

Bojana Tomc
Ljubljana

EL MITO DE ORFEO EN *EL DIVINO ORFEO* DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

[...] resuena aún tu preludio,
oh dios de la lira

Rainer Maria Rilke, *Sonetos a Orfeo*, Soneto XIX

1. Introducción

El mito de Orfeo es uno de los más recurrentes en la literatura mundial porque simboliza intuitivamente temas tan atractivos y universales como son la fidelidad al amor más allá de la muerte, la poesía o la palabra como poder de seducción y la desgracia como destino del hombre. A lo largo de los siglos se ha introducido en casi todos los campos del saber y del arte: la filosofía, la teología, la música y la pintura.

Este mito es la herencia que la literatura española debe a las letras latinas. El tema órfico es representante del así llamado tema de situaciones.¹ Lo que ha permanecido de este mito se ha conservado a través de dos obras de gran importancia de la época augusta de la literatura romana, *Geórgicas* y *Metamorfosis*. Sus autores, Virgilio y Ovidio, fueron los primeros en reescribir el mito de Orfeo creando así dos versiones literarias que a lo largo de los siglos han sido fuente inagotable para otros autores que encontraron su inspiración en el personaje de este poeta mítico.

En el presente artículo quisiéramos aclarar el concepto del mito y la significación desde el punto de vista de la sociedad grecorromana y de nuestro tiempo. Trataremos de definir y delimitar los rasgos característicos del mito de Orfeo, establecer unas constantes temáticas, que, en nuestra opinión, están presentes en la mayoría de las adaptaciones posteriores del mito e intentaremos argumentar el porqué de la presencia del mito de Orfeo tan frecuente a lo largo de la historia literaria, y, sobre todo, en el Siglo de Oro español. En cuanto a esa cuestión, nuestro interés se va a centrar en el auto sacramental *El divino Orfeo* de Calderón de la Barca, una obra alegórica de carácter didáctico-catequístico que nos presenta a Orfeo transformado *a lo divino*, es decir, convertido en Cristo. Calderón revistió teológicamente el mito de acuerdo con el espíritu y las exigencias del siglo XVII y estableció fuertes relaciones alegóricas y simbólicas entre los personajes del mito pagano y el auto cristiano. Señalaremos también los procedimientos de la divinización adoptados por Calderón comparando su versión con los poemas clásicos.

2. Orfeo, los rasgos característicos del personaje mítico

Hacia el siglo VI a. C. Orfeo, uno de los personajes mitológicos más ricos en leyendas y simbolismo, gozaba ya de una fama múltiple que tenía su origen en las más diversas tradiciones (Cabañas, 1948: 15). No obstante, a pesar de la evidente complejidad

¹ En cuanto a los mitos, los teóricos hablan de los temas de situaciones (Antígona y Creonte, por ejemplo) y de los temas de héroes (Prometeo y Ulises, entre otros).

del mito de Orfeo, es posible dentro de la mitología griega distinguir claramente tres episodios importantes, protagonizados por el héroe: la expedición de los Argonautas, el descenso al mundo de los muertos en búsqueda de su mujer y la muerte por descuartizamiento a manos de las mujeres tracias. No debemos olvidar, además, que se considera a Orfeo fundador de la doctrina órfica. Su función mítica, por consiguiente, se corresponde con la de músico, amante y sacerdote. Podríamos concluir que Orfeo representa la figura del poeta-músico, portador de civilización. Estos tres aspectos se relacionan con tres temas que están presentes en todas las variantes del mito: arte, amor y muerte.

A lo largo de diferentes períodos históricos y artísticos iban añadiéndose a la imagen órfica tradicional varios contenidos simbólicos y significados alegóricos, originándose todos en las características fundamentales que se pueden encontrar ya en la Antigüedad clásica. Se forman los siguientes conceptos:

- Orfeo-cultivador: los animales olvidan el miedo y las leyes naturales; la armonía musical es el espejo de la armonía cósmica; esta imagen se identifica frecuentemente con la imagen de Cristo, pastor bueno
- el padre mítico de todos los poetas
- uno de los prototipos existenciales: su manera de vivir representa el modelo de *vita contemplativa*, mientras que su antagonista encarna la *vita activa*
- la aplicación a la iconografía de Cristo: con la palabra atrae a la gente
- se acentúa también la fuerza transformadora de su música o palabra
- es representado como rey David, salmista, que toca el arpa.

