pastor, entonces, comenzó a entonar bellísimos himnos órficos lo que provocó que los habitantes de la ciudad y los trabajadores de las tierras circundantes abandonaran sus quehaceres y acudieran en masa a contemplar tan magno espectáculo. Las columnas que rodeaban la tumba de Orfeo cedieron, cayendo sobre la misma y descubriendo, de este modo, la cenizas del héroe. El oráculo, finalmente, se cumplió, pero no en la forma en que los habitantes de Leibetra esperaban. La noche siguiente al accidente se desencadenó una feroz tormenta que provocó la crecida y desbordamiento del río *Sys* (que significa «cerdo» en griego) que inundó la ciudad, destruyéndola.

337. También se cita en algunos casos al propio Zeus como causante directo del músico. El padre de los dioses lo habría fulminado con su rayo por haber desvelado secretos divinos.

Una vez muerto Orfeo, en cualquier caso, su lira se convirtió en constelación celeste y él mismo tuvo el mejor destino que puede tener un héroe. Fue transportado a los Campos Elíseos, donde, por fin, pudo disfrutar de la compañía de su amada esposa, Eurídice.

2.2.- Fuentes del mito

Son numerosas las referencias conservadas relativas al mito de Orfeo y Eurídice en la literatura clásica, y debieron ser más y más extensas las que se escribieron y se han perdido con el paso de los siglos, pero sólo dos autores se refieren *in extenso* a dicho mito: Ovidio y Virgilio.

Las primeras apariciones referentes al famoso cantor las encontramos en Simónides (fragm. 40), Platón (*Banquete*, 179)³³⁸, Eurípides (*Alceste*, vv. 357-362) y Aristófanes (*Las ranas* 1032)³³⁹. En ninguno de los casos, sin embargo, se cita por su nombre a la mujer de Orfeo. Curiosamente, en la primera vez que aparece nombrada ésta, Hermenesiacte (*Leoncio*, vv. 1-14), se la llama Agríope y no será hasta el siglo II a. C. cuando el nombre de Eurídice se encuentre por vez primera aplicado a la joven desgraciada (Mosco, *Epitafio de Bión*, vv. 122-124). Todavía no está el mito conformado, sin embargo, ya que en estos dos últimos autores helenísticos se hace referencia al poder de la música y se intuye que Orfeo consigue recuperar con éste a su esposa, pero sin afirmarse explícitamente.

338. El famoso filósofo, crítico con las corrientes órficas de pensamiento, modifica la exposición del mito y afirma que, cuando Orfeo bajó a los Infiernos en busca de su esposa muerta, le fue entregado sólo un fantasma, en burla y castigo por no haber tenido el valor de morir, como había hecho otro personaje mitológico famoso –Alceste–, para lograr su objetivo.

339. Existen textos de Esquilo y Píndaro referidos al mito de Orfeo, pero son citados más tardíamente por sus escoliastas.

Realmente la muerte de Eurídice no se desarrollará como tema literario hasta época alejandrina.

Hasta llegar a los dos relatos extensos que fijan el mito son varios los autores que aportan datos, si bien parciales e incompletos, sobre la fábula del músico enamorado (Eratóstenes, *Catasterismoi*, 24; Apolonio de Rodas, *Argonautica* I, 23 ss).

El de Virgilio es uno de los dos relatos extensos de las desventuras de Orfeo. El relato del mantuano es referencia obligada para entender el desarrollo de la fábula, ya que su exposición se complementa con la de Ovidio, en sus *Metamorfosis*, de modo que la fijación definitiva del mito parte de los textos de ambos autores. La narración de Virgilio, inserta en el libro IV de sus *Geórgicas* (vv. 453 y ss.) está dedicada sólo tangencialmente a Orfeo y Eurídice. En dicho libro IV, destinado a la exposición de las labores relativas a la apicultura, introduce el autor el ejemplo de Aristeo para ilustrar los procedimientos que debe seguir el apicultor si la especie desaparece. Éste, considerado el patrón de la apicultura, sufrió el castigo de que sus abejas murieran por haber causado la muerte de Eurídice. Y sólo como relato dependiente relata Virgilio la agresión ejercida sobre la ninfa, su muerte y la expedición de su marido, Orfeo, al infierno, para tratar de recuperarla, así como la pérdida definitiva de ésta. Finalmente se recoge también el rechazo posterior de Orfeo hacia todo el género femenino y su asesinato posterior a manos de las mujeres de los Cícones.

A partir del siglo I a. C., las referencias al mito de Orfeo en lengua griega y latina se multiplican: Diodoro Sículo (I, 96, III, 65; IV, 25; V, 77), Estrabón (VIII, 330, fragm. 18), Conón (*Narraciones*. 45), Séneca (*Hercules furens* 569-91; *Hercules Oetaeus* 1061-1089), Ateneo (XIII, 7), Lucano (fragmentos de un drama: *Orfeo*), Apolodoro (*Bibliotheca*, I, 3, 2; 9, 16; 25; II, 4, 9), Higino (*Fábulas*, 14 y 164; *Astronomía poética*, II, 6 y ss.), Pausanias (I, 14, 3; II, 30,

2; III, 13, 2; III, 14, 5; III, 20, 5; V, 26, 3; VI, 20, 18; IX, 17, 7; IX, 37, 2; IX, 30, 3 a 12; X, 7, 2; X, 30, 6 a 8), Luciano (*Adversus Indoctum II*), Filóstrato (*Heroicus*, v. 704; *Vita Apolonii*, IV, 14), Servio (al v. 524 *In Vergilii carmina commentarii*), Estobeo (*Flor*, LXIV, 14) son los más importantes autores que recogen entre sus textos, si bien fragmentariamente, referencias a la desgraciada historia de Orfeo y Eurídice, cuya transmisión, alimentada en la baja latinidad y la Edad Media por las numerosísimas lecturas moralizadoras posibilitó que llegase a la época moderna como uno de los mitos griegos más atractivos para la recreación literaria y artística en general³⁴⁰.

340. Recuérdese, a modo de ejemplo, la ópera de Monteverdi.

3.- EL MITO EN OVIDIO

Al mito de Orfeo dedica Ovidio en sus *Metamorfosis* todo el libro X y los primeros 66 versos del XI, si bien hay que tener en cuenta que no todo el libro está dedicado específicamente al famoso músico, ya que sus cantos sirven de marco y excusa para el relato de otros episodios mitológicos, como los referidos a Cipariso, Ganímedes, Jacinto, Pigmalión, Mirra o los de Hipómenes y Atalanta o Adonis y Venus –ya tratados en el segundo capítulo del presente trabajo–. A pesar de todo hay que reconocer que el poeta sulmonense debió descubrir en el mito de Orfeo la relevancia suficiente como para hacerlo protagonista último de todo un libro de sus *Metamorfosis*. Por encima de las referencias directas al músico –que ocupan un porcentaje relativamente bajo de versos– hay que valorar los episodios intercalados como expresión misma del poder de la música y la poesía, razón de ser última de Orfeo, por lo que estos episodios, aun desligados de la trama principal del libro, no dejan de ser el mejor tributo que, a través del famoso viudo, podía hacer Ovidio a la propia inspiración lírica.

In media res nos presenta el poeta la historia de los dos amantes. Los primeros siete versos del libro X anticipan la desgracia de Orfeo y su esposa ya que se refieren, precisamente, a los malos augurios que pudieron observarse en las bodas de los dos amantes, el silencio de Himeneo y el centelleo de su antorcha. Prescindiendo de cualquier referencia a Aristeo, que no aparece en toda la narración ovidiana, se pasa directamente a exponer la muerte de la ninfa:

El desenlace fue peor que el presagio. Pues cuando paseaba la novia por un prado acompañada de un grupo de Náyades, murió al sufrir en un tobillo la mordedura de una serpiente (Libro X, vv. 7-9).

El desconsolado marido, verdadero y casi único protagonista, decide bajar hasta la Estige y presentarse ante la soberana de los Infiernos, Perséfone. Refiriendo la poderosa fuerza del dios Amor y apelando a él mismo pide que le sea devuelta su joven esposa, muerta prematuramente.

Mientras así decía y movía las cuerdas al son de sus palabras, lo lloraban las almas sin vida: Tántalo no intentó coger el agua huidiza, quedó parada la rueda de Ixión, las aves no arrancaron el hígado³⁴¹, quedaron libres de umas las Bélidas³⁴², y tú, Sísifo, te sentaste en tu propia roca. Entonces por primera vez, se dice, las mejillas de las Euménides, vencidas por el canto, se humedecieron de lágrimas; ni la regia esposa ni quien rige lo más profundo, se atreven a decir que no a quien suplica y llaman a Eurídice. Estaba ella entre las sombras recientes y avanzó con paso lento a causa de la herida (Libro X, vv.40-49).

Sin más preámbulo se le concede a Orfeo lo pedido y se le expone la condición de no mirar atrás hasta haber salido de los valles del Averno. Inician los esposos el ascenso hasta la tierra de los vivos y antes de alcanzarla la impaciencia del músico hace que no pueda

341. Se refiere al suplicio que Júpiter impuso a Prometeo, cuyo hígado era devorado durante el día, pero se regeneraba durante la noche. Dicho castigo le fue impuesto a raíz de la entrega que el Titán hizo a los hombres del fuego –identificado con el conocimiento–, desoyendo la prohibición expresa del padre de los dioses.

342. Ver capítulo segundo, nota 119.

resistirse y vuelva los ojos hacia su esposa, que desaparece definitivamente.

Orfeo intentó en vano volver a entrar en los reinos de Perséfone y, ante la negativa de Caronte de franquearle el paso estuvo sentado siete días en la orilla de la Estige, sin comer y alimentándose de sus propias lágrimas. Al final el músico vuelve a la superficie, donde rechaza todo contacto con las mujeres y promueve el amor homosexual y la pederastia.

Sigue un largo *excursus* en el cual se describe el bosque que el músico elige para elevar una plegaria a su madre, a la que llama Musa. Dicha plegaria es un extenso canto dedicado a los jóvenes

amados por los dioses y a las jóvenes que embrujadas
por fuegos prohibidos han merecido el castigo por su lujuria
(Libro X, vv. 153-154).

El relato específicamente dedicado a Orfeo no se continúa hasta el principio del libro XI de las *Metamorfosis*. En los primeros 85 versos del mismo se narra cómo las mujeres cíconas atacan al héroe, que, rodeado de animales, árboles y rocas que le siguen, continúa el canto a su madre, la Musa. Las mujeres, ofendidas por el desprecio expreso a que les somete el poeta, le lanzan ramas y piedras que, conmovidas por su canto, florecen en el aire o modifican su velocidad para no herirlo. El griterío de las mujeres hace que el canto deje de oírse y los proyectiles comienzan a impactar en la cara de Orfeo. Convertidas en jauría, las mujeres hacen huir a los labradores y pastores de la zona, desmiembran bueyes con sus propias manos y, finalmente, despedazan al propio poeta, cuyos restos esparcen por doquier. Al río Hebro caen su cabeza y su lira, que son transportadas hasta la isla de Lesbos. Allí una serpiente intenta morder la cabeza de Orfeo, pero es detenida por el mismo dios Apolo, que la petrifica. Al final, el músico consigue lo que tanto ha anhelado:

La sombra de Orfeo desciende bajo tierra, y los lugares
que antes viera, todos los reconoce; y al buscar por los Campos
Elíseos encuentra a Eurídice y la abraza con pasión.
Allí unas veces se pasean los dos juntos, lado a lado,
otras veces ella va delante y él la sigue, otras él la precede,
y ya sin temor Orfeo se vuelve a mirar a su Eurídice
(Libro XI, vv. 61-66).

Entretanto las asesinas de Orfeo, en castigo por tal crimen, son
convertidas en árboles, con lo que termina el relato ovidiano.

4.- EL SIGLO XVI. LECTURA MORAL DEL MITO

4.1.- Jorge de Bustamante

Como viene siendo habitual y se ha podido comprobar en los anteriores capítulos, el relato de Ovidio sufre importantes modificaciones en manos de Bustamante. El texto es sensiblemente aumentado en forma y fondo. El santanderino desarrolla todas aquellas referencias que, en el texto de Ovidio, no pasan de ser meras alusiones a aspectos puntuales o aquellas que están sólo señaladas y que el *traductor* renacentista se ve en la obligación de explicitar. Un buen ejemplo de esto es el propio principio del libro. Mientras que en el texto de Ovidio se comienza *in media res*, en este caso, además de enlazarse con el libro anterior, se proporciona gran cantidad de datos no facilitados por la versión original del sulmonense:

Las bodas de Yphis & Yante acabadas, los dioses de las bodas se subieron al ayre, y fueron a sus casas: Ymeneo se fue á la tierra de los Ciconios, en donde habitaua Orfeo: el qual era tan excelente musico de vihuela, que los rios se detenian a oyrle: y los montes, y las piedras y arboles, todos venian juntos commouidos a dessear gozar de la suauidad de la musica. Pues assi mismo venian los animales, que por todas aquellas partes habitauan con gran admiracion a escucharle: y lo mismo hiziera el dios Febo, si alli se hallara dexando su arco y saetas, y otra qualquier cosa que cuidado le pudiesse dar, por estar mas atento a la dulcedumbre y suauidad de la musica. Pues por esta manera tambien se detenia el ayre, y se sossegauan los vientos, y dexauan de volar las aues que en ellos andauan: y sobre todo Orfeo era docto, gracioso y eloquente

orador. Este queriendo casarse, para sollemnizar sus bodas rogo ala diosa Iuno y a Ymeneo, que le viniessen a honrrar en su casamiento y fiestas. Ellos vinieron alli, mas no podian alegrarse, ni dar a los otros circunstantes ningun plazer, mas antes siempre estauan tristes, y especialmente Ymeneo, a quien la hacha que lleuaua ardia de mala gana, y luego se murio: en lo qual dio a entender la poca compañía que auian de tener Eurydice y Orfeo su esposo (pp. 150b-151).

Se puede ver claramente cómo el relato, correspondiente a unos escasos siete versos de las *Metamorfosis*, se ha convertido en un pasaje en el que los elementos nuevos o alterados proporcionan un gran cantidad de datos para el análisis. En primer lugar se hace una presentación explícita de Orfeo, de sus cualidades y de su boda con Eurídice. Especial importancia tiene, por el valor sociológico, la indicación de que Orfeo era docto, gracioso y elocuente orador. Debieron parecerle pocas las aptitudes estéticas del músico a Bustamante para hacer de él un héroe en toda regla, acorde con el pensamiento del siglo XVI o simplemente decidió aplicarle una serie de valores nuevos –más contemporáneos– que conforman, por lo mismo, un perfil diferente del personaje, si no un personaje nuevo.

La siguiente modificación importante realizada por Bustamante sobre el original ovidiano es la incorporación del personaje de Aristeo, inexistente –como se recordará– en las *Metamorfosis*. Además de revelar el cuidado puesto por el santanderino en la redacción de su obra, ya que no se limitó a la obra ovidiana sino que consultó –obviamente– otras fuentes, lo que más interesa para el análisis actual es el interés del traductor por *completar* el mito y ofrecer una versión más íntegra, añadiendo los elementos que, por una u otra razón, fueron hurtados al lector en la versión original. Bustamante explicita que Aristeo abordó a Eurídice, mientras ésta paseaba por un prado «jugando con sus parientes» (p. 151), sólo unos

días después de casarse con Orfeo. El pastor, perdidamente enamorado de la recién casada, intenta forzarla y ésta en su huida pisa una serpiente y muere como consecuencia de la mordedura de la misma.

La decisión de Orfeo de bajar en busca de su mujer hasta los mismos Infiernos se toma, como en el caso de la fuente ovidiana, muy rápidamente. De modo casi inmediato sitúa Bustamante al héroe frente a los dioses infernales, y no sólo Proserpina, como en el caso de Ovidio, aunque el autor santanderino no da los nombres y se refiere a ellos como los «dioses de los infiernos» (p. 151b) o «rey & reina infernales» (p. 152). El Orfeo de Bustamante intenta, para convencer a las autoridades infernales, los mismos argumentos que su referente latino, es decir, la fuerza del amor –si bien en este caso no está divinizado, refiriéndose el autor sólo al poder del sentimiento amoroso–, el convencimiento de que tanto él como Eurídice volverán, final y definitivamente, a los reinos infernales cuando les llegue su hora y la *amenaza* de no volver al reino de los vivos en el caso de que su petición no sea satisfecha. También se ciñe el autor a su fuente a la hora de describir cómo el bello canto del tracio hace que los sometidos a tormentos eternos abandonen momentáneamente éstos, si bien podemos encontrar de nuevo el especial interés de Bustamante por clarificar todo lo posible el relato, por completar todas las referencias más o menos incompletas o ambiguas de su fuente latina: Prometeo aparece nombrado como tal y otro tanto sucede con las hijas de Dánao; también se cambia el nombre de las Euménides por el de «Infernales Furias» (p. 152) de referencia evidentemente más directa para el receptor áureo.

La pérdida definitiva de Eurídice –cuando su marido se volvió «por ver si su amada muger venia» (p. 152)–, el infructuoso intento de entrar de nuevo en el Averno, los siete días pasados alimentándose sólo de su canto y sus lágrimas y su vuelta definitiva al terreno de los

vivos no contienen, en Bustamante, ningún elemento novedoso con respecto a la fuente. Se intercalan, asimismo, los consabidos relatos referidos a Atis, Cipariso, Ganimedes y, en general, todos los que incorpora la fuente latina, si bien en la referencia continuada al cantor, a su vihuela, o al modo en que conmueve hasta los mismos elementos naturales, refuerza aún más la idea, ya existente en Ovidio, de que es Orfeo el protagonista de todo el libro, sirviendo aún más que en el texto latino, de hilo conductor del resto de los relatos.

