

Consideraciones sobre una representación pastoral de Orfeo y Eurídice (Poliziano, 1480-1984)

Francisco LÓPEZ ESTRADA

En el marco de los jardines de la Villa Lante, en Bagnaia, cerca de Viterbo, se ha representado otra vez el *Orfeo y Eurídice*, de Poliziano, cinco siglos después de que su autor lo escribiese en 1480 (fecha que hoy se prefiere) con destino a unas fiestas matrimoniales en la Señoría de Mantua. Esta representación actual se ha celebrado entre los actos del programa desarrollado en los primeros días de junio de 1984 en la reunión que el «Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale» ha dedicado a los «Origini dei Dramma pastorale in Europa». Siguiendo lo que desde 1976 se viene realizando en este Centro de la investigación italiana sobre el teatro europeo antiguo; este año la fábula dramática de Poliziano fue la obra elegida para que su representación acompañase la labor crítica y de erudición propia de los investigadores allí reunidos.

Un principio guía hoy los estudios sobre el teatro: que su peculiar poética requiere que la obra dramática sea considerada desde el punto de vista de la experiencia del espectador y no sólo a través de la lectura. Es cierto que el «texto dramático» es el elemento sustantivo, pero la peculiar naturaleza poética del teatro requiere situar este texto en una representación; así nos importa conocer la representación que lo presentó al «público del estreno», aquel al que lo destinó el autor, y también es legítima su nueva presentación ante el público actual que quiere percibir la integridad del espectáculo propia del teatro antiguo. En el caso del *Orfeo*, desde el punto de vista de la historia literaria, se trata de una obra situada en el tiempo límite de la transición entre lo que, en la periodización histórica, representa la Edad Media y el Renacimiento. La ocasión de esta nueva presentación fue excepcional: el marco artístico que rodeó la interpretación de la compañía de Il Baraccone, dirigida por Luigi Tani, fue el gran monumento de la jardinería italiana de esta Villa Lante. Con un estudiado aparato escénico de época, la representación volvió a mostrar-

nos la maravilla artística de esta pieza con la que, según la mayor parte de los historiadores de la Literatura italiana, se asegura el curso del teatro profano en Italia y su irradiación hacia Europa.

La representación de los actores y el ambiente del espectáculo inclinaban a percibir la modernidad de la obra de Poliziano. La perspectiva renacentista, apoyada en la condición humanística del autor, era la dominante, y desde ella se escrutaba su significación en su tiempo y también para el hombre actual. El *Orfeo* podía utilizarse como trampolín hacia el mundo moderno y el efecto indudablemente resulta brillante. Pero cabía otra percepción, ya establecida por los críticos del siglo XIX, por la que me sentí atraído (y más por mi condición de historiador de la Edad Media); y esta era que Poliziano, humanista de primer orden en su tiempo, consciente de su valía en cuanto al conocimiento de la tradición de los antiguos gentiles, griegos y romanos, realizó con esta obra un hábil juego de trasmutación valiéndose de una clave previa preexistente y radicada en el cercano —para él— teatro medieval¹. Es sabido que la gran dificultad para conocer este teatro radica en que se conservan pocos textos; contando con ellos y apoyándome también en la experiencia española, formularé estas apreciaciones, procedentes de mi condición de espectador en esta resurrección escénica de la fábula de *Orfeo* de Poliziano.

La mecánica del teatro religioso estaba asegurada desde siglos, sobre todo en lo referente al *Officium Pastorum* o argumento de la Navidad; era el resultado de la dramatización de una parte de los textos bíblicos, integrante de la liturgia y trasvasada, para la mejor ilustración y memoria del pueblo cristiano, a un curso teatral paralelo en todas las partes en que se celebraba la ceremonia de la misa. La progresión en el desarrollo por esta vía hacia un teatro profano ocurre ampliando los argumentos más tratados y también el número de los personajes del teatro religioso hacia aspectos cada vez más diversos. El teatro de la Navidad aseguró, desde el mismo origen de las aplicaciones litúrgicas, el protagonismo de la figura del pastor como una de las que aparecen fundamentalmente en la escena litúrgica y en la profana. Esto lo encontramos en España, donde en Castilla, Alfonso X, se refiere, en sus *Partidas* (de 1256 a 1263), a re-