Algunos de estos conceptos aparecen también en la metamorfosis de Orfeo *a lo divino* de Calderón de la Barca, sobre todo los que se aproximan a la representación de Orfeo como Cristo, dando lugar así a la reelaboración del mito de acuerdo con las verdades teológicas.

3. Mito: características y significación

Los mitos, que se caracterizan por no tener autor y pertenecer a un grupo de personas unidas por una misma cultura, constituyen desde nuestra perspectiva uno de los aspectos más atractivos de la civilización antigua. Karabatea expone lo fundamental de la mitología clásica de la siguiente manera:

Los mitos desempeñan un papel fundamental en la vida y en las creencias de las comunidades helénicas. Se crean mitos para explicar los fenómenos naturales que influyen en la vida cotidiana del hombre y para narrar los acontecimientos históricos que marcan el desarrollo de su civilización (Karabatea, 1997: 152).

Por consiguiente, podríamos decir que el mito tanto en la civilización helénica como en la romana, puesto que los romanos eran los herederos directos contemporáneos de por su parte idealizada cultura griega, jugaba un doble rol. Por una parte constituían la religión (es decir, un sistema de creencias), por otra representaban el universo de ficción (un conjunto muy rico y variado de historias, episodios e incluso creaciones cíclicas, cuyos protagonistas eran dioses con su apariencia y carácter antropomorfos, héroes y gente mortal).

La palabra mito ya por sí sola significa palabra, fábula, historia, narración. El mundo real y el mundo mítico o, mejor dicho, el componente real, tangible y la faceta mítica

del universo existente no sólo coexistían, sino que se mezclaban y tejían una realidad, donde el hilo conductor era lo mítico y no lo real. Por consiguiente, los mitos no eran sólo la parte integral de la comunidad, sino también, desde el punto de vista diacrónico, su componente identificador.

La mitología clásica sigue conservando su actualidad. Es tan omnipresente que raras veces nos planteamos la pregunta cómo es posible que los héroes paganos hayan sobrevivido el desmoronamiento de la civilización clásica y el rechazo de los primeros escritores cristianos. Como es sabido, a lo largo del siglo III se levantó una fuerte polémica entre dos tendencias en cuanto a la postura hacia la literatura pagana: o bien incorporar los conocimientos de la tradición clásica impregnándolos del espíritu cristiano, o bien rechazar toda esa «idolatría», puesto que no tenía nada que ver con la salvación humana, y aceptar sólo lo que ayudaba a crecer en el sentido espiritual y moral. Acabó venciendo la postura moderada de «media áurea». A finales del s. IV Basilio el Grande² terminó la discusión a favor de la recepción de lo que merecía ser leído con su famosa frase: «Si sapis, sis apis!».³

Parece que era imposible impedir que la mitología clásica se introdujera en la Edad Media, aún más, «la mitología había marcado toda la cultura clásica hasta tal punto que el cristianismo tuvo que buscar una manera adecuada para incluirla en su horizonte cultural» (Germ, 2001: 9). Veamos algunas circunstancias que contribuyeron a la supervivencia de esta parte constitutiva de la civilización antigua:

1. La mitología en las décadas de los *últimos suspiros* del imperio romano se encontraba casi totalmente despojada de la extensión religiosa y como tal no constituía un verdadero peligro para la nueva religión *in crescendo*.
2. Según Germ (2001: 9) una de las características de la civilización griega reside en la traducción de los contenidos históricos, filosóficos y religiosos a la dimensión mitológica. Dicho de otra manera, a través del lenguaje mítico se podían expresar todas las experiencias, sentimientos, reflexiones, ideas y anhelos fundamentales pertenecientes al ser humano.
3. El origen, la existencia, las características y las hazañas del *panteón* griego constituían el objeto de la interpretación alegórica ya a partir de la época homérica.