Finalmente la muerte del héroe es narrada en el libro siguiente, que el autor santanderino titula precisamente «De la muerte de Orfeo» (p. 165). En este caso sí modifica el traductor el relato original. Quizá en un intento de justificar de algún modo el furor asesino de las mujeres de Ciconia, Bustamante afirma que éstas estaban «bien locas y bien borrachas». Pareciera como si en este punto de la narración el traductor pretendiese hacerla más verosímil, más creíble, y para ese fin, además de recurrir a la locura de las mujeres ciconias, hace que la rama y la piedra, que primeramente son lanzadas al cantor, recriminándole su rechazo por las mujeres, sean detenidas por elementos más naturales que el propio canto:

La vna dellas assi como estaua descabellada, dixo: Helo donde esta el traydor de Orfeo, que nos esta denostando. Esto dicho tomo luego una asta en su mano, y tirandola vuiera dado vn gran golpe a Orfeo en la cara sino fuera por vn arbol que lo estoruo. Otra muger arrojó vna piedra contra el, mas ni le pudo herir, ni empecer, porque el ayre la detuuó sin que pudiesse llegar (p. 165b).

Al igual que ocurrirá posteriormente con la versión de Lope, quien, sin embargo no incluye este pasaje, el mito se va progresivamente humanizando. Interesa más a Bustamante, y se podría decir que al autor áureo en general, los valores humanos del

héroe que los sobrenaturales. Es la firmeza, la obstinación en el amor y la fidelidad lo que da a Orfeo su carácter heroico, por encima incluso de sus magníficas aptitudes musicales. No deja de tener un singular interés para el análisis la supresión de toda referencia a la homosexualidad y a la pederastia³⁴³. El resto de la narración, sin embargo, no es apenas modificada. Volviendo a incidir en su estado de embriaguez, Bustamante relata el apedreamiento y posterior despedazamiento del músico. Su cabeza y su vihuela caen en un río, esta vez indefinido –ya que el Hebrón debía, evidentemente, de decir muy poco al lector áureo–, pero sí se sigue manteniendo Lesbos como lugar de llegada de los restos de Orfeo, el reencuentro de éste con su mujer y el castigo de las mujeres ciconias, convertidas en árboles.

4.2.- Pérez de Moya

Si en manos de Bustamante se hacía notar el consciente proceso de humanización del mito, en la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya, como viene siendo habitual en el resto de las ocasiones, lo más interesante es destacar la racionalización y, sobre todo, la moralización de la fábula. El relato en sí –Capítulo XXXIX del Libro IV–, coincidente en líneas generales con los textos de Ovidio y Virgilio, aunque pasado por el tamiz de autores tardíos como Rabano, Lactancio Firmiano o Boecio, como el propio autor señala. Pocas son las modificaciones de los aspectos más externos del mito que se pueden encontrar en el texto del giennense. Aunque al principio se hace a Orfeo «excelente en la lira o guitarra que de Mercurio recibió»

343. Completamente impensables en el universo moral católico, estas peligrosas actividades de Orfeo, incluso de haber podido pasar la censura moral de la época –cosa bastante difícil– hubiesen dado al traste con la propia calidad de héroe de Orfeo.

(p. 514), en lo sucesivo el mitógrafo parece decantarse por el segundo instrumento, de sabor más claramente nacional, como atributo habitual del cantor. El texto es escueto y la narración de la fábula, rápida. Tras el descenso de su marido a los reinos infernales y su interpelación a Plutón y Proserpina –los cuales sí se nombran explícitamente en este caso–, sobreviene el regreso de los dos amantes y la pérdida definitiva. Orfeo intenta en vano convencer de nuevo a Cerbero de que le deje entrar en los infiernos y, ante la negativa, pasa siete meses –que no días– llorando y lamentándose a las puertas del Averno por la pérdida definitiva de su esposa. Una vez de vuelta Orfeo, al que se le da el apelativo de *sacro*³⁴⁴, al mundo de los vivos, rechaza todo contacto con mujeres, lo que a la postre provocará su fin a manos de las tracias. Faltan, al igual que ocurriera ya con la traducción de Bustamante, las peligrosas referencias a las actividades homosexuales y al fomento de la pederastía por parte de Orfeo³⁴⁵. Sin duda debía de ser un tema éste demasiado espinoso como para recogerlo en la narración, sobre todo si, como se verá en seguida y ya se ha parcialmente adelantado, Pérez de Moya intenta presentar al lector la imagen del héroe fiel, firme y piadoso. Decididamente éstas cualidades, dentro del sistema ideológico católico, hubiesen entrado en seria contradicción –de haber sido siquiera permitidas– con un Orfeo dado a la homosexualidad y a la pederastía. En pasajes como éste se hace patente cómo, a pesar de la similitud de las narraciones, están en juego sistemas morales y de pensamiento, concepciones de la vida completamente diversos. El

344. Un adelanto, todavía en la exposición del mito, de lo que luego supondrá la declaración moral del mismo, pero que el autor giennense no puede evitar ir desvelando desde el principio de su narración.

345. No podía ser así Jesucristo, calificado como «divino» Orfeo por Calderón de la Barca en su auto sacramental. Véase Pedro Calderón de la Barca, *El divino Orfeo*, edición crítica de J. Enrique Duarte, Pamplona, Universidad de Navarra, 1999.

Siglo de Oro español, católico como pocos, se parece, ideológicamente hablando, bastante poco a la Grecia clásica o a la Roma imperial. Lo maravilloso, por tanto, es comprobar cómo el mito conserva esa magnífica capacidad de adaptación que lo hace válido en territorios conceptuales tan alejados.

Precisamente el universo conceptual de Pérez de Moya hace, en su exposición, casi imprescindibles los dos apartados con los que completa su narración de la fábula. El primero, la declaración histórica, es de un interés relativo para el presente análisis, pero contiene algunos datos que parece necesario destacar, como la insistencia en hacer de Orfeo un hombre sabio «doctísimo en retórica y poesía» (p. 516), o los intentos de relacionarlo con la medicina, la astrología o, en cierta medida, la *política* –en el sentido más griego del término–, como trasfondo supuestamente real de sus aptitudes mitológicas. Desde este prisma se presenta a Orfeo como un héroe civilizador de una especie humana todavía demasiado *animalizada* en la época legendaria en la que se le sitúa. Constructor de ciudades, legislador y orador, promotor y protector de las leyes y garante de las artes, el Orfeo más pseudo-histórico –quizá habría que decir más históricamente verosímil– de Pérez de Moya se aleja posiblemente en exceso del personaje mítico, lo cual hace la exégesis poco atractiva para el discurso literario o artístico. Los argumentos más interesantes lo son, a veces, más por su curiosidad que por contribuir a la construcción de una lectura mítica sólidamente constituida. Para ejemplificar esta última idea se puede recurrir a la explicación que aporta Pérez de Moya al rechazo que muestra Orfeo por el género femenino a partir de la *segunda* muerte de su esposa:

Amonestar Orpheo a los hombres que no llegasen a las mujeres es que dio dotrina a los hombres no llegasen a las mujeres cuando están con su regla, que es una vez al mes (p. 518).

La supuesta explicación histórica no deja de tener interesantes conexiones con lo moral; y es que, precisamente la declaración moral que el mitógrafo introduce a continuación de dicha declaración histórica es, aparte de más sólidamente fundamentada por el ineludible sustrato religioso, mejor hilvanada y, sobre todo, de un rendimiento literario y artístico indudablemente mayor.

Comienza la exégesis moral del mito con la presentación de los dos personajes principales:

Por Orpheo se entiende el sabio; por su mujer Eurídice los deseos o apetitos naturales. Toma el sabio a ésta por su mujer por cuanto por sabio que uno sea no puede dejar de tener las concupiscencias, de las cuales en tanto que se vive no podemos ser despojados (p. 519)³⁴⁶.

A partir de este momento se van desgranando uno a uno todos los elementos integrantes del mito, a los que se les asigna un definido sentido moral. Aristeo simboliza la virtud, que, por regla natural persigue los carnales apetitos que despierta Eurídice. Éstos huyen de la virtud como la ninfa lo hace de Aristeo, pero reciben el castigo del engaño (simbolizado en la serpiente, como no podía ser menos). El sabio Orfeo, entre cuyas virtudes se encuentra la filantropía, intenta en vano recuperar a los que por los deleites del cuerpo han caído en el pecado y descendido a los infiernos. La prohibición de mirar a Eurídice en la vuelta a la tierra significa para Pérez de Moya la intención que debe tener todo sabio de no volverse hacia los deseos

346. Repárese en lo difícil que sería de sostener esta interpretación moral de los dos personajes de haber incluido en el mito la información relativa a la defensa por parte de Orfeo de la homosexualidad y la pederastía. El mito, como se viene declarando a lo largo de todo el presente trabajo, se sitúa una vez más al servicio absoluto de la época que lo recupera como material artístico y dicha época vierte en el mismo todos sus condicionantes sociales, históricos y, por supuesto, morales.

carnales. El castigo por hacerlo es la condenación definitiva. Quizá sea éste uno de los puntos más inconsistentes de la argumentación del autor giennense. Si es Orfeo (=sabio) el que sucumbe a la tentación de mirar atrás (=volverse hacia los deseos carnales) ¿por qué entonces no es él el castigado ya que ha sido, en rigor, el que ha cometido la flaqueza? El propio autor se debió dar cuenta de lo débil de su interpretación, e intentó solucionarlo –si bien con poco éxito– con el comentario final del capítulo:

Decir que antes que acabase Eurídice de salir del infierno la quiso Orpheo mirar es para declarar que el amor no tiene ley o que la guerra de los malos pensamientos no tiene término (p. 520).

Dos cuestiones, diferentes pero íntimamente relacionadas, me parece imprescindible destacar de la interpretación que del mito hace Juan Pérez de Moya, ya que serán elementos importantes en la recepción lopesca –y áurea en general–. En primer lugar es curioso el modo en que Pérez de Moya hace vertebrar todos los personajes masculinos en torno a la esfera de lo positivo, en tanto que los femeninos dominan el ámbito de lo negativo. Que Orfeo se sitúe en el campo de lo moralmente encomiable no parece extraño, siendo el protagonista de la fábula y poseyendo, desde las versiones más antiguas del mito, unas características manifiestamente negativas. No parece tan obvio, sin embargo, que un personaje como Aristeo cuya única intervención en el mito es un intento de violación, se convierta, en el texto de Pérez de Moya, en el símbolo mismo de la virtud, en tanto que Eurídice, las ninfas con las que pasea y –no hay que olvidarse– la propia serpiente representan todo el campo semántico que tiene que ver con lo moralmente reprobable dentro del mito: el deseo carnal y el engaño. No deja de extrañar, y con esto entramos en el segundo de los aspectos arriba señalados, la forma en que el autor «da la vuelta» al mito. Paralelamente a la conversión de Aristeo en

símbolo de la virtud, se nos presenta a una Eurídice que, a pesar de huir de los requerimientos del pastor manifestando de modo patente su fidelidad conyugal y muriendo precisamente en esa huida, representa sin embargo el propio deleite carnal del que parece estar huyendo la heroína griega.

Quizás la argumentación de Pérez de Moya pueda parecer en cierto modo exagerada, pero como tendremos oportunidad de comprobar más adelante, sirve de apoyo desde el punto de vista moral para la recuperación posterior del mito.

5.- DESARROLLO DE LA OBRA

Aristeo, príncipe de Tracia, y Camilo aparecen en una selva en la que el primero pretende quedarse, a pesar de la insistencia de Camilo en que no lo haga, ya que, al estar fuera de su reino, puede resultar peligroso para el príncipe. Aristeo explica a Camilo que la causa de su insistencia en permanecer en ese bosque es la bellísima Eurídice, a quien compara en términos muy pastoriles con Venus, recordándola mientras ésta se acercaba precisamente al altar de la propia diosa del amor, donde Eurídice ha acudido para consultar al oráculo acerca de su matrimonio, y ha recibido un mal augurio, según palabras del propio Aristeo. El príncipe, obnubilado por la belleza de la joven, ordena a Camilo ir a su reino y entretener a sus vasallos, ya que él no piensa alejarse del lugar donde habita Eurídice, decidido como está a convertirse incluso en pastor para intentar conquistarla. Camilo le advierte de la inconveniencia de mudar su estado, con la ofensa que eso supone para un personaje tan principal, a lo que el príncipe responde aludiendo a las ocasiones en que dioses como Júpiter, Mercurio o Marte tuvieron que metamorfosearse para conseguir algún triunfo amoroso. Se queda sólo por fin Aristeo quien, en un bello soneto, reflexiona acerca de la naturaleza del amor:

Pensaba la moral filosofía
pintar de amor la fuerza, que el decoro
pierde a los dioses, cuya flecha de oro
los mayores planetas desafía,
en la transformación y fantasía
del argentado pez y el rubio toro,

o lloviendo las nubes el tesoro
que el sol engendra y que la tierra cría.
Pero mejor su fuerza se entendiera
si el alma, y no los cuerpos, transformara,
pues que su calidad y esencia altera,
que más encarecido amor quedara
si el alma, desasida de su esfera,
al cuerpo de quien ama se pasara (p. 141a).

En ese momento aparecen en escena Eurídice y Fílida. Ambas discuten acerca de la interpretación que se debe dar al enigmático oráculo que ha dado Venus a la consulta de Eurídice sobre su futuro amoroso:

Fílida: Venus, la diosa
de amor, a mi casamiento
este oráculo responde,
luego verás si le entiendo:
«Breve, gustoso, perdido» (p. 141b).

La ninfa ha quedado triste después de esta respuesta, segura de que la interpretación de la misma sólo puede ser la de que su matrimonio no le reportará más que desdicha. Por el contrario, Fílida trata de consolar a su amiga, animándola a no dar por sentado que la interpretación del oráculo sea necesariamente negativa y ofreciendo, en su lugar, la siguiente lectura:

breve casamiento, dice
que te casarás muy presto.
Gustoso, que lo ha de ser
siendo gallardo tu dueño.
Perdido, que lo estará
de amor por ti; y si no es esto,

que otra ha de perderle acaso
si le ha tenido primero;
o que, en fin, le has de perder,
y esto es lo mejor que veo
en tus bodas, Eurídice (p. 124a).

En ese momento interviene Aristeo quien, después de alabar la gallardía de Eurídice, se marcha, dejando a la ninfa sorprendida y perpleja. Las dos damas retoman entonces la conversación que habían dejado a medias por la interrupción del príncipe y Fílida recomienda a Eurídice que vaya a consultar a Orfeo, afamado músico que habita en aquella selva, conocido también por su condición de adivino. Éste podrá, según Fílida, interpretar correctamente las enigmáticas palabras que la diosa le ha dado como respuesta.

Cambia el cuadro y entran Orfeo y Fabio, su criado. Éste habla elogiosamente de las habilidades canoras de su señor, capaz de suspender a fieras, árboles e incluso las aguas de los ríos, y le pregunta cómo nunca ha cantado en honor de Venus. Orfeo responde admitiendo su desprecio por el amor que representa la diosa de la pasión al tiempo que expresa su preferencia por el amor casto que supone el matrimonio:

Amor del matrimonio permitido
conserva el mundo; lo demás condeno (p. 144a).

Mientras conversan, los dos personajes observan cómo se acerca un grupo de músicos y pastores que celebran fiestas en honor de Venus. Los músicos entonan cantos en honor de Orfeo y Dantea le pide a éste que interprete la respuesta que el oráculo de Venus le ha dado a una consulta realizada por la joven:

«Venus, yo quiero un marido

que aquestas tres cosas tenga:
rico, sabio y amoroso».

ORFEO

Y ¿qué te dió por respuesta?

DANTEA

«Las dichas y las desdichas
nacieron con las estrellas» (p. 144b).

Orfeo no aclara suficientemente la duda de la mujer y es Fabio quien le aconseja buscar un marido que sea sabio, pues sólo él llevará aparejados los otros dos atributos requeridos. En segundo lugar Celio relata cómo ha consultado a Venus acerca de si su mujer, Filena, le ha hecho algún hurto y cómo ha obtenido la respuesta de que ha de preguntárselo al signo «donde entra la primavera». Nuevamente es Fabio quien aclara al pastor que es el toro (Tauro) el signo con el que comienza la primavera. Toca el turno a Tirsi, que ha preguntado a Venus si el marido de una dama a la que él corteja lo matará. Entre Orfeo y Fabio le intentan aclarar el sentido de la respuesta:

«Dentro asiste, y teme fuera»

ORFEO

Quiere decir que hay galanes
a quien es justo que temas,
y que mientras dentro asistes,
no es posible que te ofendan.

FABIO

Bien haya el marido al uso
que finge celos, y deja
que su mujer tome y dé
para encarecer la venta (p. 146a).

Riselo ha preguntado a la diosa qué necesita para ser famoso, siendo poeta. Fabio es nuevamente el que aclara al pastor que es uso

común elogiar los versos que no se entienden, despreciando la sencillez expresiva.

Sale de escena la comitiva y entran Fílida y Eurídice, que confiesa a su acompañante –sin ser escuchada de Orfeo y Fabio– la notable impresión que le ha producido la contemplación del famoso músico. Éste también ha quedado prendado de la belleza de la ninfa y se dirige a ella elogiando su extremada belleza. Se presenta Orfeo, aludiendo orgulloso a sus famosas habilidades como músico. Eurídice se presenta asimismo y le consulta también acerca de la respuesta que le ha dado Venus, cuando le ha preguntado acerca de su matrimonio. Por primera vez es Orfeo el que aclara el sentido de la respuesta de la diosa:

Lo breve, ya en mí lo es
si me quieres por marido;
también, si a tu gusto soy,
podrás hallar la segunda,
y si en perdido se funda
tu pena, de amor lo estoy.
Conque ya queda entendido
todo el oráculo así,
pues hallas marido en mí
breve, gustoso y perdido (p. 148a).