¹ Con esto me sitúo en la línea de otros críticos que han subrayado lo mismo, como K. VOSSLER: *Historia de la Literatura italiana* (Barcelona: Labor, 1930): «Es un poema dramático y en él trata, en la forma medieval, de los autos religiosos, la leyenda de Orfeo y Eurídice» (p. 83); MIA A. GERHARDT: *La Pastorale* (Assen: Van Gorcum, 1950): «La pièce se modèle sur les *Sacre Rappresentazioni*, mais le thème et jusqu'aux les moindres détails sont empruntés à la mythologie antique» (p. 76). Estos críticos recogen la tradición decimonónica de Carducci y Ancona que en España asume MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO: *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* (Santander: Aldus, 1949) II, pp. 235-237. Acaba de aparecer una traducción española del *Orfeo* que se encuentra en el libro de ANGEL POLIZIANO: *Estancias, Orfeo y otros escritos* (Madrid: Cátedra, 1984), edición bilingüe de Félix Fernández Murga, pp. 151-185.

presentaciones «de la nacencia de nuestro Señor Jesucristo, que demuestra cómo el ángel vino a los pastores y díjoles cómo era nacido...»². Renovar en este cauce era difícil pero lo logró Gómez Manrique en su *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* (antes de 1468) dando a los elementos dramáticos una interpretación cortés³. Hacia fines del siglo XV, Juan del Encina escribe una *Égloga*, representada en la misma noche de Navidad (1492 o acaso 1486), en la que la novedad consiste en que cuatro pastores, ellos solos —eso sí, con nombres de los evangelistas—, hablando entre sí rústicamente, dan cuenta de la Natividad de Cristo; no se necesitan ni ángeles ni las sacras personas pues todo se reconoce a través del diálogo. Como ha indicado J. R. Andrews⁴ en relación con esta obrilla, representada «en la sala adonde el duque y la duquesa estaban oyendo maytines», contando con la aparente sencillez y desgarrado pastoril: «Simplicity dissolves into complexity, naïvete into shrewd cunning»⁵. A través de este ejercicio dialéctico, el pastor, primero en las apariencias de pastor-bobo, como ha estudiado Brotherton, está en condiciones de presentarse de otras maneras y de matizar con nuevas variaciones su función en la trama escénica. Además, las piezas que acogen el motivo fundamental de la Navidad van dejando de escribirse (o, al menos, no llegan a la escritura o a la imprenta) pues la multiplicidad de asuntos que ofrecen las Sagradas Escrituras suministra otros argumentos, como lo demuestra el contenido del *Códice de Autos Viejos*. Aun en el dominio religioso el pastor amplía sus funciones de personaje presente en otras situaciones, además de su intervención en piezas profanas.

He indicado esto porque Poliziano, que escribe la *Rappresentazione de Orfeo*⁶ hacia 1480, desde una perspectiva histórica se encuentra en esta línea del abandono de las formas medievales del teatro religioso hacia la manifestación de un contenido profano, independiente en su caso de los precedentes teatrales litúrgicos. Es una corriente común y general de Eu-

² ALFONSO X: *Las Siete Partidas*, Partida I, Título VI, Ley XXXIV. No me refiero a otros testimonios de formas de este contenido, anteriores, por cuanto mi propósito es tratar de las testimoniadas hacia el fin de la Edad Media.

³ Véase mi artículo «Nueva lectura de la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique», *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval* (Viterbo: Centro Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1984), pp. 423-446.

⁴ Dejo de lado las cuestiones del prólogo a la égloga propiamente dicha; véase J. RICHARD ANDREWS: *Juan del Encina. Prometheus in Search of Prestige* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1959), pp. 101-110.

⁵ J. R. ANDREWS: *Juan del Encina...*, obra citada, p. 122. Véase también BRUCE W. WARDROPPER: *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* (Madrid: Revista de Occidente, 1953), pp. 157-158, quien estima que esta primera pieza de Encina prelude los autos sacramentales.