4. Representación esquemática del argumento de Orfeo y Eurídice de Ovidio

Como ya se ha señalado, la versión literaria del mito órfico de Ovidio sirvió como fuente de inspiración a diferentes autores. El siguiente esquema de los motivos nos servirá a continuación para establecer referencias con la reelaboración barroca del mito, *El Divino Orfeo* de Calderón de la Barca.

² Padre de la Iglesia griega, obispo de Cesárea.

³ «Si eres sensato, sé como una abeja», o sea, tienes que actuar como una abeja que sabe buscar la miel pero también es capaz de evitar el veneno.

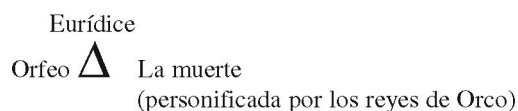
	número de versos
La contracción del matrimonio, el augurio fatídico	8
La muerte de Eurídice	2
El descenso al mundo de los muertos	5
La alocución a Plutón y Perséfone, el ruego argumentado, la mención de la fuerza del amor	15
El canto sobre el destino humano	8
La conmoción de todo Tártaro	8
La llegada de Eurídice	2
La condición dada de parte de los dioses	3
El regreso	3
El momento débil de Orfeo, la victoria de la fuerza divina sobre lo humano	2
La caída y la despedida	6
El luto, las tentativas de volver a entrar en el mundo de las sombras, la desesperación	14

Basándonos en el número de los versos dedicados a cada uno de los motivos podríamos concluir que en el centro del interés del poeta está situado el canto de Orfeo debajo de la tierra, los versos mediante los cuales el héroe trata de ablandar a los reyes del Orco. Se presenta el arte como artificio al servicio del amor en el sentido de *amor omnia vincit*, reflejado magistralmente en su discurso ante Plutón:

Causa de mi camino es mi esposa, en la cual, pisada,
su veneno derramó una víbora y le arrebató sus crecientes años.
Poder soportarlo quise y no negaré que lo he intentado:
Me venció Amor. En la alísima orilla el dios este bien conocido es.
Si lo es también aquí lo dudo, pero también aquí, aun así, auguro que lo es
y si no es mentida la fama de tu antiguo rapto,
a vosotros también os unió Amor. [...] (vv. 23–29)

El amor realmente vence todos los obstáculos, también a la muerte. A pesar de que Eurídice muere dos veces, al final, después de la muerte de Orfeo, los dos se reencuentran y el amor puede seguir existiendo en su plenitud más allá de este mundo. A pesar de que en toda la metamorfosis se siente la presencia del sufrimiento y la dimensión trágica de los destinos de la pareja mítica, la tragedia concluye en tonos optimistas.

Al nivel de las relaciones entre los protagonistas asistimos a la formación del triángulo:



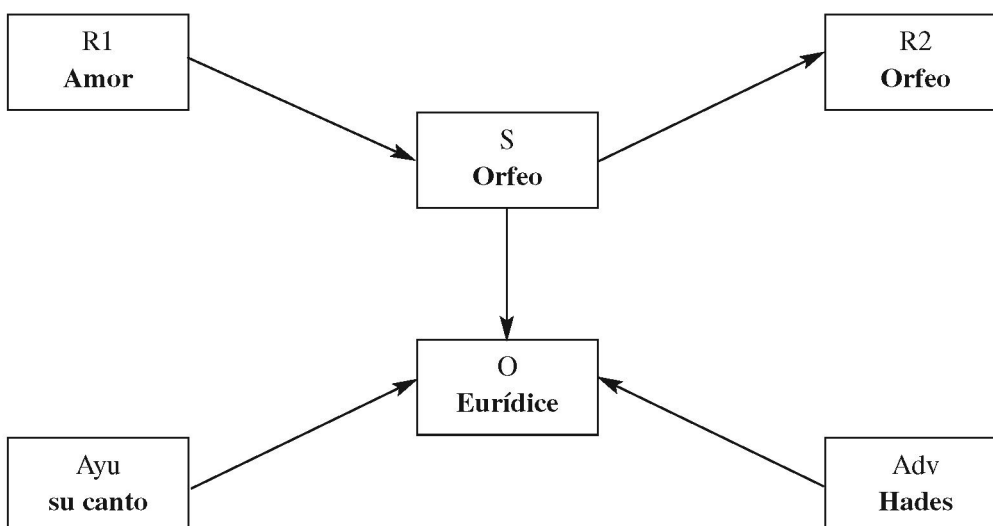
Orfeo es el que realmente ama, pero está atrapado en la impotencia de su condición humana. La muerte bajo el poder de los dioses es más fuerte. El hombre dentro del mundo mitológico puede ser rebelde, puede tratar de lograr lo inalcanzable, puede intrigar y hacer lo que le dejen sus fuerzas limitadas, pero sólo hasta el punto final que pertenece siempre a los dioses que son verdaderos gobernadores que definen y determinan el des-