Eurídice informa a Orfeo de que es hija de Frondoso, lo que el galán interpreta inmediatamente como una invitación a concertar con él matrimonio y se resuelve a hacerlo en seguida. Fabio se extraña sobremanera de la decisión del músico, acostumbrado como está a mostrar una actitud sumamente cruel hacia el género femenino.

Cuando quedan solas, Fílida confiesa a Eurídice que se siente tremendamente envidiosa de la inesperada fortuna de la ninfa y

sugiere que, a menudo, la desdicha se esconde detrás de un cambio de suerte demasiado rápido.

Se incorporan a la obra Aristeo y el padre de Fílida, Claridano. Los dos jóvenes, al verlos, se marchan. Aristeo se muestra interesado en ayudar al viejo en las labores propias del campo, en especial a construir un criadero de abejas. Cuando el viejo pastor de marcha, Aristeo confiesa su verdadera identidad e intención: aunque es príncipe, se ha hecho pasar por pastor para poder estar cerca de Eurídice, de la que está enamorado. Precisamente es ella la que entra en escena, hablando sola –sin saberse escuchada de Aristeo– de su gran amor por Orfeo, a quien ha dejado concertando los detalles de su matrimonio con el padre de la ninfa. Aristeo interrumpe el parlamento de la ninfa, a la que confiesa su amor, declarándole que no es el pastor que aparenta, sino príncipe de Tracia. Ella, sin embargo, le informa de que ya es mujer de otro, del que está enamorada. Aristeo, tras recriminarle su dureza y crueldad, se marcha, no sin antes avisarle que su desdén puede costarle caro. Cuando queda sola, Eurídice expresa su temor ante el hombre que la acaba de abordar, que ella se le representa una deidad. Llega Fílida, quien comunica a Eurídice que Frondoso y Orfeo ya han concertado el matrimonio de la ninfa. Le advierte, sin embargo, que sigue sintiéndose envidiosa de su dicha. Eurídice, contenta, intenta recompensarle por la buena nueva con un regalo, rechazado por Fílida:

Ya lo dije;
que a un amor desesperado
esto y más se le permite.
Toma tu retrato y cintas;
que no quiero persuadirme
a que es bien tomar barato,
pues con ninguno se mide

cuando pierdo el bien que pierdo (p. 152a).

Queda sola en escena Fílida, lamentándose de su mala suerte, cuando aparece de nuevo Aristeo, quejándose también de las bodas concertadas entre Orfeo y Eurídice. Ambos confiesan sus amores respectivos y la congoja que les causa ese matrimonio, que ellos mismos comienzan a describir. Mientras ésta se desarrolla, Fabio lanza la advertencia de que Venus e Himeneo, asistentes a las bodas, llevan sus hachas apagadas, señal de mal augurio, al igual que la caída de un retrato de Eurídice. Orfeo, a pesar de reconocer en estos hechos una señal de mala fortuna, se decide a ir adelante. Quedan solos Aristeo y Fílida. El primero tiene intención de recoger y quedarse con el retrato caído de su amada ninfa cuando éste se eleva del suelo y vuelve a colocarse en su lugar. Con la expresión de sorpresa de Fílida termina el primer acto:

Como a toro me ha dejado,
pues pensando que pudiera
dar en la sombra del hombre,
doy con la frente en la tierra (p. 153).

El segundo acto lo inicia Eurídice, en una intervención en la que se muestra gozosa por su relación con Orfeo. La joven reflexiona sobre el amor y, en una actitud un tanto inocente y confiada, se pregunta escéptica qué serán los celos, los cuales nunca ha sentido ni espera sentir, segura del amor recíproco que le une con Orfeo. Fílida contesta al feliz parlamento de Eurídice advirtiéndole del rigor con que pueden castigar los celos a una persona enamorada. Al notar la ninfa la presencia de la otra mujer la interroga acerca de dichos

sentimientos y recibe una explicación detrás de la cual no es difícil leer también el despecho de Fílida:

EURÍDICE

No sé qué oí de celos,
¿es verdad que hay celos?

FÍLIDA

Sí

EURÍDICE

¿Qué son celos?

FÍLIDA

Un temor.

¿De qué?

EURÍDICE

De perder quien ama
el bien que tiene.

EURÍDICE

¿Eso llama
celos la que tiene amor?

FÍLIDA

Eso pienso.

EURÍDICE

Y ¿a qué efeto
teme quien ama perder
el bien?

FÍLIDA

Porque puede ser,
y así el temor es discreto.

EURÍDICE

¿Cómo?

FÍLIDA

¿No puede mirar
otra mujer lo que quieres?
¿No hay mil hermosas mujeres

que le pueden agradar?

EURÍDICE

¿Por qué, queriéndome a mí?

FÍLIDA

Porque no todas las cosas
de mil mujeres hermosas
estarán juntas en tí.

Si eres blanca, podrá ser
que le agrade una morena;
si eres compuesta y serena,
tan bulliciosa mujer.

Y aunque tú discreta seas,
otra puede saber más,
y hay gracias que no tendrás
que se imaginan en feas;
sin esto, lo que se tiene,
suele no estimarse tanto (p. 154b-155a).

Eurídice comienza a sentirse asustada ante lo que le cuenta Fílida. Ésta continúa con su operación de acoso a la confianza de la ninfa relatándole cómo el día anterior Orfeo ha elogiado sus pies, los de Fílida, cuando ésta caminaba junto a un arroyo. El intento de Fílida surte efecto y Eurídice comienza a sentirse angustiada, empieza a sentir celos. Se va Fílida y entran Orfeo y Fabio. Éstos conversan acerca de las mujeres hasta que Orfeo repara en Eurídice y le pregunta por la causa de su tristeza. La ninfa le pregunta a su enamorado acerca del incidente de éste con Fílida. Él niega haberse encontrado con Fílida o haber hecho elogios a su pie desnudo. Fabio advierte a Eurídice que no debe dar crédito a los comentarios de una mujer malintencionada y envidiosa como Fílida, y adorna sus palabras con la referencia jocosa a una chinela de la mujer –exageradamente grande– que él encontró accidentalmente junto al río. Eurídice, sin embargo, ya ha perdido completamente la confianza

de la que se jactaba antes de su conversación con Fílida y pide a Orfeo una satisfacción. Fabio queda sólo en escena y confiesa haber mentido para intentar tranquilizar a la enamorada de su amigo. Admite que el pie de Fílida lo sedujo a él mismo, al tiempo que sugiere que el episodio que ésta relató a Eurídice pudo ser cierto y que Orfeo esté mintiendo a su enamorada cuando niega saber de qué habla ésta. En ese momento llega Aristeo, quien parece haberse resignado a no conseguir a Eurídice, pero le pide a Fabio un favor: que le consiga un retrato de la esposa de Orfeo. Fabio le advierte de la dificultad que supondrá conseguirlo y le ofrece, socarronamente, uno de sí mismo en sustitución. Además de esto, el pastor pone en duda la intención de marcharse que tiene Aristeo, afirmando que no es propio de un corazón enamorado. Le aconseja, en cambio, que si quiere perseverar en sus intenciones deberá visitar a Fílida, diestra en hechicerías, que lo podrá ayudar con sus conjuros. Aristeo, que ya había prometido a Fabio dos joyas si le conseguía el retrato de Eurídice, le ofrece ahora diez colmenas si la ayuda de Fílida resulta efectiva. Como predice Fabio antes de marcharse, la propia pastora aparece en el valle donde se encuentra el príncipe, con el que comienza a conversar. Éste expone a Fílida la causa de sus padecimientos, su amor por Eurídice. La pastora confiesa a Aristeo que Fabio ha exagerado al ponderar sus poderes, así como su amor por Orfeo. A pesar de todo ofrece al príncipe una solución mucho más humana y que no requiere de magia alguna. Envía a Aristeo al templo de Venus, al que ella misma hará ir a Eurídice, con el pretexto de demostrarle cómo Orfeo no es completamente fiel a su esposa. Se marcha Aristeo y aparece Eurídice, acompañada de Dantea. Ambas buscan afanosamente un retrato que la esposa de Orfeo ha perdido –y que hay que suponer sustraído por Fabio–. Fílida pregunta a Eurídice la causa de su preocupación y ésta muestra su malestar a la pastora que le ha hecho sufrir cruelmente el infierno de los celos,

haciéndoselos sentir por vez primera. Desde ese momento Eurídice no puede evitar pensar que Orfeo puede engañarla. Fílida intenta tranquilizarla afirmándose en su fidelidad a Eurídice; sin embargo intenta demostrarle a ésta que es Orfeo el que la ama y pretende reunirse con ella a espaldas de su mujer. La pastora se ofrece a conducir a su amiga al lugar de la falsa cita, simulando deslealtad y mal pago al amor que pretende que le tiene Orfeo.

En el siguiente cuadro encontramos en escena a Aristeo y Camilo, que ha vuelto de Tracia para informar al príncipe de que su reino ha sido usurpado por Albante. Esta noticia hace que Aristeo se resuelva a ejecutar sus planes con respecto a Eurídice lo más rápido posible, de modo que pide a Camilo que espere su pronto regreso y se dirige al lugar que le indicara Fílida, quien, entretanto se las ha arreglado para dejar sola a Eurídice. Mientras ésta se lamenta en voz alta del sufrimiento de los celos y de la incertidumbre acerca de la fidelidad de su marido, Aristeo se le presenta –deshaciendo las dudas de Eurídice que lo confunde, en un principio, con el propio Orfeo– y le expone cómo ha sido capaz por su amor de descuidar incluso un reino que ahora le ha sido usurpado en su ausencia. Ella, comprendiendo inmediatamente que todo ha sido tramado por la pérfida Fílida, se mantiene firme en su fidelidad a su marido y dice claramente a su agresor que defenderá ésta con su propia vida. Aristeo se extraña que su condición real no le ayude a vencer la resistencia de la mujer. Se describe a sí mismo como un buenísimo partido, dotado para la poesía como su competidor, rico y poderoso. Pone como ejemplo a una diosa tan casta como Diana, que fue capaz de enamorarse de Endimión y no comprende cómo ella, mortal, pretende ser más firme. Eurídice huye de Aristeo a la carrera, mientras invoca precisamente a la diosa Diana. En mitad de su huida, sin embargo, es mordida por un áspid y cuando Aristeo se acerca la joven yace inerte y el perseguidor la cree muerta. Fabio y Orfeo entran en escena y son

informados por Aristeo, a quien creen todavía un simple pastor, de que una mujer ha sido mordida por un áspid. Cuando Orfeo se acerca a su esposa, ésta –aún con un hálito de vida– relata a su marido su triste experiencia, pero sin nombrar a Aristeo y diciéndole que han sido los celos la causa de su muerte.

El inicio del tercer acto lo protagonizan los pastores Fabio, Celio, Tirsi y Dantea, quienes comentan la terrible muerte de Eurídice y cómo este trágico suceso ha desatado la locura de su marido. Cuando aparece Orfeo en escena todos se marchan, salvo Fabio, quien le oye pronunciar unos sentidos versos de dolor por la muerte de la esposa:

Selvas, que a los acentos de mi canto
con ecos siempre alegres respondistes
cuando me fue piadoso el cielo santo,
ahora, si la causa conocistes
de mi dolor preciso y lastimoso,
llorosas repetid mis voces tristes:
yo soy aquel amante, aquel dichoso
que mereció llamarse de Euridice,
para tan breve tiempo, «dulce esposo».
¡No sé quién sigue a Amor; no sé quién dice
que es éste el mayor bien de los mortales,
por más que sus venturas solemnice:
¡Ay, nunca yo para desdichas tales
gozara venturoso tantos bienes
si habían de parar en tantos males! (p. 169a).

Después, da muestra fehaciente de su locura a Fabio, cuando dice estar viendo a Eurídice. Fabio le sigue la corriente y simula ver también a la esposa muerta de Orfeo. La enajenación de éste, sin

embargo, va en aumento: acusa a los árboles de no haber avisado del peligro a su esposa y confunde a Fabio con el áspid que le dio muerte. Intenta acabar con él, mas luego se decide a ser él mismo áspid. Finalmente su locura le resuelve a una acción singular: bajar al infierno en busca de su esposa:

Pues yo quiero, primero que la Parca
el hilo corte a mi vital gobierno,
ir a buscarla si Carón me embarca;
que cantando a las puertas del infierno,
pienso mover su ley inexorable;
cantando alegraré su llanto eterno (p. 171a).

El criado intenta evitar acompañarlo, pero ante la insistencia de Orfeo acepta, aunque se ausenta con el pretexto de despedirse de un amigo antes de iniciar el viaje.

Aparece en escena Fílida, quien, después de dar el pésame a Orfeo, le confiesa su amor y se ofrece para hacerle olvidar a Eurídice. Orfeo, sin embargo, se muestra firme en el amor a su desdichada esposa, única a quien se siente capaz de amar:

Fílida, si yo tuviera
pensamiento de querer
otra mujer, mi mujer
pienso que después te hiciera;
que el tiempo lugar me diera
con que mi Eurídice lloro;
pero ni estimo tesoro,
ni me obliga tu belleza;
que quiero más mi tristeza,
que tu belleza y el oro.
Esta sólo vive en mí,
y en ella aquel alma bella,

como tú dices, estrella,
aunque fue sol para mí;
con ella el alma perdí,
y así la pienso buscar;
que hasta volverla al lugar
adonde estuvo primero,
ni dejar de llorar quiero,
ni puedo dejar de amar (p. 172b).

Fílida insiste en vano e intenta disuadir a Orfeo de su intención de bajar a los Infiernos. Pide al músico un abrazo, que éste rechaza y le informa de que Venus está ofendida con él. Se va Orfeo y entra Fabio, quien, ataviado con unas alforjas y una pequeña lanza, se prepara para acompañar a su señor en su viaje al Infierno y, por esta razón, se despide de su querida Fílida. También se despide de la pastora Aristeo, que se dispone a volver a su reino, Tracia, una vez que la causa de su permanencia, Eurídice, ha desaparecido. Fílida le informa, sin embargo, de que el marido de ésta se ha encaminado ya hacia el Infierno, con la loca intención de recuperar a su mujer. Aun admitiendo lo desmesurado de la intención del músico, Aristeo resuelve entonces, esperarse todavía en esos bosques, por ver en qué para el intento de Orfeo y con la remota esperanza de volver a ver a la bella Eurídice.

En la siguiente escena podemos ver a Orfeo y Fabio, que caminan juntos, conversando, hacia su tenebroso destino. Fabio, miedoso e incrédulo aún de las posibilidades de su amo, describe los lugares por los que atraviesan:

¡Que no se halle una venta, con ser cierto
que aquesta senda va a su llama eterna!
¡Que no haya un bodegón en este puerto,
una carnicería, una taberna!

Todo está de peñascos encubierto;
donde el sol amanece de linterna,
en medio luce, entrando por arriba,
que pienso que del cielo se derriba;
ya los oídos de temor me tapo
del son de los tormentos que imagino;
no vuelvo más aquí si de ésta escapo;
todo es pálidas sombras el camino;
si rueda por la peña algún gazapo,
sospecho que es espíritu malino;
no hay árbol que no piense, entre estos fieros,
que es algún alma a quien debí dineros (pp. 176b-177a).

Una vez llegados a la orilla del Leteo, Orfeo abandona a su criado y se encamina solo hacia la barca de Caronte. Queda en escena el criado, que describe el itinerario de su amo y cómo comienza a conmovier a los habitantes del inframundo con su canto:

¡Cielo, que estás a mis desdicha atento,
si tu dorada luz llega al Leteo,
dame favor! ¡Temblando estoy! ¡Ay, triste,
qué negra sombra estos peñascos viste!
Ya templa Orfeo aquella dulce lira
que enterneció los fieros animales;
ya canta, ya suspende, ya se admira
el reino obscuro con acentos tales:
cesó la pena ya, paró la ira;
estos son los palacios infernales:
¡Qué lindos cuartos hay! Letreros tienen;
quiero leer mientras sus dueños vienen:
Cuarto de amores, cuarto de logreros,
de los difamadores, de testigos
falsos, de ingratos, de ladrones fieros,
de fingidos y bárbaros amigos;

cuarto de cortesanos majaderos
(aquestos son terribles enemigos),
cuarto de damas, cuarto de valientes,
y cuarto de cansados pretendientes;
cuarto de mal casados y maridos
al uso (no lo entiendo; al fin, casados),
de fulleros también y de atrevidos;
cuarto de necios, cuarto de cuñados:
pero ¿quién viene aquí? que mis sentidos,
de la sombra menor están turbados.
Orfeo vuelve ya, dejado el canto
en el barco del reino del espanto (p. 177a).

Orfeo pide ver a la reina de los Infiernos, Proserpina, que aparece en ese momento inquiriendo al extranjero la causa de su visita. El músico relata brevemente la tragedia de su mujer y expone su petición: llevársela de nuevo al reino de los vivos. No hace falta mucha insistencia por parte de Orfeo para que su ruego sea complacido. La reina ordena a Radamanto que acompañe el alma de Eurídice junto a su esposo, haciendo hincapié en la razón por la que ha hecho derogar leyes tan estrictas,

No hay regla tan general
que no padezca excepciones;
y cuando no fuera Orfeo
digno de tales favores,
por su voz, que suspendió
nuestros tormentos entonces,
por el marido más firme
este premio se le otorgue (p. 178b),

y advirtiéndole al músico de la famosa condición que no deberá romper si no quiere perder a su esposa definitivamente: no volverse a mirarla

hasta que no estén ambos en los bosques de Tracia. Ante la confianza de Orfeo en la consecución de su empresa, Proserpina le avisa varias veces que no será tan fácil como él cree cumplir con la condición impuesta.

Cambia el cuadro y aparecen Albante y su capitán, acompañados de soldados. El primero informa de la intención que le ha hecho salir de Tracia. Después de usurpar este reino en ausencia de Aristeo, se dispone a matar al mismo para evitar que su recién adquirido estado peligre por la vuelta del príncipe legítimo; para ello cuenta con la ayuda de un pastor de la zona y su hija, su padre y su hermana.