⁶ Para la obra de Poliziano utilizo la edición *Rime* (Roma: Ateneo, 1967), de NATALIO SÁPEGNO. La obra aparece titulada *Egloga Orphei, Orpheida* y el que empleo; el editor prefirió *Fabula di Orfeo*.

ropa que conviene contrastar en sus diversas soluciones. En el curso de la reunión de Viterbo sobre los orígenes del drama pastoral en Europa, el *Orfeo* de Poliziano ha sido una de las piezas más citadas en las intervenciones. Sin embargo, no faltaron algunas indicaciones que conviene tener en cuenta: así Nino Borsallino hizo presente que Pan, el numen titular de la Arcadia, hubiese sido más adecuado para una pieza pastoral; Orfeo resulta, en principio, un forastero en el ámbito pastoril. En efecto, el *Orfeo* de Poliziano reúne, de una manera que pudo haber sido violenta, el mundo pastoril y el mundo mitológico en una unidad armoniosa; ambos mundos tienen su frontera en Aristeo, el pastor que se relaciona con la leyenda de Orfeo y Eurídice sólo a partir de las *Geórgicas* de Virgilio (Libro IV) por haberse enamorado de esta ninfa y correr tras ella asediándola por los bosques. Él es el eje que hace posible el desarrollo pastoril en la primera parte (o sea la humana, versos 1-137) y su enlace con la segunda mitológica (o sea la sobrenatural, versos 138-400). Esta distribución resulta paralela a la que ocurre en las representaciones religiosas con el mundo pastoril, en el que la gente del campo, pastores sobre todo, están ocupados en su cotidiano trabajo; y el acontecimiento bíblico de la Natividad para ellos es una inefable sorpresa que interrumpe su quehacer ordinario.

El comienzo del *Orfeo* corre a cargo de Mercurio que actúa como un ángel anunciador; cuenta en resumen, y a manera de prólogo, el curso de los acontecimientos que seguirán. En la representación de Viterbo apareció en lo alto de la escena y el efecto fue análogo al de un ángel noticiero. Los pastores dan el tono de la primera parte del *Orfeo* de Poliziano, convenientemente diversificados: en el *pastor schiavione*, Mopso (a veces) y Tirsi, *servo*, usan una lengua rústica y Aristeo, la lengua poética; Poliziano sabe graduar el curso de la pieza a través de la experiencia de la traducción de las *Bucoliche elegantissime*, realizada en Florencia en 1482 por Pulci, como Marzia Pieri había destacado en la reunión. En el caso de nuestra literatura, la traducción de las *Bucólicas* hecha por el propio Encina se integra en su *Cancionero* que contiene también el teatro anterior a la fecha de la edición del mismo (1496). Los pastores en Poliziano oscilan, dentro de la misma obra, entre la rusticidad y el virgilianismo que hace posible el acercamiento del mundo mitológico a la fábula moderna. Poliziano, para urdir el texto de la pieza, recoge a un tiempo la experiencia de la lírica precedente (sobre todo, Petrarca) y la tradición de los antiguos (Teócrito, Virgilio, Ovidio, Horacio, etc.) y funde todo en el curso teatral de la pieza que es elaboradísimo, aunque se permita tenerla en menos y el alarde de decir en el prólogo que fue hecha «in tempo di dua giorni, intra continui tumulti, in stilo vulgare perché dagli spettatori meglio fusse intesa...»⁷. La declaración es patente: es obra de teatro, destinada a

⁷ *Fabula di Orfeo*, edición citada. Prólogo a Carlo Canale, p. 107.

unos espectadores, en lengua vulgar, en la que cabe, sin embargo, que Orfeo (o un representante cortesano) elogie en una oda en sáficos latinos al cardenal Francisco Gonzaga (versos 138-189) o que, en otra parte, el protagonista use el latín para el canto alegre del retorno de Eurídice (versos 302-305). Poliziano así recorre hábilmente desde la nota rústica a la más elevada, como si quisiera constituir un público amplio entre el cual cupiesen tanto el Cardenal y los señores como el servicio de la Corte, en el que cuentan lo mismo los humanistas de alto rango que los poetas en la lengua vulgar, ya suficientemente elevada en cuanto a su Poética. Desde el espectáculo de la Corte se está alcanzando el objetivo del moderno teatro europeo, al menos en sus inicios.