tino humano, del que el hombre no puede escapar. Tampoco es capaz de evitarlo. En esta incapacidad reside todo lo trágico del protagonista.

Aunque las *Metamorfosis* es un poema narrativo, se puede establecer cierta relación con la tragedia, en cuanto a la presencia de la dimensión trágica del protagonista. Hay otra característica común, el estilo de la narración es muy denso, los acontecimientos se siguen el uno al otro con mucha rapidez, en cierto sentido se trata de un desfile de las «imágenes ilusorias», como afirma Rosati (1983), por eso consideramos que el mito representado en esta versión ya por su estructura interior es bastante adecuado para las adaptaciones dramáticas que empiezan a aparecer con el Renacimiento.

5. Los motivos fundamentales en Ovidio y Virgilio

Al tratar de establecer los motivos básicos o así llamadas *invariantes* de las reelaboraciones clásicas del mito de Orfeo seguiremos el modelo actancial, propuesto por Anne Ubersfeld (2002). El modelo lo podríamos resumir de la siguiente manera: «El remitente (R1) quiere que el sujeto (S) desee / busque el objeto (O) en provecho del receptor (R2). Se establece también la pareja oponente: ayudante (ayu) – adversario (adv)» (Ubersfeld, 2002: 66).



Como ya se ha dicho, el tono fundamental de la metamorfosis es trágico. Para alcanzar el objeto de su deseo el sujeto tiene que vencer la muerte. Se trata de un reto de realización posible desde la perspectiva del héroe que mediante el poder divino de su palabra es capaz de animar lo inanimado. Sin embargo, el componente trágico de Orfeo está basado justamente en su doble naturaleza divina-humana. Lo divino dentro (sus capacidades) y fuera de él (Amor / Eros, el remitente, superior a la voluntad del sujeto) le ayudan a acceder a un *más allá de la vida*, pero por su temor y deseo (*timor perdendi atque videndi*), lo humano es lo que prevalece. La impotencia de Orfeo-hombre se nos revela a dos niveles: en la relación Orfeo-Amor:

Poder soportarlo quise y no negaré que lo he intentado:
me venció Amor [...] (vv. 25–26)

y en la relación Orfeo-lo humano en Orfeo (miedo):

y no mucho distaban de la margen de la suprema tierra.
Aquí, que no abandonara ella temiendo y ávido de verla,
giró el amante sus ojos, y en seguida ella se volvió a bajar de nuevo (vv. 55–57)

Cuando Orfeo vuelve la cabeza para mirar a Eurídice, contraviniendo así las órdenes recibidas de los dioses infernales, el amor se ha aliado con el miedo. Éste y la desconfianza originan la pérdida o, mejor dicho, la nueva desgracia órfica.

Es bien sabido que el fundamento de la tragedia heroica es lo trágico. Aquí se nos plantea la pregunta si este elemento constitutivo existiría ya en la epopeya, un género bastante o, en algunos casos, completamente apoyado en el mito. Si la respuesta es positiva, entonces a nivel temático entre la epopeya y la tragedia no existe una cesura tan profunda como propuso la historia literaria tradicional (Vreček, 1994: 11). Aristóteles en su *Poética* afirma que el principio y en cierta medida el alma de la tragedia es el mito (1450 b).