La comedia llega al esperado momento en que los esposos salen de los reinos infernales. Orfeo y Eurídice, caminando él delante de ella, van conversando. Orfeo pregunta a su esposa acerca de la experiencia de la muerte, que ella conoce muy directamente, y de la causa de la misma. Ante las promesas de felicidad futura que la mujer lanza a su marido, éste no puede contener la impaciencia por abrazarla y, aunque advertido por ella misma de no hacerlo, se vuelve y ella desaparece definitivamente. Tras perder definitivamente a su esposa, Orfeo da muestras de haberse vuelto loco ante semejante y repetida desgracia: confunde a su criado Fabio con Eurídice. Intermitentemente parece recobrar el juicio y relata a Fabio las circunstancias de la pérdida. En ese momento entran en escena Aristeo y Camilo, a los que se enfrentan Albante, su capitán y sus soldados. También se incorporan Claridano y Fílida. Orfeo, enajenado de nuevo, pregunta a Fabio cuál de los presentes es su esposa. Albante se dispone a matar a Aristeo cuando Claridano y Fílida imploran clemencia para el príncipe. Albante dice entonces estar reparando su honor herido por el príncipe. En ese momento Orfeo, convertido en juez oficioso de la contienda, recupera la cordura, da la mano de Fílida a Aristeo. Albante se contenta con el emparejamiento y renuncia al reino usurpado en favor de su hermana.

Fabio aprovecha la coyuntura para pedir la mano de Dantea y Orfeo despide la comedia prometiendo una segunda parte.

6.- EL MITO EN LOPE

6.1.- Esquema mítico

SECUENCIA PRIMERA

1a.- Orfeo enamorado. Malos augurios en sus bodas

1b.- Intento de violación

1c.- Eurídice muere mordida por la serpiente

SECUENCIA SEGUNDA

2a.- *Descensus ad inferos*

2b.- El poder de la música. Entrada en los infiernos

2c.- Permiso de los dioses infernales. La condición

SECUENCIA TERCERA

3a.- Orfeo sale del infierno, con Eurídice

3b.- Impaciente o curioso se vuelve a mirarla. Muerte definitiva de Eurídice

3c.- Fidelidad de Orfeo. Muerte a manos de las mujeres tracias

A partir anterior esquema mítico, correspondiente no exclusivamente con la versión ovidiana, ya que Lope no parte directamente de ésta, el dramaturgo madrileño construye el siguiente:

SECUENCIA PRIMERA**1a.-** *Aristeo enamorado de Eurídice***1b.- Orfeo:** *rechazo del amor***1c.-** *Oráculo***SECUENCIA SEGUNDA****2a.- Eurídice:** *amor inconsciente***2b.-** *Fílida, inductora de la violación***2c.-** *Los celos como adelanto de la tragedia***SECUENCIA TERCERA****3a.-** *Locura de Orfeo***3b.-** *Firmeza de Orfeo***3c.-** *Descenso al infierno y pérdida definitiva***6.2.- Lectura lopesca del mito**

Como se puede observar en el apartado anterior el mito de Orfeo, en manos de Lope, a pesar de conservar la mayor parte de sus elementos externos y personajes está, sin embargo, profundamente modificado en sus aspectos más internos y, especialmente, en el alcance y significación del mismo. Si en la lectura de los primeros se puede observar, una vez más, la más que probable consulta a Ovidio, pero por vía de Bustamante y no directamente, en los segundos se adivinan sin demasiado esfuerzo algunos rasgos de la exégesis moral que, durante el siglo XVI, realizan autores como Juan Pérez de Moya.

El primer elemento original que el dramaturgo introduce en su trama es el del oráculo. Muy frecuente, como se ha podido observar en los capítulos anteriores, en el mundo mítico grecolatino, sin embargo no pertenece a ninguna de las versiones originales del mismo. Sin duda un mito tan conocido como el de Orfeo debió obligar al autor a emplearse a fondo para dotar a la comedia de los suficientes recursos dramáticos para que su público no se aburriese

contemplando sobre las tablas aquello que ya conocía de antemano. Lope, pues, acude entonces a un elemento típico de la fábula: el oráculo. Éste se suma además a una serie de recursos que el autor reparte a lo largo del primer acto. En un proceso que se podría denominar de anticipación o adelantamiento, la desgracia de los amores entre Orfeo y Eurídice es ya sugerida por varios personajes. En primer lugar es el mismo Aristeo, causante directo de la muerte de la ninfa, el que narra la consulta de ésta al oráculo de Venus y su enigmática respuesta. No sólo Febo augura pues mal final para el matrimonio entre Orfeo y Eurídice. Fílida, en su intento inicial de tranquilizar a la ninfa haciendo una lectura positiva del oráculo sugiere ya la posibilidad de que la muerte separe a los amantes:

morir primero el marido
no sé si es bien, pero pienso
que de morir la mujer
le viene menos provecho (p. 142a).

Lope de Vega, además, aprovecha esta peripecia del oráculo para definir los caracteres del personaje principal y de su criado, Fabio. Como se ha defendido ya en los capítulos anteriores, hay un esquema que se repite en las comedias mitológicas del Fénix y es aquel que hace del criado un personaje más juicioso que el propio amo, más apegado a la realidad y más contemporáneo de la época en la que se recrea el mito. Esta circunstancia revela, por otro lado, otra de las intervenciones más personales del Fénix en la lectura mítica. Si el personaje de Orfeo se había caracterizado en la Antigüedad por el poder de su música, por sus habilidades artísticas, en la Edad Media es su sapiencia la que lo define principalmente. Sin dejar de ser músico lo que hace heroico a Orfeo es su sabiduría, y buena prueba de ello podemos encontrar en la recuperación que Alfonso X hace del mito en su *General Estoria*. De esta tendencia medieval, fuertemente

arraigada, beben directamente, como hemos tenido oportunidad de observar, Jorge de Bustamante y Juan Pérez de Moya. Ambos autores indican muy directamente en señalar a Orfeo como sabio, docto, elocuente, juicioso, político, etc. No es ese, sin embargo, el Orfeo que nos presenta Lope en *El marido más firme*. La característica principal del Orfeo lopesco es, como indica el propio título de la obra, la firmeza. Mantiene, bien es cierto, sus habilidades canoras, como por otro lado habían hecho sus antecesores medievales y renacentistas, pero lo que lo define por antonomasia es su fidelidad a Eurídice. El mejor ejemplo de esta característica se nos ofrece en la curiosa consulta que los pastores le hacen para que aclare el oráculo de Venus. Este improvisado «oráculo de Orfeo», al que los pastores parecen atribuir –además de sus dones artísticos– el entendimiento necesario para desentrañar las respuestas de la diosa, se muestra, sin embargo, ineficaz. Paradójicamente Orfeo no es capaz de aclarar las dudas de Dantea, Celio, Tirsi o Riselo. Curiosamente el único que el músico aclara por sí mismo es el de la bella Eurídice, y éste de forma errónea ya que el súbito apasionamiento que ha sentido por la ninfa en cuanto la ha visto ha hecho que, más que interpretar, Orfeo aproveche la respuesta de la diosa para *inventar* un sentido que sirva a sus deseos de casarse inmediatamente con ella. Lo más interesante es que había sido precisamente Eurídice la que, desde el primer momento, había intuido el mal augurio que suponían las palabras de la diosa. A pesar de todo, y como era de esperar, la ninfa se aferra –como hace el propio Orfeo– no a la interpretación más factible, sino a aquella que más les interesa a ambos entender. Frente a esta manifiesta ineficacia del músico contrasta, como ya se apuntaba, la claridad de ideas de Fabio, que es quien realmente se encarga de aclarar las dudas que los distintos oráculos han planteado a los pastores. A Dantea le aconseja buscar un marido sabio, si quiere conseguir amor y riqueza:

Si tú a la diosa le ruegas
por marido rico y sabio
(dos cosas raras y nuevas),
y añades a tu pregunta necia
responde, con que esa dicha
con las estrellas se engendra;
mira entre tantas cuál fue,
y pregúntaselo a ella;
que yo, con aconsejarte
que sólo sabio le quieras,
pienso que hallarás en él
el amor y la riqueza;
porque un hombre, cuando sabe,
sabe mandar las estrellas (p145a);

a Celio advierte sobre el posible adulterio de su mujer , porque la referencia que le ha dado la diosa en su respuesta, la primavera, comienza con el signo zodiacal de Tauro. Especialmente interesante es la respuesta que el criado da a Riselo, por la clara función actualizadora: a la respuesta de la diosa de que Riselo debe escribir obscuro para llegar a ser un gran famoso poeta da la siguiente interpretación:

Es así, porque los versos,
quien no los entiende, piensa
que dirán que los entiende
si por buenos los celebra.
Hay tanta bachillería
en el mundo, que desprecian
lo que fácilmente alcanzan,
por extremado que sea (p. 146).

No se puede evitar observar en las palabras de Fabio un guiño claramente contemporáneo y no es difícil ver en ellas la defensa de un modo de expresión, el del propio dramaturgo, enfrentado a los que criticaban constantemente su apego al tono popular y su sencillez en la expresión³⁴⁷. Fabio, de este modo, no sólo se convierte en el verdadero intérprete de la diosa, sino que se establece como el personaje más cercano al público, a la sociedad del XVII. Al ser un personaje secundario e inventado por Lope no tiene tras de sí la pesada carga de una tradición secular que lastre en exceso sus actuaciones o juicios. Es, probablemente, uno de los personajes más *libres* de la obra y también uno de los más atractivos, desde el punto de vista de la actualización del mito.

En general, todo el pasaje se convierte en una más de esas peripecias metateatrales que sitúan al espectador en clara superioridad con respecto a los personajes, ya que maneja más información que ellos mismos acerca del futuro desenvolvimiento de los acontecimientos. En este mismo sentido habría que analizar el pasaje en que Aristeo se queja a Eurídice de su dureza ante sus pretensiones amorosas, en un discurso plagado de referencias a la muerte, aprovechando quizá el episodio mítico de Perseo, en su lucha contra Medusa:

Quien quiere al basilisco dar la muerte,
de espejos cubre brazos, pecho y cara;
si viniera vestido de esta suerte,
no me mataras tú, yo te matara;
que viendo tu hermosura desde lejos,
te mataras tú misma en mis espejos.
Pero pues que mis ojos no han podido

347. Sobre esta cuestión escribió agudas páginas Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.

en sus niñas, señora, retratarte,
dándome muerte el alma que has rendido,
será el espejo en que podrás mirarte;
allí verás que amor pintor ha sido,
y basilisco tú para matarme;
pues morirás mirando tu hermosura;
que el alma es inmortal, e irá segura (p. 151b).

Probablemente el parlamento de Aristeo fuese más elocuente para el público de lo que lo era para él mismo o para su interlocutora. Otro ejemplo de este mismo procedimiento lo podemos encontrar, nuevamente, en boca de Fabio. El criado, ejerciendo su papel habitual de criado, arremete irónicamente contra las mujeres y advierte a Orfeo de que *ellas* son la mayor enfermedad que un hombre puede contraer. Sus palabras, sin embargo, vuelven a contener un guiño interesante:

Eso es lo peor que tiene,
porque todo el daño viene
de no poderle perder.
La calentura se quita
curándola, y el dolor
con medicinas, señor,
que el médico solicita.
Pero la propia mujer
solamente con la muerte,
porque es la cosa más fuerte
que un hombre puede tener (p. 157a).

Ni Orfeo ni el propio Fabio debían de comprender el verdadero alcance de las palabras del criado tanto como el espectador que, sabiendo de antemano el desenlace, advertiría en el comentario una alusión misógina más en las tablas. Este procedimiento, que –sin

embargo— dota a la trama de mayor tensión dramática, no sustituye por completo a lo que en la fábula original significaba la condena anticipada de las desgracias de la pareja protagonista: las bodas y los malos presagios que se dan en ellas. El dramaturgo, no obstante, confió más en su propia fórmula que en la que venía impuesta por la tradición. Las bodas no se celebran en escena, son narradas por diferentes personajes y la asistencia fatal de Himeneo es relatada, de forma muy breve eso sí, por Fabio:

Volved, mayoral Frondoso,
el alegría en tristeza,
porque Venus e Himeneo
asisten, las hachas muertas,
a las bodas de Eurídice (p. 153a).

Este parco comentario del criado de Orfeo tiene, sin embargo, el interés de la sugerencia que incide de nuevo en la idea del conocimiento previo de la mitología por parte del público, ya que el dramaturgo no se ve en la necesidad de explicar qué significado exacto tenía que las hachas de Himeneo estuviesen apagadas, esto es, el mal augurio para las bodas que se estaban celebrando³⁴⁸.

No es ésta, sin embargo, la única alteración sensible que el autor dramático realiza sobre el esquema mítico. En éste además, como se puede observar en los cuadros iniciales del epígrafe, encontramos dos hechos bastante significativos desde el punto de vista de la exégesis del mito. Por un lado está la temprana inclusión del personaje de Aristeo que, mientras que en las versiones anteriores aparece cuando el matrimonio de Orfeo y Eurídice ya se ha

348. En este sentido hay que señalar, en el contexto de dichas bodas, un elemento de mal augurio que el dramaturgo introduce de su propia cosecha, la caída del retrato de Eurídice, relatada por Claridano.

producido, en *El marido más firme* no sólo abre la comedia sino que se convierte en uno de los personajes principales al extender su acción a lo largo de toda la trama, como se tendrá ocasión de comprobar. El primer enamorado de la ninfa, en efecto, es Aristeo y no Orfeo. Además de convertir este hecho a Aristeo en el personaje principal de la trama secundaria, se introduce un elemento nuevo de tensión dramática ya que el falso pastor ve, con cierta justicia, la intervención de Orfeo como una intromisión en sus intereses amorosos. Si esta alteración del esquema de la fábula tiene más interés desde el punto de vista de la tensión dramática hay otra que incide directamente sobre el propio mito en sí, modificándolo en uno de sus aspectos esenciales. El rechazo de Orfeo hacia las mujeres aparece expresado desde el principio mismo de la obra. Ésta actitud misógina, que en la fábula original será la causante directa de su muerte a manos de las enfurecidas mujeres tracias, se adelanta significativamente hasta antes mismo de que el cantor conozca a la que será su esposa. Junto a esto se puede observar asimismo un cambio en el sentido estricto de este rechazo a las mujeres. Por un lado se han eliminado, como era de esperar (y el orden moral así lo exigía), las peligrosas referencias a la homosexualidad y a la pederastía, elementos fundamentales del mito grecolatino. Por otro lado, y como consecuencia también de la necesaria influencia del sustrato religioso sobre la exégesis, el rechazo de Orfeo hacia las mujeres tiene un matiz muy particular, como él mismo se encarga de explicara su criado Fabio. Cuando éste le interroga acerca la negativa de Orfeo a honrar a la diosa Venus, el cantor contesta:

No la tengo por diosa en igual grado:
del casto amor la madre generosa
adoro, Fabio, y la de amor vendado
tengo en desprecio ya, después que ha sido,
no amor vendado, sino amor vendido.

La que engendra celestes pensamientos
y a su contemplación las almas guía,
celebrarán mis dulces pensamientos
desde que nace hasta que muere el día;
pero no gastaré cuerdas ni acentos
con la Venus de Chipre, que solía
dar precio a las mujeres, porque precio
la libertad que les entrega el necio.
¡Qué cosa es ver un amador perdido
vivir fuera de sí y en cuerpo ajeno!
Amor del matrimonio permitido
conserva el mundo; lo demás condena (p. 144a).

En boca de Orfeo podemos encontrar una actualización moral, la justificación del amor marital, y el rechazo del amor lujurioso asociado a la diosa Venus³⁴⁹. En muy pocas ocasiones la función moralizadora del mito se expresa con tanta claridad como en esta defensa del matrimonio. A pesar de todo Orfeo sufrirá en sí mismo los efectos letales –nunca mejor dicho– del amor. La pasión arrebatadora que le provoca la contemplación de Eurídice hace que su juicio no ve con claridad los terribles peligros que supone un matrimonio que él mismo se encarga de preparar precipitadamente. En realidad no se puede dejar de interpretar este arrebato que sufre Orfeo como una suerte de venganza de la diosa a la que Orfeo tanto había denostado. Una venganza poética que funciona, además, también en el otro personaje protagonista, Eurídice, que a la postre

349. En cierto modo se reconoce el aspecto negativo de la pasión amorosa. Aquí, como en otras obras, (Ver *Adonis y Venus*) la intervención de Venus, o de Amor su hijo, en el enamoramiento de dos jóvenes, supone el anticipo de desgracias. No sólo Orfeo, como se puede observar, tiene reservas hacia este tipo de amor. Aunque Fabio sólo *supone* la intercesión de los dioses del amor, su opinión ayuda a establecer el juicio moral de una época: «Venus airada, el Amor, / su hijo, se han conjurado / contra ti, que has despreciado / su poder y su valor», (p. 148b).

muere a causa de los celos de los que ella se había burlado en su autosuficiente actitud. Varias veces en el drama expresa la ninfa a Fílida su absoluta confianza en que nunca sufriría el tormento de los celos y son precisamente éstos los que Lope utiliza para hacerla morir. La lección parece clara: ni el amor ni los celos se pueden tomar tan a la ligera como hacen los propios personajes; la despreocupación arrastra siempre el castigo.