La parte primera del *Orfeo* de Poliziano transcurre así en el espacio del mundo pastoril, como ocurría también en las representaciones de la Navidad en lo que tocaba a los protagonistas correspondientes a la humanidad sencilla y privilegiada que recibía el anuncio, o sea los pastores; la otra parte pertenece a la divinidad gentil en el caso de *Orfeo* de Poliziano; y a la cristiana, en el caso de las piezas religiosas. Son dos asuntos conocidos de todos: los espectadores ya saben siempre lo que ocurre en las representaciones de la Natividad, como se conoce, en otro plano, entre los que asisten a la *Rappresentazione*, lo que le pasa a Orfeo con su Eurídice. En uno y otro caso, no hay sorpresa posible en la anécdota y el arte consiste en el eficaz tratamiento de la materia correspondiente, sabida ya de todos en cuanto al argumento.

La representación de Villa Lante acentuaba este paralelo pues el artificio escénico expuesto pudo haber servido lo mismo que para el *Orfeo* para una pieza de la Navidad: un amontonamiento de rocas que fingía una naturaleza agreste y que permitía que los personajes se situasen en diversos planos; este monte figurado se abría en el momento conveniente a una y otra parte para mostrar una cueva o gruta en donde Eurídice está en poder de Plutón y Proserpina; Orfeo consigue llegar hasta ellos y solicita tan sólo el aplazamiento de su muerte por ser ella joven y enamorada: «I'non vel chieggo in don: questa è prestanza» (verso 277). En el mismo escenario, en el interior de la cueva, cambiando las figuras, pudiera haberse situado al Niño con la Virgen y José, y que los que se acercasen fuesen los pastores de la Navidad. Con razón Elena Povoledo señaló que Poliziano no era hombre de teatro y que en su biografía hay ocasiones en las que aparece el posible conocimiento de estas representaciones religiosas.

El aprovechamiento de esta técnica de la escenografía, aplicada al curso de una fiesta de palacio, permitió que Poliziano desarrollara una obra paralela a la del teatro de la Navidad pero sustancialmente distinta: si la pieza religiosa suscita en el público una esperanza por el nacimiento del Niño que será el Redentor de los hombres (asegura para los que le sigan e imiten, los cristianos, la vida eterna), en *Orfeo* existe una conciencia del poder de la muerte que muestra la vanidad de los esfuerzos del

héroe por conservar la vida de la amada. La profesora Lucia Cocco puso de relieve el hábil aprovechamiento que hizo Poliziano de la fábula antigua: el Orfeo-poeta que logra retornar, «pel canto, per l'amor, pe' giusti prieghi» (verso 293), a Eurídice de las profundidades oscuras, queda luego dominado por el Orfeo-hombre enamorado, impaciente, que no logra disciplinar sus instintos y echa a perder todo lo que logró con su esfuerzo de artista creador de la armonía musical. No hay salvación en la exposición del caso procedente de la gentilidad y la muerte de Orfeo en manos de las bacantes es el único fin —¿trágico?— con que cabe cerrar el asunto. En el teatro religioso también existirá la muerte al final de la vida de Cristo, tal como Gómez Manrique evoca hábilmente en las escenas de su *Representación del Nacimiento*, pero de esta muerte procede la vida eterna del cristiano, mientras que del fin de Orfeo no queda más que la desolada impresión de un destino trágico.

Este profundo contraste, implícito en quien considere el trasfondo religioso de la «técnica» de la representación, es el acierto renovador de Poliziano. Nada se inventa en cuanto a la materia expuesta pues todos los que hubiesen tenido alguna relación con la mitología de los antiguos conocían el suceso de Orfeo y Eurídice. De ahí que no se plantee cuestión alguna en cuanto a la ortodoxia de la obra. Poliziano elabora la pieza con una leyenda estatuida, fijada por los varios autores y que pertenece al legado de la Antigüedad. El Humanismo permite su uso artístico en estas obras profanas sin reparo moral. La novedad está en convertir la materia de la leyenda antigua en un espectáculo de Corte por la vía teatral y equilibrar el mundo pastoril y el mitológico en la exposición. Y el resultado fue, como subraya M. A. Gerhardt, asegurar en la literatura italiana la consideración de la muerte en relación con las obras pastoriles: «Partout, dans la poésie, dans le roman et sur le théâtre, ce motif est mêlé à la pastorale; il y prend des aspects multiples, mais sa valeur fondamentale ne change guère»⁸. La desolación que produce en Orfeo la muerte definitiva de Eurídice le conduce al rechazo del mundo y al menosprecio de las mujeres, del que se vengan las bacantes. Es como un suicidio del héroe que desafía el posible consuelo humano y también los poderes mágicos, y que acaba no de manera elevada sino muerto por el coro de las bacantes embriagadas que representa la ofuscación caótica de un mundo oscuro y confuso, muy adecuado como «fin de fiesta» en el espectáculo cortesano.