En cuanto a Virgilio, podríamos aplicar el esquema ya utilizado para representar los motivos de las *Metamorfosis* y constatar que en cuanto a los elementos invariables no hay diferencia entre las versiones ovidiana y virgiliana. A continuación aplicaremos los elementos invariables clásicos a *El Divino Orfeo* de Calderón de la Barca para constatar si en la pervivencia del mito en el Barroco se ha producido algún cambio.

6. La representación esquemática del argumento de Orfeo y Eurídice de Virgilio

	número de versos
La alocución de Proteo, la razón de la desgracia	4
La muerte de Eurídice, se introduce explícitamente la culpa de Aristeo	3
El luto de Orfeo por su esposa	4
La tristeza de Orfeo	3
La bajada «ad inferos»	4
La conmoción, las reacciones de todo el Tártaro a causa del canto de Orfeo	14
El intento del ascenso de la pareja	4
El momento débil	3
Las últimas palabras de Eurídice	5
La caída de Eurídice, su despedida	3
El intento de Orfeo de volver a entrar en el mundo de las almas	2
El destino de Orfeo, su luto	16
La muerte de Orfeo	8

El episodio de Orfeo en el libro IV de las *Geórgicas* forma parte del oráculo pronunciado por Proteo, al que Aristeo,⁴ personaje hasta aquel entonces inexistente en la litera-

tura romana, pide el consejo para resolver las dificultades en las que se halla situado: «Hemos venido aquí a buscar el oráculo para nuestra hacienda en ruinas» (v. 449).⁵

Tampoco aparecía la figura del pastor Aristeo en las primitivas tradiciones helénicas relativas al mito de Orfeo. Surge por primera vez en las *Geórgicas* de Virgilio:

Illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps,
immanem ante pedes hydram moritura puella
servantem ripas alta non vidit in herba. (vv. 457–459)⁶

Virgilio con esta intervención amplió la trama del mito y según Cabañas (1947: 24) esta versión es la que más influye en la literatura española. Cabañas (1947: 25) afirma que «la influencia de la *IV Geórgica* de Virgilio es indiscutiblemente superior como fuente literaria, en su original y en sus traducciones, a las *Metamorfosis* de Ovidio» con respecto al mito de Orfeo. Ovidio recogió una versión más antigua según la cual Eurídice murió por la mordedura de un áspid al dar un paseo acompañada por las ninfas:

[...] Pues por las hierbas, mientras
la nueva novia, cortejada por la multitud de las náyades, deambula,
muere al recibir en el tobillo el diente de una serpiente. (vv. 8–10)

Debemos señalar que Virgilio juega considerablemente con el mito, introduciendo elementos nuevos. Las novedades en el mito virgiliano son la aparición de Aristeo, como ya hemos constatado, los motivos de la huida de la mujer, la picadura de serpiente que provoca la muerte al lado del río, la prueba impuesta por los dioses al héroe, la mirada hacia atrás y el fracaso del héroe con un trágico final, ya que los primeros testimonios literarios griegos del mito nos sugieren que Orfeo recuperó el alma de su esposa. Atendiendo a los testimonios griegos anteriores a Virgilio encontramos sólo cuatro motivos:

- entrada de Orfeo en el Hades con el propósito de rescatar a su esposa
- persuasión de los dioses mediante su arte (palabra, música, canto)
- recuperación de la mujer
- muerte de Orfeo.

La versión del mito clásico que leemos en las *Metamorfosis* de Ovidio sigue más o menos el esquema propuesto por Virgilio,⁷ aunque encontramos algunas variaciones, como las siguientes:

⁴ Virgilio introdujo Aristeo para enlazar el mito órfico con la temática del libro IV de *Geórgicas*, dedicado a la apicultura y, en este caso, al mito de Aristeo y la regeneración de las abejas a partir de la carne putrefacta de res.

⁵ En latín: «Venimus hinc lassis quaesitum oracula verbis». En el libro IV de las *Geórgicas* se narra la leyenda de Aristeo, quien al perder sus abejas pidió remedio a su madre, una ninfa marina, Cirene. Ésta le aconseja consultar al divino Proteo, el cual le revela que Aristeo ha causado, sin saberlo, la muerte de Eurídice.