La segunda secuencia del mito lopesco comienza en torno, precisamente, al carácter inconsciente del amor de Eurídice y al enfrentamiento que se produce entre ésta y Fílida. Entre estos dos personajes se puede observar un proceso paralelo al que se daba entre Aristeo y Orfeo, en el sentido de que es primeramente Fílida la que cuenta a Eurídice las excelencias del cantor. También es ella la primera en estar enamorada de Orfeo, al igual que Aristeo lo estaba de Eurídice antes de conocer ésta al músico. En ninguno de los dos casos esos amores iniciales eran correspondidos, pero esto no es óbice para que Fílida (como ya hiciera Aristeo) sienta usurpadas sus esperanzas por el matrimonio del músico y la ninfa. En este sentido se produce un cambio de actitud significativo de Fílida con respecto a Eurídice. En un primer momento la anima hacia el amor, siendo la primera en interpretar de modo positivo el oráculo de la diosa Venus, sin darse cuenta, tampoco ella, de que en sus palabras adelanta de nuevo la posibilidad de su propio desengaño amoroso:

Yo interpreto
al contrario esas tres cosas,
y que me escuches te ruego:
breve casamiento, dice

que te casarás muy presto.
Gustoso, que lo ha de ser
siendo gallardo tu dueño.
Perdido, que lo estará
de amor por ti; y si no es esto,
que otra ha de perderle acaso
si le ha tenido primero;
o que, en fin, le has de perder,
y esto es lo mejor que veo
en tus bodas, Euridice (p. 142a).

Al igual que le ocurre a la mayoría de los personajes, es el «perdido» del oráculo el que no consigue desentrañar Fílida, quien, sin embargo, está cerca de comprobar que, en todo caso, será ella la que pierda la posibilidad de casarse con Orfeo, cuando éste conoce a Eurídice. En tanto esto no ocurre Fílida aconseja a su amiga que se deje llevar por el oráculo y se alegre por las previsiones del mismo. A pesar de todo la amistad de Fílida dura sólo el tiempo durante el cual la ninfa desconoce siquiera la existencia de Orfeo. En cuanto éstos se encuentran y entre ellos nace un súbito amor Fílida, quien, desde el principio confiesa sus celos por Eurídice, comienza progresivamente a enfrentarse directamente a ella, si bien ésta última tomará demasiado a la ligera las advertencias que, consciente o inconscientemente, le va dejando su amiga. Es el caso de lo que, bajo la apariencia de una simple advertencia, no deja de sugerir una verdadera amenaza para la reciente pareja, si tenemos en cuenta que será Fílida causante directa de las desgracias que están por ocurrir:

Cuando yo algún hombre veo
subir presto a gran fortuna,
témore desdicha alguna
y en la brevedad no creo.
Y la causa de esto es,

si yo no me engaño en esto,
que ninguno subió presto
que afirmase bien los pies (p. 149a).

Este sugerente párrafo entra, asimismo, a formar parte de las numerosas señas con las que el dramaturgo adelanta el acontecimiento de nuevas intrigas.

Conforme la relación entre las dos damas se va estableciendo, la propia actitud individual de cada una de ellas cambia sustancialmente. Eurídice pasa del pesimismo inicial ante la respuesta de la diosa al optimismo que le producen la interpretación de Fílida y, posteriormente, el encuentro con Orfeo. No será éste el único cambio relevante en la actitud de la ninfa. Por otro lado la expresión de Fílida parece haber sufrido el cambio inverso, pero los acontecimientos venideros hacen ver que lo que funciona no es una visión pesimista, sino fuertemente envidiosa y preparada a ejecutar su venganza.

Eurídice, cegada por el momento de felicidad que le produce su relación con Orfeo no repara en la verdadera intención de las palabras de Fílida y ni siquiera da demasiada importancia a sus explícitas muestras de celos hacia ella. Más bien se muestra extremadamente osada en la absoluta confianza que le proporciona el desconocimiento de los celos, como muestra en el parlamento con el que inicia el segundo acto. Precisamente es a partir de este momento cuando Fílida comienza de modo más consciente a tramar su venganza. Se hace el propósito de mostrar a Eurídice el tormento de los celos en toda su crueldad y magnitud. Para ello comienza a socavar la confianza de la ninfa en su marido, simulando que éste ha galanteado con la propia Fílida junto a un arroyo. El plan de la falsa amiga surte su efecto de inmediato, ya que Eurídice empieza a sufrir desagradables sensaciones y temores que nunca había sentido; Eurídice ha conocido qué son los celos. Los celos se empiezan, pues, a convertir en el eje

vertebrador del esquema mítico. Sobre este mal conversan Fabio y Orfeo en la siguiente escena y los son los causantes de la primera discusión entre el músico y su mujer. La actitud de Fabio es un tanto desconcertante en este sentido. En un primer momento ayuda a su señor, negando que éste hubiese podido alabar la belleza de Fílida; sin embargo, al quedarse solo confiesa su amor por ésta e, inmediatamente después ofrece su ayuda a Aristeo para que éste consiga a Eurídice. De un modo un tanto inexplicable personajes como Fabio comienzan a participar en la perdición de Eurídice y Orfeo, aunque sea de modo indirecto y casi inconsciente. Aristeo pide ayuda al infiel criado de Orfeo para que le consiga un retrato de su amada antes de volverse a Tracia, ya que se ha convencido de que no podrá conseguirla; a cambio le ofrece un premio de diez colmenas. La ayuda de Fabio, sin embargo, se convertirá en pieza clave de la comedia para que se produzca la muerte de la ninfa. Su interés por presentar a Fílida como la solución a los problemas de Aristeo le lleva a identificarla con una hechicera, comparable a Medea, Circe y Hécate³⁵⁰. Estas atribuciones sorprenden al falso pastor y hasta al propio espectador, ya que hasta ese momento no ha habido ninguna referencia a las actividades mágicas de Fílida. Todo será una exageración de Fabio, cuyo celo va, poco a poco, preparando el camino, sin él saberlo, para la muerte de Eurídice. Las tretas de Fílida, sin embargo, son mucho más humanas, y dependen menos de la hechicería. Son puro ingenio femenino. Organiza el encuentro entre Aristeo y Eurídice en el templo de Venus, llevando a la mujer engañada, bajo pretexto de mostrarle la infidelidad de su marido.

Es de sumo interés observar cómo esta serie de procedimientos ajenos al mito original, insertos por Lope en la trama, preparan el trágico final mítico. En este caso la pericia dramática del Fénix hace

350. Sin duda un error por Hécate.

que los elementos que se podrían considerar extraños a la fábula queden perfectamente integrados en el esquema mítico. En la obra de Lope la tragedia inicial de Eurídice no es, como se puede ver, fortuita. No es la pura pasión desenfrenada la que, en un acto casi inconsciente, hace que Aristeo pretenda violar a la ninfa. En *El marido más firme* el acto de Aristeo está perfectamente organizado y orquestado por Fílida, que lo dirige desde el principio, lo cual, por otro lado no deja de rebajar, en cierto sentido, la responsabilidad de Aristeo. Es la principal aportación del Fénix a esta parte del esquema mítico. Lope añade un elemento fundamental desde el punto de vista dramático, elemento que, naturalmente, no existía en las versiones anteriores del mito.

Otro elemento totalmente nuevo, pero esta vez más alejado de la trama principal de la comedia es, como lo es la propia condición real de Aristeo, la supuesta guerra que declara Albante a Tracia y a Aristeo, durante la ausencia de éste en Tebas, donde permanece oculto bajo la identidad de un pastor desde que conoció a Eurídice.

La muerte de Eurídice se acerca, la treta de Fílida surte su efecto, y la ninfa adelanta el momento dramático de su muerte advirtiéndolo a Aristeo, cuando es acosada por éste que «Pero primero la vida, / y dos mil vidas primero / perderá mi honor constante, que te alabes...», (p. 166a). Varios elementos interesantes son introducidos en el pasaje de la muerte de Eurídice, con los que el dramaturgo hace un notable esfuerzo de actualización de la fábula. Por un lado tenemos el inevitable conflicto del honor, de presencia obligada en un drama del Siglo de Oro. También la propia defensa de Aristeo como *candidato* a amante de Eurídice tiene un especial significado desde el punto de vista sociológico. Aparte de sentirse capaz y dotado para la música, como Orfeo, la principal razón de Aristeo es su propia condición real. Sorprendido Aristeo no comprende cómo esta cualidad no le facilita más el camino en sus intenciones con respecto a Eurídice. No es un

conflicto nuevo en la dramaturgia áurea éste del personaje poderoso que merced en su posición privilegiada pretende conseguir vencer el corazón de la dama. Como en tantas otras ocasiones el agresor no conseguirá su propósito y, como en tantas otras ocasiones también, el conflicto degenerará en tragedia. La fábula vuelve a su forma más clásica y Eurídice, finalmente, es mordida por una serpiente mientras huye de Aristeo. No morirá, sin embargo, inmediatamente como cree el agresor. Éste simula que se ha encontrado a la ninfa herida por el reptil cuando bajaba de cuidar sus colmenas. El retraso aplicado por Lope a la muerte de Eurídice hace que ésta pueda hablar a su marido por última vez antes de expirar. No confiesa, sin embargo, el nombre del causante primero de su muerte, Aristeo, sino que por varias veces repite a su marido que han sido los celos la causa de su fin, con lo que se vuelve a incidir en éstos como elemento fundamental –y original– de la trama mítica lopesca. La ocultación del acoso de Aristeo es coherente. Mal hubiera digerido la sociedad de Lope un hipotético acto de venganza o de defensa de honor por parte de Orfeo cuando la presunta víctima tenía la condición de rey.

Muerta Eurídice la fábula sigue los cauces ya conocidos, al menos en su aspecto más externo. Orfeo se dispone a bajar a los infiernos a reclamar a su esposa. Sin embargo, y como viene siendo habitual en la comedia, no son los hechos en sí, los aspectos más superficiales del mito los que permiten a Lope dejar su impronta personal en la fábula. En este caso dos rasgos relevantes marcan la actitud y el comportamiento de Orfeo: la locura y la firmeza, y ambos tienen mucho que ver, de nuevo, con el sustrato sociológico y moral del que la obra participa.

El primero de estos aspectos, la locura, es el que induce en última instancia al músico a bajar al infierno en busca de su esposa, prematuramente muerta. ¿Por qué introduce el dramaturgo este elemento, nuevo en la fábula? Varias son las razones que se pueden

aducir: en primer lugar la imposibilidad de que sea el arrebatado amoroso el que guíe los pasos de Orfeo. Éste ya había hecho claramente al principio de la comedia una declaración de principios en la que rechazaba expresamente el «amor de Venus» en favor del amor casto del matrimonio. Una declaración que no quedaba ni mucho menos invalidada al conocer a Eurídice. La unión con la ninfa es, ante todo y sobre todo, matrimonial en la obra de Lope. Orfeo no sufre por Eurídice el arrebatado que sufre Aristeo, que le lleva a intentar violarla. Hubiera sido impropio del Orfeo lopesco una decisión de ese tipo basada en criterios pasionales. Además de esta razón está la no menos importante del problema moral que se plantea intentando subvertir de forma tan patente las leyes divinas. Desde el punto de vista católico, que de forma más o menos alejada tiene obligatoriamente que asumir Lope, la decisión del músico no puede calificarse de otro modo que herética. No se puede volver de la muerte, y de hecho el final es ése. Eurídice queda finalmente muerta en el reino de Proserpina. Por otro lado el mito impone también su presencia y el dramaturgo no podía eliminar alegremente el suceso central del mismo. Ante esta disyuntiva el camino del dramaturgo es justificar y, en cierto modo, atenuar esta decisión, eliminar cierta dosis de responsabilidad por parte de Orfeo, haciendo que su bajada a los infiernos esté causada por un momento de enajenación mental. El mito, de este modo, mantiene su estructura y el sistema moral se ve menos alterado por una decisión polémica.

El segundo elemento al que se hacía referencia antes es el de la firmeza. En este caso sí altera conscientemente el Fénix el esquema mítico original. Por un lado haciendo de esta firmeza piedra angular sobre la que gira toda la comedia y, en segundo lugar, insertando la prueba patente de dicha firmeza antes de la bajada a los infiernos. La causa de este adelanto, además, revela importantes rasgos de la exégesis lopesca del mito. Lope elimina el final de la fábula, esto es,

la muerte de Orfeo a manos de las mujeres tracias, enfurecidas ante el rechazo del músico. La causa de esta supresión en la comedia bien pudo ser evitar el peliagudo asunto, ya citado en varias ocasiones a lo largo del capítulo, de la homosexualidad y la pederastia, a todas luces imposibles de recrear en una obra artística de estas características. De este modo, si la firmeza de Orfeo en el mito original se expresa, precisamente, en su decisión de no tener contacto con mujer alguna después de la pérdida definitiva de su esposa, es comprensible que, habiendo eliminado esta parte del mito, esta firmeza se exprese antes; en concreto, es una sola la ocasión en la que Orfeo hace gala de esa característica de su carácter que, por otra parte, da título a la obra. Se trata de su entrevista con Fílida, justo después de tomar la decisión de bajar a recuperar a su joven esposa. La pastora *se ofrece* al músico al conocer de la muerte de Eurídice, pretendiendo que podrá hacer que la olvide. Orfeo, sin embargo, se mantiene fiel a su esposa:

Fílida, si yo tuviera
pensamiento de querer
otra mujer, mi mujer
pienso que después te hiciera;
que el tiempo lugar me diera
con que mi Eurídice lloro;
pero ni estimo tesoro,
ni me obliga tu belleza;
que quiero más mi tristeza,
que tu belleza y el oro.
Esta sólo vive en mí,
y en ella aquel alma bella,
como tú dices, estrella,
aunque fue sol para mí;
con ella el alma perdí,
y así la pienso buscar;

que hasta volverla al lugar
adonde estuvo primero,
ni dejar de llorar quiero,
ni puedo dejar de amar (p. 172b).

Fílida, entonces, recuerda a Orfeo que Venus está ofendida con el músico, por el rechazo constante que éste ha hecho del amor que ella representa. Es la segunda mención en la obra a este enfado de Venus con Orfeo, que parece constatar que esta diosa, que no aparece directamente en la obra, por otro lado, también participa activamente de la desgracia de los dos amantes, añadiendo un nuevo elemento de causalidad a la muerte de la ninfa y adelanta la parte del mito que Lope elimina en su trama dramática, la muerte de Orfeo a manos de las mujeres tracias, ya que algunas versiones del mito apuntaban a que había sido la diosa la que había infundido una pasión desmesurada en las mujeres hacia Orfeo. En cualquier caso, y para lo que a esta comedia se refiere, la acción de la diosa, aunque referencial, se enmarca dentro del castigo que Orfeo sufre por su rechazo del amor carnal, representado por Venus.

La comedia entra en su parte final con la representación de la última parte del esquema mítico lopesco: la bajada a los infiernos. En este caso Lope hace que Orfeo, en lugar de ir solo, como en las versiones anteriores, se haga acompañar de Fabio, que es utilizado por el dramaturgo para poner el necesario contrapunto burlesco al arriesgado viaje de su amo, primero, bromeando con Fílida, a la que dice que aprovechará el viaje para llevar algunos recados:

Al infierno
llevo despachos, algunos
de amigos tan importunos,
que hasta con su fuego eterno
pretenden corresponderse [...]
A ciertas bellas Cleopatras

llevo papeles; ¿qué piensas?
Y entre cuentas de despensas,
escrituras de mohatras.
Otras supuestas me han dado
con antedatas crueles,
y también llevo papeles
de los que piden prestado.
Toda esta alforja cargué
de firmas negadas (p. 174a),

más tarde, quejándose de que en el camino hacia el infierno no exista ni una posada, venta o taberna (lugares frecuentes de prostitución) para entretener a los navegantes, y, finalmente, haciendo una descripción de la entrada de Orfeo en el infierno que se convierte en un curioso remedo del Infierno de la *Divina Comedia* de Dante. Dicha descripción del criado retrata vicios muy al uso en la sociedad contemporánea, de modo que sirve de crítica irónica a la propia época, volviendo a darnos un ejemplo claro de la tremenda funcionalidad del mito clásico como recurso artístico intemporal:

Ya templa Orfeo aquella dulce lira
que enterneció los fieros animales;
ya canta, ya suspende, ya se admira
el reino obscuro con acentos tales:
cesó la pena ya, paró la ira;
estos son los palacios infernales:
¡Qué lindos cuartos hay! Letreros tienen;
Cuarto de amores, cuarto de logreros,
de los difamadores, de testigos
falsos, de ingratos, de ladrones fieros,
de fingidos y bárbaros amigos;
cuarto de cortesanos majaderos
(aquestos son terribles enemigos),

cuarto de damas, cuarto de valientes,
y cuarto de cansados pretendientes;
cuarto de mal casados y maridos
al uso (no lo entiendo; al fin, casados),
de fulleros también y de atrevidos;
cuarto de necios, cuarto de cuñados:
pero ¿quién viene aquí? que mis sentidos,
de la sombra menor están turbados (p. 177a).

El pasaje presenta, sin embargo, algunos puntos oscuros desde el punto de vista escenográfico, que, a pesar de no ser objeto de nuestro estudio, revelan algunos datos interesantes acerca de la exégesis del mito. No sabemos a ciencia cierta dónde está situado Fabio para ver, desde fuera –eso es seguro– el interior del infierno. También es curioso que Orfeo tenga que salir de escena y volver a entrar en ella para simular estar subido en la barca de Caronte. Pudiera pensarse que estamos ante alguna inconsistencia escenográfica, pero no es así. Las referencias escenográficas son, ciertamente, mucho menores que las que podemos encontrar en obras como *Adonis y Venus* o *El vellocino de oro*. La diferencia es que, en este caso, Lope está adaptando el mito a una comedia de corral, no a un espectáculo palaciego. El aspecto escenográfico, como algunos otros, está mucho más relajado y, esto es muy importante, deja mucho más espacio a la imaginación del espectador, al que los propios personajes ayudan con sus comentarios. Como en esta intervención de Fabio, que más que una aclaración topográfica a Caronte, parece serlo al público asistente:

Señor, barquero, aunque estoy
destotra parte, perdone
preguntarle si ha pasado
a ciertos murmuradores

que no dejan honra a vida (p. 177b).