Las bacantes eran la figuración de las fuerzas oscuras que luchan contra la caridad cristiana y contra los deseos de la luz de la inteligencia en el hombre racional. Vuelven a la vida primitiva y al caos. Poliziano montó con arte su pieza para los cortesanos de Mantua y la obra quedó para que los sucesivos públicos le diesen su sentido; en mi caso, en esta representación de Viterbo percibí una «estructura de fondo» de raíces medie-

⁸ M. A. GERHARDT: *La pastorale...*, obra citada, p. 79.

vales y su transformación en una «estructura de superficie», profundamente renovadora dentro de la línea de la espectacularidad teatral de la fiesta que fue el apoyo de la representación. La versión que ofreció la compañía de Viterbo contenía también la intervención, en la escena de la Villa Lante, del público cortesano al que Poliziano había dirigido la obra; la noble gente de Mantua, implícita en el *Orfeo* por voluntad de Poliziano, estaba allí en el mismo plano que los actores, lo mismo que pudiera haberse interpretado en el caso de Encina con el señorío de Alba. El proceso del teatro europeo sigue adelante, y la aportación del pastor como figura escénica resulta fundamental pues permitió la articulación de esta farsa.

En la literatura española la leyenda de Orfeo⁹ no aparece en la vía teatral hasta época avanzada, culminando con *El marido más firme, Orfeo*, de Lope de Vega¹⁰ y la *Comedia famosa de Erudice y Orfeo*, de Antonio de Solís¹¹; hay tratamiento a lo divino en Calderón¹² y burlesco en Jerónimo Cáncer¹³. Estas obras están lejos del *Orfeo* de Poliziano; son transformaciones de la materia antigua a través de moldes asegurados en el teatro de la comedia española. En el cauce, diverso en sus logros, del aprovechamiento del pastor en los libros narrativos que siguieron a la *Diana* (hacia 1559) de Montemayor, no encontramos una versión de la fábula tal como la planteó Poliziano. Si bien hallamos muchas referencias —las más de ellas, incidentales— del caso de Orfeo y Euridice¹⁴, ninguna de ellas resulta fundamental ni forma cuerpo por sí misma como en Poliziano, y proceden de los atributos del héroe por su dominio de la música y su percepción de la armonía universal en la naturaleza. El mismo Montemayor, en el Canto IV de la *Diana*¹⁵, convierte a Orfeo en una especie de autómatas parlante que se dedica, como si fuese un antecedente de los peñodistas de sociedad, a exponer los títulos y los rasgos de las damas de

⁹ Para el estudio del tema de Orfeo en España, véase PABLO CABAÑAS: *El mito de Orfeo en la Literatura Española* (Madrid: CSIC, 1948); este mismo crítico ha publicado los poemas *Orfeo* de Juan de Jáuregui [1623] (Madrid: CSIC, 1948) y *Orfeo en lengua castellana* de Juan Pérez de Montalbán [1624], atribuido a Lope de Vega (Madrid: CSIC, 1948). Véase también en el prólogo de FÉLIX FERNÁNDEZ MURGA, de la edición citada *Estancias, Orfeo y otros escritos*, el capítulo «La obra de Poliziano en España», pp. 49-53.

¹⁰ Publicada en 1625 (*Parte XX*), escrita alrededor de 1620-1621.

¹¹ Publicada en 1681 (Madrid: MELCHOR ÁLVAREZ en las *Comedias...* de este autor).