⁶ «Y es que ésta, mientras huía de ti atolondradamente a lo largo del río, no vio ante sus pies, destinada a morir como estaba, una descomunal culebra de agua, alojada en la ribera, entre la hierba alta.» La traducción está hecha en prosa por Bartolomé Segura Ramos en Virgilio Marón, P. (2004), *Bucólicas, Geórgicas*.

⁷ Virgilio escribió las *Geórgicas* entre los años 36 y 29 a. C., mientras que las *Metamorfosis* son posteriores en cuanto a la fecha de la publicación (aproximadamente entre los años 2 y 8 d. C.). Las hemos tratado primeras porque se trata de una adaptación del mito más conocida, aunque algunos, por ejemplo Cabañas, consideran que tiene menos influencia en las versiones españolas.

- la situación inicial: la boda de Orfeo y Eurídice con el augurio fatídico
- la ausencia del personaje Aristeo
- el reencuentro final de los amantes en el mundo de los muertos:

Su sombra alcanza las tierras, y esos lugares que había visto antes,
 todos reconoce, y buscando por los sembrados de los piadosos
 encuentra a Eurídice y entre sus deseosos brazos la estrecha.
 Aquí ya pasean, conjuntados sus pasos, ambos,
 ora a la que le precede él sigue, ora va delante anticipado,
 y a la Eurídice suya, ya en seguro, se vuelve para mirarla Orfeo. (vv. 61–65)

7. Los aspectos temáticos del mito de Orfeo

Algunos aspectos temáticos figuran como constantes en las diferentes reelaboraciones del mito órfico. Pablo Cabañas (1948: 39 y ss.) propone los siguientes:

7.1. El tema de la fidelidad

Es interesante observar que estas constantes en diferentes obras se manifiestan y expresan de diferentes maneras y a diferentes niveles. En cuanto a la fidelidad amorosa de Orfeo podemos constatar que desde que Orfeo conoce a Eurídice nada ni nadie le pueden apartar de su amor, ni siquiera la misma muerte. Baja a los infiernos para recuperar a su amada superando con este hecho su naturaleza y la condición humana (a sí mismo) e igualándose a los dioses (superándolos), ya que es imposible para la gente viva cruzar el límite entre el mundo de los vivos y el mundo del «más allá de la vida». La fidelidad, basada en el amor que siente hacia su esposa, supera la muerte de los dos. En la versión virgiliana y ovidiana Orfeo rechaza a las mujeres tracias y Virgilio concluye *la elegía de Orfeo* cantando:

Tum quoque marmorea caput e cervice revulsum
 gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
 volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua,
 a miseram Eurydicen! Anima fugiente vocabat:
 Eurydicen toto referebant flumine ripae. (vv. 522–527)⁸

A pesar del final trágico desde la perspectiva humana, basada en la percepción y conceptos del mundo de los vivos, el amor junto con la fidelidad triunfa sobre la muerte, en Ovidio concretizándose en el reencuentro después de la muerte de los dos: «Encuentra a Eurídice y entre sus deseosos brazos la estrecha» (v. 63).

Orfeo lo hace todo por el amor, para el amor y con el amor. Debemos mencionar también el hecho de que, cuando el Orfeo de Calderón entra en la barca de Aqueronte, el personaje alegórico que le acompaña en su tránsito, es el Amor que anima a Orfeo diciendo:

⁸ La traducción del fragmento: «Incluso entonces, cuando el Hebro eagrio llevaba dando vueltas en mitad de la corriente la cabeza arrancada a su cuello de mármol, la propia voz y la lengua fría gritaban “Eurídice”; “ay, desgraciada Eurídice”, gritaba él, escapándose el alma. “Eurídice”, repetían las riberas a lo largo de todo el río.»