También suponen este tipo de acontecimientos un nuevo caso de imprecisión mitológica, un procedimiento ya apuntado en otros capítulos y que, en virtud de los flexibles límites míticos, deja la topografía principalmente, pero también otros elementos, en una conveniente atmósfera de ambigüedad e indefinición muy apta para el discurso mitológico. Otro ejemplo de este proceso lo tenemos en la presentación de Orfeo ante la reina del infierno, Proserpina, a la que el músico dice:

Yo soy Orfeo de Tracia,
Orfeo soy; enseñóme
Apolo a tocar la lira, (p. 178a).

La propia Proserpina, al conceder a Orfeo que su mujer le sea devuelta, le impone la famosa condición:

Que hasta que estés en los montes
de Tracia no has de volver
(aunque sus manos te toquen)
la cabeza, a ver tu esposa (p. 178a).

Estos comentarios coinciden exactamente con las versiones clásicas del mito, que hacen de Orfeo el héroe tracio por excelencia y que sitúan, indefectiblemente, la acción en esa región griega, cercana al Asia Menor pero alejadísima de Tebas, lugar donde Lope sitúa el desarrollo de su comedia³⁵¹.

351. Debemos recordar, asimismo, que es Aristeo el que Lope convierte en soberano tracio en la comedia, y que éste personaje ha abandonado voluntariamente su patria para establecerse en Tebas, haciéndose pasar por pastor, para enamorar a Eurídice, lo cual da lugar a una de las intrigas secundarias de la obra, ya que Albante, en ausencia de Aristeo, se ha hecho con el trono de Tracia y, posteriormente, se dirigirá a Tebas para acabar con el propio príncipe, temeroso de

Entre las razones que sirven a Proserpina de argumento para devolver a Eurídice a la región de los vivos está, como no podía ser menos, la de la firmeza de Orfeo:

Tu música y tu firmeza
y tus humildes razones,
merecen que nuestro Imperio
la inviolable ley derogue (p. 178a)³⁵².

De las varias *razones* existentes en la larga tradición del mito (destreza musical, amor) elige una que está muy en consonancia con un determinado sistema moral de valores: la firmeza en el matrimonio, que el personaje ha venido defendiendo desde el inicio mismo de la obra, rechazando todo tipo de amor que no entre dentro de estos reducidos cánones y ganándose, por ello, la enemistad de la diosa Venus.

Dos últimas modificaciones introduce Lope en la trama mítica, cercana ya a su fin en esta versión dramática: en primer lugar Orfeo y Eurídice se encaminan de vuelta al reino de los vivos conversando entre ellos y la propia Eurídice advierte a su marido de que no debe volver a mirarla. El dramaturgo ha hecho bastante hincapié en las repetidas advertencias a Orfeo, cuya excesiva confianza en su fortaleza supone un elemento de tensión dramática interesante. Hasta tres veces es apercebido por Proserpina de la gran prueba que supone la condición impuesta que Orfeo, a pesar de reconocer su dureza, se siente perfectamente preparado para cumplir:

que pueda hacerle devolver el trono usurpado.

352. En este sentido es necesario destacar cómo el dramaturgo prefirió primar precisamente esta firmeza en el título, dándole incluso más importancia que al propio nombre de Orfeo, que no aparece en el mismo.

PROSERPINA

Si es que te atreves, disponte
a llevarla adonde vives;
que si la promesa rompes,
apenas la habrás mirado
cuando la pierdas y llores.

ORFEO

Gran cosa me pides, reina;
pero todas son menores
que mi amor.

PROSERPINA

En este cetro
jura.

ORFEO

Basta que le tomes
en la tierra de esos pies;
yo voy por el alma noble
de mi Euridice.

PROSERPINA

Pues mira,
que aunque su voz te enamore,
no la mires.

ORFEO

Mi alegría
esa tristeza interrompe.

PROSERPINA

Porque si una vez la pierdes,
no haya miedo que la cobres (pp. 178b-179a).

Nuevamente encontramos en Orfeo, como antes habíamos encontrado en Eurídice, a un personaje excesivamente confiado que no mide bien sus posibilidades, por lo que recibirá el castigo oportuno. También en este caso volvemos a encontrar un interesante desdoblamiento entre la información que manejan los personajes principales y la que

manejan el público y el resto de los personajes, cuya visión de la tragedia que se avecina es más objetiva que la de los dos enamorados. La locura, que domina al personaje principal desde la prematura muerte de su esposa, se convierte en razón última de su pérdida definitiva:

ORFEO

¡Ay, cielos, no puedo más!

¡Vuelvo a verte, loco estoy!

EURÍDICE

Tente, mi bien.

ORFEO

No podré.

EURÍDICE

¿Qué has hecho, esposo?

ORFEO

No sé.

EURÍDICE

¡Perdíste!

ORFEO

¡Muerto voy! (p. 182a).

Por último, también elimina el dramaturgo en su comedia el segundo intento de Orfeo por entrar en los infiernos, aunque Fabio hace una referencia relativa a este hecho:

Pues Orfeo, si tú piensas
volver por ella al infierno,
busca quien vaya contigo,
que yo en el mundo me quedo (p. 183a).

El comentario de Fabio es, sin embargo, inútil, ya que el Orfeo lopeco no tiene intención de hacer ese segundo intento que sus homólogos clásicos habían realizado. El mito ha terminado en este

punto. No recoge Lope ninguno de los hechos posteriores del músico. Desaparece toda referencia a la posterior actitud misógina de Orfeo y, por supuesto, a su muerte a manos de las mujeres tracias, por el rechazo a que el héroe las somete y por su abrazo a comportamientos homosexuales y misóginos. Para Lope de Vega el mito ya ha dado su máximo rendimiento llegados a este punto, del mismo modo que la comedia ya ha vivido su clímax; interesa más al dramaturgo encaminarse hacia el fin de la representación. Orfeo vuelve al terreno de los vivos y continúa explotando el elemento de la locura del héroe, acentuada por la pérdida definitiva de su esposa. Cree ver en el resto de los personajes remedos de su mujer o de los dioses infernales. Sólo parece recuperar la conciencia al filo del final, cuando se convierte en personaje clave para resolver la tenue trama secundaria que se ha desarrollado, principalmente, en paralelo a su expedición a los infiernos. Mientras ésta tenía lugar, Albante, usurpador del reino de Tracia, llega a Tebas con la intención de matar a Aristeo. No sabemos exactamente qué ofensa haya cometido Aristeo contra Fílida, que se revela hermana de Albante, para que éste no sólo haya decidido usurpar su trono, sino incluso matarlo. Dicha información se hurta al espectador en un final bastante inconsistente. Es una mera transición, un mero trámite, para un drama cuyo final efectivo ha ocurrido ya con la desaparición definitiva de Eurídice. En cualquier caso Orfeo, recuperada como se ha dicho, la conciencia se erige en juez officioso de la disputa y decide que un matrimonio es el mejor remedio para una disputa que, en realidad, no sabemos exactamente en qué consiste, como tampoco debió saberlo el propio Orfeo, si juzgamos sus palabras a los contendientes:

Ya vuestras quejas entiendo,
Aristeo, da la mano
a Fílida, y a tu reino
vuelve con ella; que Albante

así queda satisfecho
de la sospecha que tiene (p. 184b).

Nunca hasta este momento se ha hecho referencia a esta sospecha, como tampoco había habido antes ninguna alusión al interés que por Dantea tiene Fabio –al que hemos visto durante toda la obra enamorado de Fílida–, por lo cual el matrimonio final del criado de Orfeo es como la resolución final de una trama anterior inexistente.

La aceleración final de los hechos, las numerosas lagunas, la locura de Orfeo, su cordura intermitente y sobre todo, la admiración ante el hecho de que un pastor –que eso es, en definitiva, Orfeo– se otorgue la potestad de ejercer de mediador en cuestiones amorosas palaciegas, empañan el final de una fábula que, sin embargo, ha sido durante toda la obra bastante bien recuperada por el dramaturgo.

6.3.- Otros aspectos

El marido más firme es una de las comedias mitológicas que el Fénix preparó para ser representada en los corrales y no como fiesta palaciega. Esta distinción condiciona, como era de esperar, bastantes de los aspectos de la obra dramática, como se viene demostrando en anteriores capítulos. Uno de los aspectos que se ven más afectados por el tipo de representación sobre la que se vierte la fábula es, sin lugar a dudas, el escenográfico; en concreto la puesta en escena de los pasajes que podrían denominarse más espectaculares de cada mito. A diferencia de obras como *Adonis y Venus* o *El vellocino de oro*, los efectos espectaculares en *El marido más firme* se caracterizan no sólo por su reducido número, sino por la adecuación de los mismos para ser representados mediante los medios habituales de que podía disponer un corral de comedias. El primero de esos efectos

corresponde, además, no a un suceso presente en la trama mítica original, sino que está introducido por el dramaturgo en la comedia de su propio cuño: La caída del retrato de Eurídice. En el mito original es la presencia de Himeneo en las bodas de la ninfa y el músico, su descontento y el hecho de que el hacha del dios no arda bien, lo que marca los malos augurios para la pareja, que anticipan el final trágico. Lope, en efecto, decide incluir un elemento más en la trama que refuerza el fatal mensaje premonitorio; más aun cuando Himeneo no aparece efectivamente en la obra, sino que son las referencias de Fabio las que nos hablan de sus asistencia a las bodas. El acontecimiento incluido por el dramaturgo es, por lo tanto, más *tangible*, o al menos, más directamente observable por el espectador y, además, debió ser bastante fácil de poner en práctica, sin necesidad de medios mecánicos sofisticados, según reza la propia acotación en la obra:

*Caiga por dos cordeles el retrato de la que hiciere la
Eurídice, así, en pie, arrimado al vestuario (p. 153a),*

y un poco más adelante:

Tórnese el retrato a su lugar (p. 153b).

El segundo de los elementos espectaculares de la obra es la escenificación del viaje de Orfeo en el barco de Caronte:

Dé vuelta un barco negro con Orfeo y el Barquero (p. 177a),

a la que sigue, casi inmediatamente, la aparición de Proserpina:

Córrase una cortina y véase Proserpina en una silla, velos de plata negros, cetro y corona (p. 177b).

Por último, uno de los elementos mecánicos más útiles y también más utilizados en el teatro de corral, el escotillón, es sugerido por el dramaturgo para hacer desaparecer a Eurídice, cuando Orfeo se vuelve a mirarla, en su camino hacia el reino de los vivos:

Por el escotillón del teatro, o con otra invención, se le desaparezca (p. 182a).

Como se ha podido observar, tanto por su número, como por su configuración, está claro que el dramaturgo mostró poca preocupación por hacer una representación efectista de estos elementos espectaculares. A diferencia de las obras palaciegas, la comedia mitológica de corral muestra un interés mucho más acusado por la representación de conflictos, especialmente morales, y por dejar mucho espacio libre a la imaginación del espectador que, una vez más, debe suplir o completar multitud de lagunas que el dramaturgo parece dejar voluntariamente sin resolver.

En lo que muestran poca diferencia las comedias mitológicas lopescas, independientemente del destino de su representación, es en un acusado interés del dramaturgo por rodear convenientemente los argumentos de las mismas del ambiente mitológico apropiado, para lo cual las referencias mitológicas, ajenas al mito representado en sí, se multiplican en ésta, como en el resto de comedias estudiadas, para construir un escenario mítico apropiado y verosímil para la escenificación del mito en cuestión.

Uno de los personajes mitológicos que, sin aparecer efectivamente en la obra, se convierten en una presencia recurrente en la misma es Venus. Aristeo compara a la bella Eurídice con esta diosa en la descripción que hace a Camilo, nada más iniciarse la comedia (p. 140a). Más allá de la referencia puntual, sin embargo, hay que hacer notar cómo el dramaturgo utiliza las repetidas alusiones a esta divinidad para vertebrar el principal conflicto moral de la obra: la lucha entre el amor físico, sensual –representado por Venus– y el amor marital que representa Orfeo. El músico rehúsa desde el principio de la obra ofrecer tributos a la Cítérea, precisamente por rechazar el amor que ella infunde en los hombres. A la larga este rechazo se convertirá en causa de la desgracia de los esposos, ya que varios personajes, principalmente Fílida, advierten durante toda la comedia a Orfeo que el enfado de la diosa puede ocasionarle serios disgustos. Es Venus, en definitiva, la que avisa a Eurídice de que su matrimonio está condenado al fracaso, en un oráculo que ningún personaje es capaz de interpretar convenientemente salvo la propia ninfa, quien, sin embargo, se deja arrastrar por las bellas interpretaciones de Fílida y Orfeo, así como por el repentino amor que siente por el músico nada más conocerlo, acentuando el tono trágico de la obra desde su mismo inicio. Éste es, además, un nuevo ejemplo de ese juego metateatral varias veces referido a lo largo del capítulo, ya que, nuevamente, el público sabe de antemano cuál es la verdadera interpretación del oráculo y, por ende, cuál será el final de los amores entre Orfeo y Eurídice. Lo que para los personajes de la comedia son circunstancias felices, el enamoramiento, las bodas, se convierte, de cara a la galería, en un proceso de fatal acercamiento a la tragedia final.

El resto de las referencias mitológicas ajenas a la fábula de Orfeo y Eurídice pertenecen mucho más al campo ornamental, y no suelen tener ninguna incidencia real en la trama. Es el caso de la alusión a

Cupido, prácticamente obligada en cualquier comedia mitológica, pero más aún si aparece circundando la figura de su madre: Venus. Cuando Aristeo, ocultando su condición real, se pone a trabajar a las órdenes de Claridano, padre de Fílida, junto a numerosas alusiones a su actividad de apicultor, refiere el famoso episodio en que Cupido recibe la picadura de una abeja:

ARISTEO

Formarán su arquitectura,
y en sus vasos el licor
que dió codicia al Amor
para hurtar tanta dulzura;
aunque le picó una abeja,
y a su madre se quejó,
que de escuchar se vengó
su tierna, aunque injusta queja,
diciéndole: «Tú también
eres pequeñito, Amor,
y das terrible dolor
cuando tratas con desdén» (p. 150a)³⁵³.

La metáfora que oculta este suceso ocurrido al hijo de Venus no deja de tener su conexión directa con la trama de la comedia, ya que es, en definitiva, un aviso ante el dolor que puede provocar el amor.

El propio Aristeo utiliza varias metáforas mitológicas para ejemplificar su situación de soberano lejos de su reino, comparándose con Ulises:

A Ulises, Camilo, advierte
tantos años desterrado,

353. Lope incluye este episodio, más desarrollado en *Adonis y Venus*. Ver capítulo correspondiente, esp. nota 91.

y defendido su Estado
de una valiente mujer:
pues ¿qué puedo yo perder
en poco tiempo olvidado? (p. 140b),

y su intención de ocultar su verdadera identidad a las gentes de Tebas, estableciendo una curiosa relación entre las numerosas metamorfosis que pueblan la mitología y su transformación social –de príncipe a pastor–, ya que ambas tienen como objeto la consecución de un fin amoroso:

No haré, pues con más valor
hicieron por el rigor
que este veneno reparte,
Júpiter, Mercurio y Marte,
transformaciones de amor.
Parte y déjame; que quiero,
sin ser fuego, cisne, toro,
sátiro, ni lluvia de oro
ver la causa por quien muero (p. 141a)³⁵⁴.

354. A pesar de nombrar a tres dioses, Júpiter, Mercurio y Marte, las transformaciones de amor a las que se refiere Aristeo corresponden todas a Júpiter. Las metamorfosis del padre de los dioses en toro, en cisne y en lluvia de oro, para seducir a Europa, Leda y Dánae, respectivamente, son bastante conocidas, siendo tema recurrente de la literatura áurea. La de ésta última, además, es dramatizada por Lope en *El Perseo*. Las transformaciones en sátiro es bastante menos conocida que las anteriores. Efectivamente, Júpiter sedujo a Antíope bajo esta forma y obtuvo de ella dos hijos: Anfión y Zeto. La última de las referencias es, sin duda, la que más problemas plantea. Sólo hay un episodio de la vida de Júpiter con el que se pueda relacionar el comentario de Aristeo y no es, en rigor, una metamorfosis por amor, como el resto. El episodio en cuestión es el que cuenta los amores del padre de los dioses con Sémele, hija de Cadmo y Harmonía, que tuvieron como fruto el nacimiento de Dionisio. Juno, esposa de Júpiter, enojada de la infidelidad de su marido incitó a Sémele a pedir al dios que se presentase ante ella despojado de su aspecto humano, en todo su esplendor y gloria. Así lo hizo la joven y el poderoso dios, que le había dado la promesa de concederle todo lo que ella le pidiese, se acercó a ella despojado de todo disfraz y provocó su muerte, abrasándola con el fulgor de sus rayos.

Otros amores desgraciados de la mitología sirven también como adecuada ambientación a los de Eurídice y Orfeo. Los de Eco y Narciso:

EURÍDICE

¡Ay, Eco, tú es posible que me impidas!
Jamás goces en flores a Narciso,
ni su memoria en esta clara fuente (p. 150b)³⁵⁵;

la conocida fábula de Apolo y Dafne:

EURÍDICE

No me puedo persuadir
que es este pastor quien dice;
deidad es, deidad parece;
temo; su poder me aflige;
pero aunque, como otra Daphe,
viese de Apolo seguirme,
antes laurel que traidora,
antes sin alma que libre (p. 151b);

o el mito de Apolo y Clitia:

EURÍDICE

Estas cintas carmesíes
tienen un retrato de oro
donde están Apolo y Clicie;

355. Eco era una ninfa selvática relacionada amorosamente unas veces con Pan y otras con Narciso. Según la tradición que la liga a éste último, Eco estaría perdidamente enamorada del joven, que no la correspondía. Ella entonces, sumamente apenada, dejó de alimentarse y fue quedándose paulatinamente más delgada hasta convertirse sólo en una voz lastimera, el eco.