¹² *Auto sacramental del divino Orfeo*, en *Autos Sacramentales...* (Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1717). El texto del ms. 14849 de la Bib. Nac. de Madrid está publicado en el estudio de P. CABAÑAS: *El mito de Orfeo...*, edición citada, pp. 239-287.

¹³ *Vayle famoso de la fábula de Orfeo*, publicado en *Autos Sacramentales...* (Madrid: 1675), fols. 210-213.

¹⁴ Véase el estudio de PABLO CABAÑAS: «Euridice y Orfeo en la novela pastoril», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal* (Madrid: CSIC, 1953), IV, pp. 331-358.

¹⁵ Véase mi *Estudio crítico de «La Galatea» de Miguel de Cervantes* (La Laguna de Tenerife: Universidad, 1948), pp. 106-108.

su Corte en una profunda contradicción con el episodio final del *Orfeo* de Poliziano, en el que el héroe, desesperado por su desgracia, exhorta:

Conforto e maritati a far divorzio,
e ciascun fugga il femminil consorzio.
(versos 352-353)

En el sentido de una relación radical con los logros del *Orfeo* de Poliziano, nuestra literatura, aparte del aprovechamiento del material común implícito en las fuentes antiguas, no recoge el resorte de la muerte y la tensión psicológica que se produce en el héroe ante la inevitabilidad de sus efectos en el plano humano. Cervantes en *La Galatea* (1585) situará también la muerte en el relato de Lisandro y Leónida pero su fuente procede del argumento de una novela de Bandello o de Luigi Porto, el mismo que valió a Shakespeare para *Romeo y Julieta*.

Todo esto se me iba ocurriendo al hilo de la representación: la novedad poética punzante y sorprendente de Poliziano afloraba por entre el tratamiento de fundamentos medievales de la materia humanística: pastores rústicos y virgilianos, hechos unos a oír los ángeles de la Navidad, y otros a entenderse con el ganado y la naturaleza según el canon antiguo, se encontraban metidos en un torbellino de signo contrario al cristiano y al natural. Aristeo, el joven pastor, pudo haber amado a otras bellezas pastoriles y perseguido a otras ninfas pero tuvo la desgracia de encandilarse con Eurídice y que Orfeo fuese el enamorado de ella. Lo que luego aconteció, después de la muerte de Eurídice, fue el resultado de un exceso de amor («troppo amore», verso 306) que trajo el desconcierto del sentido humano del amor (el homosexualismo) y acabó en la muerte violenta y sin esperanza. Morir a manos de las bacantes embriagadas fue expiación de unos pecados que se exponían en un cuadro ajeno al mundo cristiano y procedente de la ficción de la mitología gentil que sólo exigía una fe artística, pero en los personajes que intervenían, fuesen pastores, parientes de los dioses o los dioses antiguos, se transparentaba la condición común de los hombres. El poeta no se refería a las almas que van a los infiernos arrastradas por demonios, sino que expresaba el dolor de la muerte prematura de Eurídice y el desconcierto de Orfeo —el más concertado de los hombres— que acaba de mala manera, tal como esperaban los conocedores del caso. De otro modo no podía ser y los espectadores de Mantua no le darían otra interpretación que la de un divertimento; ellos sabían que en cualquier representación religiosa de la Navidad podían encontrar otra vez en el Niño-Dios la esperanza de una victoria sobre la muerte. Esto era una lección latente y descifrable para todos, pero que no impedía haber sentido cerca el abismo de la desesperación de Orfeo, sólo que la fiesta del Duque de Mantua seguiría con otras canciones, danzas y juegos de muy diversa especie. Al cabo, la *Rappresentazione* de Orfeo no era para los espectadores mantuanos más que un inter-

medio relativamente corto (400 versos) y aún quedaría mucho en que entretenerse. Para nosotros, los espectadores de esta época, la pieza había sido un único espectáculo de arte por medio del cual pudimos aproximarnos a la realidad poética de otro tiempo a través de la experiencia dramática aún reiterable en el curso del teatro europeo. La pieza de Poliziano era, en efecto, un documento de la historia literaria que estudiábamos en la reunión de Viterbo pero al mismo tiempo era un reto para nuestra apreciación de igual condición que la obra de un autor actual.