él en su carro del sol,
y ella que, ya flor, le sigue (p. 152a)³⁵⁶.

En otras ocasiones el mito sirve en la comedia para establecer una metáfora con determinados comportamientos o cualidades femeninas, como en este caso, en el que Aristeo se queja de la dureza de Eurídice para con él, sirviéndose de las referencias a Anaxárate y Dafne.

Ya no quiero que me quiera
aquella nueva Anaxarte,
aquella Daphe laurel,
y más ingrata que Daphe (p. 159a)³⁵⁷.

Es interesante destacar el curioso paralelo que se establece con Dafne. Incluso más allá de la crueldad femenina presente en estos dos personajes, es la ingratitud de la ninfa la que destaca Aristeo. Del mismo modo que ésta osó despreciar los amores divinos de Apolo, Eurídice ha estimado en poco, a juicio del falso pastor, la condición real de su pretendiente, a quien no vale para convencer a la ninfa ni

356. Clítia (o Clicie, como la llama Lope) fue amada por Febo hasta que éste conoció a Leucótoe, que vino a sustituir a aquella en el corazón del dios. Clítia, celosa y enojada, reveló los amores de su hija al padre de Leucótoe. Éste la enterró viva, colocando encima un gran montículo de tierra. Apolo, personificado como el Sol, intentó en vano con sus rayos desenterrar a la joven y sólo consiguió que ésta pudiese sacar la cabeza para mirarle. Incapaz de liberar completamente a su amada, el dios la convirtió en ramo de incienso. Entretanto Clítia fue transformada en heliotropo, o bien en girasol, por estar permanentemente buscando con sus ojos al dios Febo.

357. Anaxárate es uno de los prototipos de insensibilidad femenina ante el amor, en la mitología clásica. Ésta bella joven era amada por Ifis, quien, sin embargo no era correspondido por ella. El joven, desesperado, resolvió ahorcarse frente a la puerta de su amada. Ésta, lejos de espantarse ante tan triste muestra de amor, sintió curiosidad por ver el entierro y a este fin se asomó a su ventana. La diosa Venus, airada ante tal muestra de crueldad, la convirtió en una estatua de piedra, en la misma posición y actitud que tenía la joven mientras contemplaba el cortejo fúnebre.

el ejemplo de Diana –de la que es ninfa Eurídice–, que, pese a su proverbial castidad, llegó a amar a un mortal, Endimión:

ARISTEO

Diana, esa diosa casta,
quiso a Endimión, y vemos
que hoy día en el monte Lathmo
le baña en profundo sueño:
la causa por que hizo
a Anteón forma de ciervo,
fue para que no contase
que vió desnudo su cuerpo:
mira lo que en estas selvas
lloró por Adonis Venus.
Diosas eran, tú mujer;
deja los vanos trofeos
del honor, que es invención
del mundo, y un vil decreto
de los hombres, que se pierda
el hombre a mujer sujeto,
y no la mujer, si el hombre
pone en otra el pensamiento.
Pienso que admities mi amor,
porque dice tu silencio,
que te vence mi razón (p. 166).

No es Eurídice, sin embargo, la única a la que se define por comparación con otras heroínas mitológicas. Fabio, al hablar de Fílida a Aristeo, se equivoca al hacerla hechicera, pero no al opinar que sus engaños pueden servir a Aristeo a conseguir sus objetivos:

FABIO

si Medea, Circe, Hecale³⁵⁸
y las demás hechiceras
que historia y fábula saben,
resucitaran agora,
le rindieran vasallaje;
es mujer que escribe letras
en la luna, tempestades
levanta en cielo sereno,
en los más tranquilos mares:
a la mujer más helada
que quiera, perdida hace,
a quien en su vida pudo
obligarla que le amase.
No hay diablo en el hondo abismo
seguro, como le llame;
luego, a ver lo que les manda,
del negro Aqueronte salen;
una vez azotó a uno... (p. 160a).

358. Estos tres personajes son famosos por sus dotes mágicas. Las dos primeras son mortales y están emparentadas entre sí. La tercera, Hécate, es una diosa, asociada a menudo con Diana, sin mito propio y conocida más que por las leyendas que protagoniza por sus funciones y atributos míticos, que son precisamente los de la hechicería y la magia, que la hacen protectora de magos y brujas.

7.- ESTUDIO DE LOS PERSONAJES

ORFEO

Orfeo es un personaje verdaderamente singular en la exégesis lopesca del mito. *El marido más firme* se separa decididamente de la mayor parte de comedias mitológicas precisamente en lo que concierne a la construcción del personaje principal. Mientras que en el resto de los casos Lope prefiere mantener a los héroes de sus comedias lo más cercanos posible a sus homónimos mitológicos, en este caso, al dramaturgo no le importa en absoluto ejercer sobre Orfeo un decidido ejercicio de modificación de los atributos heroicos. Bien es cierto que Orfeo es un héroe heterodoxo desde sus mismos orígenes clásicos. Como muchos otros grandes héroes realiza el descenso ritual a los infiernos, la catarsis personal que lo pone en contacto con su verdadera personalidad heroica³⁵⁹. Sin embargo, a diferencia del resto de héroes, sus motivos son mucho más humanos, más personales, y no están encaminados a conseguir la gloria heroica. Es precisamente esta humanidad del Orfeo clásico, alejado todavía de la legendaria soberbia del héroe griego, la característica que más le interesa a Lope destacar. Orfeo, probablemente el más humano de los héroes griegos, es también el más humano de los héroes de Lope, aquel al que el dramaturgo tiene más cariño, aquél que trata con

359. Véanse, por ejemplo, Máximo Brioso Sánchez, «El concepto del Más Allá entre los griegos» y Bartolomé Segura Ramos, «*Descensus ad inferos*. Mundo Romano», ambos en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla, Universidad, 1995, pp. 13-53 y 55-74, respectivamente.

mucha más delicadeza, con más atención, pero también es aquél más modificado por la pluma del autor madrileño; es, en definitiva, su héroe más propio, el más personal.

En la tradición clásica Orfeo es fundamentalmente cantor, su máxima fuerza, su máximo atributo heroico es la fuerza de su música. Esta habilidad, de características cercanas a lo sagrado, fue la que ayudó a construir asimismo la imagen más oscura del héroe, aquella que entroncaba con los ritos místéricos, la que dio origen al orfismo y a toda una serie de corrientes religiosas a caballo entre la secta y la magia. El poder de seducción de la música de Orfeo es su principal arma en las dos aventuras principales en las que participa: como tripulante del Argos, ayudando a sus compañeros a evitar los temibles cantos de sirena, marcando con sus cantos el ritmo de la remada y como marido de Eurídice, consiguiendo de los dioses infernales su devolución merced sólo al poder de su canto. Otros temas se mezclan, ciertamente, con éste en los orígenes del mito, la fidelidad amorosa, los agujeros, la curiosidad del amante, la desgracia... pero es la música la gran protagonista de la fábula clásica, por encima incluso del amor de Orfeo por Eurídice. Esta música, y una concepción elevada de lo musical la que va convirtiendo al héroe de músico en sabio. Sabio lo hará Alfonso X y sabio será Orfeo en todas las lecturas renacentistas del mito, incluidas las de Jorge de Bustamante y Juan Pérez de Moya, como se puede observar en los epígrafes correspondientes. Aun manteniendo algunos de sus atributos clásicos, el Orfeo lopesco tiene uno exclusivo, remarcado desde el mismo título de la obra: el Orfeo de Lope es firme. El entorno social y moral de la época ha entrado, una vez más, a formar parte explícita de la exégesis. La firmeza de Orfeo, además, es firmeza en la defensa de una posición moral. Orfeo es firme en su defensa del matrimonio; y lo es antes e independientemente de su amor por Eurídice, característica ésta que lo hace profundamente diverso de sus

originales griego, latino, medieval y renacentista. Si Orfeo rechazaba a las mujeres tras perder definitivamente a Eurídice, y se daba a los amores homosexuales y a la pederastia, el *marido más firme* desprecia el amor carnal, el amor de Venus *antes* incluso de conocer a la que será su esposa. Su firmeza consiste, en la obra de Lope, no en bajar a los infiernos, sino en mantenerse fiel a su matrimonio con Eurídice, incluso cuando ésta muere. Algunas de sus habilidades ancestrales se mantienen, como la capacidad que tiene su canto para amansar a las fieras y enternecer incluso a los elementos inanimados de la naturaleza,

FABIO

Suspéndele, por Dios; que en este prado
los árboles te siguen, y en el viento
las aves a escucharte se han parado;
de aqueste río el líquido elemento
cubrió las ondas de silencio helado,
y te oyeron sus íntimos vecinos
debajo de doseles cristalinos.
Estaban los leones, y pintados
tigres, como de pórfidos de fuentes,
de tu divino canto transformados,
y suspensos los ojos transparentes;
hasta los elementos concertados
dejaron los enojos diferentes,
haciendo por tu dórica armonía,
con detener el sol, mayor el día (p. 143b),

pero no la sabiduría, que había sido uno de sus atributos más clásicos en la evolución de la fábula. Se podría interpretar incluso que Lope juega con este carácter de sabio de Orfeo para introducir un elemento humorístico en la obra. Cuando los pastores reciben el oráculo de Venus todos, incapaces de descifrar con exactitud las palabras de la

diosa, se dirigen a Orfeo, conocido en aquellos pagos por su sapiencia. A la postre, sin embargo, será Fabio y no su señor, Orfeo, el que resuelva las dudas de los pastores, ya que el músico no sabe o no puede interpretar correctamente las palabras de la diosa, lo que sí consigue su criado, protagonista aquí y portavoz de la fina ironía del dramaturgo, que hace al criado más juicioso que al señor. Paradójicamente sólo uno de los oráculos será completamente interpretado por Orfeo. Será el de Eurídice y será mal leído por la pretendida sabiduría del músico que, confundido por su repentino amor hacia la joven, no es capaz de leer las peligrosas advertencias que poseen las palabras de Venus. Esta incapacidad de leer correctamente el oráculo contrasta, por un lado, con la buena impresión que sobre él tienen sus compañeros pastores, y, por otro, con su propia actitud soberbia y vanidosa, que le lleva a despreciar incluso hasta a la propia diosa del amor.

Lo que hace especial a Orfeo no es, por tanto, su sabiduría:

FABIO

Tú serás el marido más notable
que haya tenido el mundo, pues que quieres
una vez muerta tu mujer amable,
volverla a ver (p. 171a).

Es éste hecho el que marca definitivamente su participación en la comedia, si bien no es el rasgo más destacado de su carácter. Partiendo de la base de que es su firmeza la que quiere primar Lope de entre las características de su personalidad, incluso el descenso a los infiernos aparece un tanto desvirtuado. No es el amor el que impulsa a Orfeo, sino la locura. Ésta se expresa, además de en su intención de bajar a los reinos de Proserpina, en la oposición de éste a los comentarios misóginos de su acompañante, Fabio:

Y tú el más necio eres;
que sus muertes se deben con mil vidas
comprar cuando son buenas las mujeres;
toma luego el camino, y no me impidas (p. 171b),

y, al final, por su confusión de los personajes, creyendo vera Eurídice en su criado y a los dioses del infierno en Aristeo y Fílida. Esta locura de Orfeo, cercano ya el final de la comedia, ayuda a templar un tanto el tono trágico de la fábula, proceso que se ve aún más fortalecido con la inclusión del matrimonio final entre Fílida y Aristeo.

Por último, y para terminar de situar el carácter del Orfeo lopesco, hay que señalar que éste y Eurídice sufren un proceso evolutivo paralelo dentro de la comedia. Ambos tienen una excesiva confianza en sí mismos. Eurídice en que no sufrirá los celos y Orfeo en que no sucumbirá al deseo de volverse a mirar a su esposa. Ambos miden mal sus fuerzas y ambos sucumben a un peligro que, durante todo el drama, se muestra mucho más evidente para el público y para el resto de personajes que para sí mismos. Ambos son fieles a la persona pero, en fin, ninguno es lo suficientemente juicioso para advertir los peligros que les acechan.

La excesiva confianza de Orfeo en sí mismo se expresa claramente en su propia presentación a Eurídice:

Orfeo, ninfa, es mi nombre,
aquel músico que un día
la celestial armonía
hizo que envidiase un hombre.
No se atreve el mismo Apolo
a competir con mi mano;
a Júpiter soberano,
ninfa, reconozco sólo (p. 147b).

Las intervenciones del músico, a lo largo de toda la obra, están llenas de soberbios comentarios que pueden, como éste, ofender a la divinidad. ¿Puede ser que esta vanidad del personaje esté incluida por Lope para justificar la pérdida posterior de su mujer como castigo a su osadía? En este sentido se puede interpretar la falta de castigo efectivo sobre los personajes de Fílida y, sobre todo, Aristeo, que serían los instrumentos finales de una venganza divina.

EURÍDICE

Eurídice es caracterizada, principalmente, por su belleza. Orfeo la compara con la Aurora

Advierte, antes que Febo se transmonte,
como cubierta de esmeraldas finas
Eurídice, que es ya cándida aurora,
corre a sus rayos de oro las cortinas (p. 169b),

pero ocupa, en la trama dramática, un discreto segundo plano ante la arrolladora presencia del personaje principal absoluto, Orfeo. Ni siquiera sus relaciones con éste son el principal objeto de la trama dramática. Es la firmeza de Orfeo principio y final de la obra y nada, ni siquiera Eurídice, ensombrece este protagonismo. Hay que decir, sin embargo, que esta situación de asimetría entre la pareja protagonista no es exclusiva de la exégesis lopesca, sino que arranca ya desde las primeras manifestaciones del mito. En este sentido es comprensible que haya sido el personaje de Eurídice el menos caracterizado a lo largo de la tradición mítica. Eurídice es, fundamentalmente, un personaje pasivo, que sufre los acontecimientos que le suceden, contrastando claramente con la actitud combativa de su marido, que no se resigna a sufrir las desgracias que el destino le depara. Esta relativa falta de

caracterización previa del personaje hace que, en manos de Lope, el mismo se complete con características más propias de la época contemporánea del dramaturgo, que de la época legendaria a la que se refieren sus desventuras. A través de Eurídice, Lope introduce el omnipresente tema de los celos, inevitables en el universo dramático áureo. La ninfa se convierte en una ingenua doncella que representa el amor inconsciente que pretende *retar* a los celos, en la suposición de ser inmune al sufrimiento causado por éstos. Esta peligrosa actitud, que atenta contra la figura misma del amor, personalizado en Venus y Cupido en la mitología clásica, provocará –a la postre– que la justicia poética castigue su soberbia y su autosuficiencia con la muerte y la pérdida del ser amado. Esta misma justicia poética parece, en el caso de Eurídice, funcionar en dos direcciones diferentes. Si, por un lado, la diosa del amor pudo castigar la insolencia y la falta de humildad de Eurídice ante el sentimiento amoroso, la doncella era, además, ninfa de Diana,

Yo soy, generoso Orfeo,
Eurídice; ninfa he sido
de Diana, que he tenido
sólo el cazar por trofeo.
De mi padre importunada,
palabra anoche le di
de casarme, aunque en el sí
no hay persona interesada.
Fui al templo, y a Venus bella
consulté mi pretensión:
respondióme una razón
que hay tres enigmas en ella:
«Breve, gustoso y perdido».
¿Qué sientes de todas tres? (p. 148a),

consagrada, por tanto, a la castidad. Nuevamente estamos ante el clásico tema de la ofensa a la divinidad como método infalible de atraerse la desgracia. Si a esta actitud de Eurídice sumamos el rechazo patente y expreso del amor de Venus por parte de Orfeo, no es difícil inferir desde el inicio de la obra cómo el dramaturgo va tejiendo la tela de araña sobre la cual será atrapado el amor de ambos.

Si con Orfeo el dramaturgo hizo un patente esfuerzo por alejarse del mito original, construyendo un personaje más autónomo, más moderno y actual, más humano, en definitiva, este proceso de actualización continúa en el personaje de Eurídice, mucho más cercana a la figura dramática de la doncella, que a la representación mitológica de la ninfa. Mucho más familiar, por tanto, para el público áureo que no dejaba de ver en ella a un personaje ya conocido y habitual de las comedias de corral.

ARISTEO

Aristeo es el tercero de los personajes originales del mito que aparecen también en la comedia. Representa, en su calidad de personaje secundario, el estado más avanzado de ese proceso de alejamiento progresivo del mito que Lope inicia con el mismo Orfeo. Si tanto éste como Eurídice han perdido parte de su caracterización psicológica original bajo la pluma de Lope, se puede observar claramente cómo Aristeo sólo conserva, de hecho, alguno de sus rasgos más externos, como es su actividad apicultora, que además tiene una presencia muy marginal en la trama, sin incidir en absoluto en el desarrollo de la misma. Aristeo es un personaje plenamente actual, contemporáneo de Lope y de los espectadores de sus comedias. Es, como ocurre en varias ocasiones, un personaje construido a partir de un nombre mitológico, pero conservando muy poco del mismo. Lope lo convierte en un falso pastor, un príncipe de Tracia que oculta, en una actitud de corte muy bucólico, su identidad

para poder acercarse a la doncella de la que se ha enamorado. Lope tiene interés por mantener la conexión con el personaje original, de ahí las varias referencias a la apicultura, por ejemplo, pero su función principal en la obra, la de agresor de Eurídice, está construida sobre parámetros completamente diferentes a los originales. En cierto modo se podría decir que en él se sustituye la casualidad de la fábula original por la causalidad con la que pretende dotar Lope a su comedia. El fortuito encuentro entre Aristeo y Eurídice en el bosque se ha convertido en el resultado final de una trama muy bien organizada, que comienza con la utilización del lugar común del disfraz, de la ocultación de identidad para conseguir algún fin, en este caso uno amoroso. El Aristeo de *El marido más firme* ya conoce suficientemente a Eurídice antes de su intento de violación, la ha cortejado y ha obtenido de ella varias negativas. El desgraciado encuentro final no es, por último, casual, sino que ha sido cuidadosamente organizado por Fílida, el otro pilar directo sobre el que descansa la desgracia de Orfeo y Eurídice. Aristeo está enamorado de la ninfa antes de que ésta conozca al músico, así como Fílida lo está de éste último. Es ella incluso la que comete el error de hacer que Eurídice lo conozca, labrando de este modo su desengaño amoroso. Tanto Aristeo como Fílida son, en cierto modo, personajes despechados, se ayudan mutuamente porque juntos pueden conseguir romper el vínculo de la pareja protagonista.

Aristeo, por tanto, es *más* culpable, por decirlo de otro modo, en *El marido más firme*, que en las tradiciones originales del mito. Planea minuciosamente su asedio a Eurídice y, cuando es rechazado por ésta, se busca los aliados necesarios. En un primer lugar pide ayuda a Fabio, sólo para que éste le consiga un retrato de su amada, pues pretende volver a su tierra, una vez perdida la esperanza de conseguirla. Sin embargo cuando éste le sugiere que conoce a la persona que puede conseguirle a Eurídice, no duda en quedarse y

seguir con sus intenciones hacia ella, a pesar de saber que está ya casada con Orfeo. Aristeo rompe el sagrado vínculo matrimonial que une al músico y a la ninfa, aprovechando además su situación de privilegio, ya que ha descubierto a Eurídice su verdadera identidad. A no ser que sea por su calidad social –como ya se ha sugerido– extraña que con él no actúe la justicia dramática y que no reciba castigo por provocar la muerte de la ninfa. Al final de la comedia recibe por esposa a Fílida, una vez que ésta también ha perdido la esperanza con Orfeo, y es precisamente éste el que los empareja, curiosamente en un acceso de cordura dentro del estado de enajenación mental en el que se encuentra sumido desde la muerte de su esposa. Por qué no recibe Aristeo el merecido castigo por la agresión cometida hacia Eurídice y por ser el causante indirecto de su muerte, no queda perfectamente claro en la obra³⁶⁰. La propia Eurídice parece apuntar una solución, antes de su muerte, culpando de la misma exclusivamente a los celos, pero sin decir el nombre de su verdadero agresor (con un agravio cuyo secreto arrastra a la tumba).

Si al hecho de que ni Aristeo ni Fílida reciban el castigo por sus intrigas se unen los casos de ofensa a la divinidad, se puede extraer la conclusión de que estos personajes pudieran ser meros instrumentos de entes más poderosos, llámense Venus o incluso Diana, que son los verdaderos causantes primeros de que la desgracia se cierna sobre la unión entre Orfeo y Eurídice. El hacer a Venus, principalmente, causante inicial de este castigo a los amantes, exime en parte de responsabilidad a Aristeo por sus faltas, causadas además, y éste sería otro elemento atenuante de su culpa, por el sincero amor que siente por Eurídice, y no por la repentina pasión desbordada que hace presa del Aristeo clásico.

360. En el mito clásico Aristeo recibió como castigo la pérdida de sus cosechas y la imposibilidad de hacer que sus colmenas prosperasen.

FÍLIDA

Algunas de las características más sobresalientes del personaje de Fílida ya se han apuntado antes en el apartado dedicado a Aristeo. Éste es el primer personaje propio de Lope, no proveniente de la fábula original. Está enamorada de Orfeo y maquina, desde el inicio, la posibilidad de separar a éste de Eurídice. Su participación en la desgracia de ambos es más importante, si cabe, que la de Aristeo, pues aunque éste sea el causante más inmediato de la muerte de Eurídice, es Fílida la que más conscientemente maneja los hilos que conducirán a dicha muerte. Es un personaje inteligente y frío. Al contrario de lo que ocurre con Aristeo, su amor por Orfeo no la hace más atractiva al espectador y en ningún momento abandona esa imagen de mujer envidiosa y malintencionada que a caracteriza desde que conoce de los amores entre la ninfa y el músico. Es la primera en sugerir que el oráculo de Venus puede significar, de algún modo, la muerte para alguno de los dos esposos:

porque si perdido es muerto,
morir primero el marido
no sé si es bien, pero pienso
que de morir la mujer
le viene menos provecho (p. 142a).

Como buen personaje secundario, en su boca, se colocan los comentarios más actualizadores, más contemporáneos. En sus palabras encontramos la definición de los celos (p. 154b-155a), uno de los pilares de la comedia, definición con la cual va adelantando claramente su carácter inteligentemente calculador y sus deseos de venganza hacia Eurídice, a la que considera usurpadora de sus intereses.

Mediado el segundo acto se descubre una de sus cualidades principales, la de hechicera. Lo cual la pone en relación con otras

famosas magas como Circe, Medea y Hécale (por Hécate, sin duda). Como en otras ocasiones Lope construye un personaje nuevo a partir de referencias de personajes mitológicos, ya existentes. Sus características, además, son especiales. No es una hechicera convencional, la fuerza de sus poderes reside no en su magia, sino en su inteligencia, en su habilidad para organizar, para preparar intrigas como la que costará la muerte a Eurídice.

Vuelve a extrañar, portanto, que tampoco Fílida reciba castigo por sus enredos, que han causado la muerte de Eurídice, pero que, en el mejor de los casos, buscaban que ésta traicionase a su legítimo marido. Siendo como es ésta una obra en la que se hace una defensa expresa de la institución matrimonial, extraña sobremanera que estos personajes, que atentan claramente contra dicha institución, no sean en modo alguno castigados y reciban, por contra, el premio del matrimonio entre ellos.

FABIO

Este personaje presenta unas características genéricas que ya se han apuntado en referencia a personajes similares en *El Perseo*, *El laberinto de Creta* o *El vellocino de oro*. Pertenece a la familia de los personajes acompañantes del protagonista. Como se verá más por extenso en las conclusiones generales, Fabio sigue fielmente una pauta que se ha repetido en la mayor parte de las comedias mitológicas estudiadas, la que establece que el personaje criado es más juicioso que el héroe. Aparte de ser, por estar completamente libre de las ataduras de la fábula, un personaje mucho más contemporáneo, más actual y más cercano al espectador del XVII que Orfeo, o que Eurídice, presenta, sobre todo con respecto al primero, un claro apego a la realidad del que aquél carece. Envueltas en sus comentarios jocosos e irónicos se pueden encontrar opiniones y

actitudes muy propias de la España del Siglo de Oro, como la misoginia:

Alguno conozco yo
que en una noche pensó
que ya era el mundo acabado.
Tan larga le parecía,
que, cuando el alba salió,
a un espejo se miró
por ver si canas tenía (p. 156b).

La calentura se quita
curándola, y el dolor
con medicinas, señor,
que el médico solicita.
Pero la propia mujer
solamente con la muerte,
porque es la cosa más fuerte
que un hombre puede tener (p. 157a).

¡Quién pensara
que se fueran de un triste! Son mujeres
gente que sólo en interés repara.
Llámalas con dinero si las quieres;
enséñales la bolsa, (pp. 170b-171a),

En otras ocasiones sus comentarios humorísticos son introducidos sin otra intención que la de hacer reír, como en el momento en el que quiere sustituir el retrato de Eurídice que le pide Aristeo por uno de sí mismo.

Aristeo, no te canses;
ya ves que para ser hurto
es aquel retrato grande,

y que, echándose de ver,
era poco que me maten;
tras esto, como en las bodas
cayó en tierra y pudo alzarse,
está en más veneración
que los sagrados Penates;
si tú quieres uno mío
con que puedas consolarte,
yo te le daré, mas es
de mala mano (p. 159b).

Esta faceta puramente lúdica del personaje es, sin embargo, la menos interesante desde el punto de vista de la lectura mitológica. Lo más granado de sus intervenciones se esconde debajo, en sus alusiones a la sociedad de la época y, sobre todo, en contraste con su señor, menos juicioso de lo que cabría esperar.

Del primero de esos rasgos actualizadores del personaje hay numerosos ejemplos a lo largo de toda la obra, siendo especialmente numerosas las ya referidas alusiones misóginas, aunque también es sumamente interesante, desde el punto de vista sociológico, el repaso a los vicios humanos que hace el personaje en su descripción del infierno. Pero es, sin duda, el momento de descifrar los oráculos de Venus, aquél en el que el personaje es definido más claramente. Es el único, junto a Eurídice –pero ésta sólo al principio– que interpreta con cierto acercamiento el oráculo de Venus, o al menos expresa sus reservas y temores ante el significado del mismo:

Vamos, y con buena estrella,
que alguna pena he tenido
de que dijese la diosa
que será de esposo, esposa,
breve, gustoso y perdido:
lo breve, como hoy se acabe

el concierto con los viejos;
lo gustoso, no está lejos;
lo perdido, Dios lo sabe (p. 148b),

además, por supuesto, de haber interpretado asimismo los oráculos otorgados al resto de los pastores, algo que no ha sido capaz de hacer el propio Orfeo con claridad.

A mitad de la comedia se descubre en Fabio un cambio de actitud significativo. El que antes parecía ser el compañero y confidente de Orfeo, en un momento dado, se dispone a ayudar a Aristeo en su conquista de la mujer del músico. Deja de responder, por tanto, Fabio, a la figura de criado leal que habitualmente tienen los personajes sicarios en las comedias mitológicas del Fénix. Se aleja del modelo y participa, aunque indirectamente en la muerte de la esposa de su señor. En él ciertamente, extraña más esta actitud que en Aristeo o Fílida, aunque quizá sea el amor que inicialmente siente por ésta última el que lo impulse de algún modo. Las intenciones de éste no están, en cualquier caso, ni mucho menos claras. Su alejamiento del héroe tampoco es, de todos modos, definitivo. Su ayuda a Aristeo no impide que el personaje se embarque en el viaje que su amo emprende hacia el infierno, aunque expone sus serias dudas en torno a la oportunidad de su presencia en la expedición.

Cuando lo justo pidas,
bien sé que es de amator afecto tierno;
pero ¿cuál hombre ha dicho a su criado:
toma luego el camino del infierno?
¿Soy yo logrero? ¿Vendo vino aguado?
¿Echo yo en azafrán hebras de vaca?
¿Juzgué cosa jamás mal informado?
¿Fingíme santo yo con la matraca
de lo exterior? ¿Robé la hacienda ajena? (p. 171b)

La crítica social expresada en el párrafo, desde un punto de vista irónico, continúa con la pregunta de Fabio a Caronte, acerca de si ha cruzado él a «ciertos murmuradores / que no dejan honra a vida», a lo que el barquero contesta afirmativamente. La cuestión fundamental, en esta parte de la exégesis, es que –implícitamente– se nos está retratando un Infierno completamente cristiano, ya que allí están los malos. El dato debe darse implícito, claro está, porque plantea problemas como el de por qué está Eurídice en ese lugar para los malos y no en otro –el Cielo– cristiano, para los justos. Los dos universos, el mitológico y el cristiano, conviven más o menos conjuntados, si bien es inevitable que surjan desencuentros como éste, del mismo modo que el propio Fabio participa de varios momentos en los que la comunicación con su señor revela dos mundos completamente distintos y alejados, el mitológico al que pertenece Orfeo y la sociedad áurea española, del que es un perfecto representante el criado.

El resto de los personajes tienen mucha menor relevancia en la trama. El único que presenta un cierto interés para el presente análisis es Proserpina. Tanto Caronte como Radamanto tienen brevísimas intervenciones, responden, aunque superficialmente a sus atributos clásicos, pero ambos carecen prácticamente de más caracterización que sus propios nombres, casi el único elemento que los define. La reina de los infiernos –Lope decidió eliminar de la comedia a su marido, Plutón– sigue siendo un personaje secundario, pero bajo su responsabilidad recae la importante labor de conceder a Orfeo la vuelta de su esposa al reino de los vivos, merced a sus habilidades musicales pero, sobre todo y principalmente, por su firmeza. Su condición divina, o quizás el hecho de ser mujer, le otorgan frente a

la patente humanidad de Orfeo, la clarividencia de juzgar en su justa medida la tremenda dificultad que supondrá para el cantor no poder volverse a mirar a su recién recuperada esposa.

8.- CONCLUSIONES

Con *El marido más firme* se puede observar cómo la técnica lopesca de la exégesis mitológica está cada vez más conseguida. Es la primera vez que vemos al autor, alterar no ya el desarrollo lineal de los mitos, sino, lo que es más interesante aún, la configuración de los propios personajes. Se puede afirmar que el mayor logro de Lope en esta comedia es el de adaptar el mito para plantear un conflicto humano que no existía en las versiones anteriores. Por encima de condicionamientos escénicos y de fidelidad a la tradición de la fábula, al dramaturgo le interesa hacer girar su comedia en torno a los celos, elemento imprescindible del teatro áureo y, especialmente, el matrimonio. El propio género de la obra, comedia de corral, ya apuntaba hacia un relajamiento de los elementos espectaculares en favor de la intriga dramática, pero este proceso de atenuación es, si cabe, más acusado que en otras comedias, también de corral. Es el hombre el interés fundamental del dramaturgo, y a sus problemas dedica los esfuerzos. Todo lo demás gira en torno a un conflicto puramente humano. En este sentido es interesante la inclusión de Venus, inexistente como tal en las versiones anteriores, como el oráculo que consultan Eurídice y el resto de los pastores. Venus no es, sin embargo, en rigor un personaje, sino que se podría calificar más bien como una circunstancia que ayuda a construir la trama de la obra, el tono trágico de la muerte de Eurídice. Venus personifica mejor que nunca un tipo de sentimiento, el rechazado por Orfeo y el abrazado por Aristeo, que conduce a la desgracia.

Una de las conclusiones más importantes es que se ha dotado al mito de causalidad, eliminándose lo fortuito, que ha sido sustituido

por una bien tramada serie de circunstancias, intrigas, intereses y pulsiones humanas que son las que, de verdad, provocan la desgracia de los enamorados. Precisamente los responsables de esta trama, Fílida, Aristeo y –en cierta medida– Fabio, se convierten casi en personajes principales en algunos momentos, relegando al resto de personajes a un segundo plano bastante alejado de la acción principal. Los que en comedias como *Adonis y Venus* o *El laberinto de Creta* contribuyen a la construcción de un ambiente pastoril bastante bien definido aquí son meras comparsas y esa ambientación bucólica es bastante imprecisa.

Orfeo, héroe clásico que no se caracteriza por sus hazañas bélicas (ni por sus habilidades guerreras) sirve de molde perfecto a Lope para construir una comedia a partir de lo humano.

El enigma y la pregnancia de la historia de Orfeo radican precisamente en ese retorno aparente de vacío a una existencia solitaria y melancólica. Orfeo carece de la fuerza descomunal del héroe épico que se enfrenta, como Heracles y Teseo, a brazo partido con las potencias de la muerte, concretizadas en figura antropomórfica o teriomórfica a la manera de Thánatos y Cérbero³⁶¹.

Es esta humanización –presente por otro lado en todas las comedias estudiadas en el presente trabajo e iniciada ya en la versión de Bustamante– la principal característica de la exégesis de este mito. Los elementos sobrenaturales están reducidos a su mínima expresión, las alusiones al poder del canto de Orfeo muy bien se pueden tomar por exageraciones líricas e incluso el descenso a los infiernos está rodeado de un cierto halo de *normalidad*, ya que se

361. Luis Gil, «Orfeo y Eurídice (Versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda)», *Cuadernos de Filología Clásica*, VI, 1974, pp. 136-137.

eliminan convenientemente numerosas referencias ornamentales que ayudaban a conformar un ambiente más sobrenatural que el perseguido por el dramaturgo madrileño.

De esta humanización podemos encontrar pruebas incluso en las actitudes más insignificantes de los personajes. En este sentido Orfeo se resuelve a concertar su matrimonio con Eurídice con suma celeridad, disponiéndose a hablar con Frondoso, padre de la ninfa. Desde el punto de vista dramático extraña que esta decisión se tome tan rápido y, evidentemente, se elimina la posibilidad de establecer una intriga dramática más o menos lineal sobre este hecho. El Orfeo loresco tiene en la firmeza su característica más relevante, pero tanto él como su esposa tienen también los defectos más humanos, de los que carecen sus correspondientes fuentes clásicas. La soberbia, la autosuficiencia, la inconsciencia, el temor, la desconfianza, son factores que influyen decididamente en el desarrollo de la trama, y son factores, en su mayoría, inexistentes en la tradición anterior.

Esta alteración de elementos tan íntimamente ligados al sentido profundo del mito no revelan otra cosa que la libertad de miras con la que el dramaturgo se acerca al mito. Lope no teme modificar el mito y lo hace siempre que lo necesita en función de sus necesidades expresivas. Dos características fundamentales del Orfeo clásico son convenientemente alteradas por el dramaturgo.

En primer lugar el rechazo a las mujeres se produce *antes* de conocer a Eurídice y *después* de la *primera* muerte de la misma. La firmeza del marido se hubiera entendido mejor, sin duda alguna, siguiendo el esquema clásico del mito, o sea, la firmeza en la fidelidad a su mujer muerta. La decisión del marido tiene su valor, pero aún más lo habría tenido de haberse expresado cuando ya no había remedio ninguno para recuperar a Eurídice. Si dice que no a Fílida lo hace, además de por su fidelidad, porque –en su locura– cree que todavía puede recuperar a su esposa.

En segundo lugar la decisión de bajar al infierno no deja de estar influida por un estado de enajenación mental que sin invalidarla, hace sin duda dicha decisión menos consciente.

Estas modificaciones, lejos de traicionar el mito, lo hacen mucho más vivo, más real, más capaz de expresar conflictos diferentes en sociedades diferentes. Los personajes lopescos, sobre todo Orfeo, son sin duda menos perfectos, menos heroicos, pero su humanidad, su cercanía al espectador los hace, sin duda, más entrañables.