Sígueme que yo gobierno
tus pasos y el lago Averno
los dos hemos de pasar
del Leteo hasta tocar
en las puertas del infierno. (vv. 1159–1163)

Por lo dicho parece que el mito de Orfeo puede ser calificado como el mito del amor eterno.⁹

7.2. El tema de la curiosidad

Según Cabañas (1948: 63), el tema de la curiosidad tiene en el mito de Orfeo una importancia decisiva. No obstante, pensamos que la expresión usada es poco adecuada e inaplicable a la situación órfica. Orfeo pierde a su mujer pero no porque lo impeliera la curiosidad (deseo de saber o conocer algo o interés por averiguar algo que no debiera importarle), sino porque del duelo entre los principios humanos y divinos el protagonista no puede salir vencedor de los primeros. Se lo impide el elemento humano de su carácter; se encuentra vencido por el miedo. La vuelta atrás estuvo predestinada. Partiendo del punto de vista de la cultura clásica y su percepción de la constitución del mundo, el momento clave del mito no es la segunda pérdida de la mujer amada sino la confrontación entre lo divino y lo humano. El protagonista siente su destino trágico mediante la sensación de su propia debilidad y mortalidad. Trata de luchar contra el destino, lucha en la que debe perder irremediamente a causa de su propio hecho, ya que los personajes de las tragedias «según las acciones son felices o lo contrario» (Aristóteles, 1450 a).

7.3. El tema de la desgracia

Orfeo lleva consigo mismo la desgracia desde su nacimiento (Cabañas, 1948: 76) pero, a pesar de este estado constante, hay tres momentos en los cuales la desgracia es más extrema:

- cuando pierde a Eurídice, mordida por la serpiente; el dolor proviene de fuera, el cantante no se siente culpable y percibe la pérdida como un rapto injusto: «en la cual [...] su veneno derramó una víbora y le arrebató sus crecientes años» (*Metamorfosis* vv. 23–24)
- cuando pierde a Eurídice por segunda vez y ésta tiene que regresar al reino del espanto; esta desgracia lo acompaña hasta el final de la vida. El dolor tiene origen en él mismo, no se puede librar de la sensación de la culpa al ser su hecho el motivo de la caída
- su propia muerte; sin embargo, ésta última puede ser entendida también como su salvación, el sufrimiento final para poder alcanzar la reunión eterna con Eurídice.

La desgracia tiene el doble efecto en cuanto a su cualidad de cantante y músico. La acentúa, subraya, excita y engrandece, hasta el punto de enternecer a furias y dioses infernales y paralizar las penas de los habitantes-sombras del reino del espanto, o tiene el impacto contrario: la debilita, ofusca, enajena y paraliza.

⁹ Nótese la observación de Pablo Cabañas (1948: 40): «La firmeza amorosa de Orfeo y Eurídice era tan característica que llegó a ser comparada con la de los amantes mitológicos más populares, en plano de igualdad y aun de superación: Leandro y Hero, Ariadna y Teseo, Píramo y Tisbe, etc.»

7.4. El tema de la seducción por la música

Orfeo es un héroe lírico. El arma que le inmortaliza es la armonía. A lo largo de su vida Orfeo actúa apoyándose continuamente en esta cualidad. Seduce a la ninfa Eurídice, seduce a los inclementes dioses infernales, a las furias, Tántalo, Sísifo, Cerbero y Carón, a la naturaleza inanimada, que pierde, atraída por la música, la característica esencial de su existencia, su eterno estatismo. Sólo cuando Orfeo es dominado por la desgracia, la inquietud o la duda, su armonía destruye su poder de atracción.

8. *El Divino Orfeo*, versión de 1634

En consonancia con el espíritu de la época y con los rasgos característicos del subgénero teatral que estamos tratando, Calderón de la Barca tomó el esqueleto temático del mito clásico, transmitido desde la Antigüedad, sobre todo mediante las versiones literarias, no dramáticas, de Virgilio y Ovidio y lo revistió al nivel alegórico y simbólico del mensaje cristiano. La interpretación alegórica de la Escritura era algo muy frecuente en la España del siglo XVII. Los mitos clásicos se consideraban a veces como manifestaciones imperfectas de la doctrina cristiana.

El modelo actancial del auto sacramental a primera vista no se difiere de los modelos de los antecedentes clásicos. Podríamos citar el mismo resumen que hemos utilizado para esbozar la trama de Orfeo ovidiano. El remitente (R1) quiere que el sujeto (S) desee / busque el objeto (O) en provecho del receptor (R2). Se establece también la pareja opovente: ayudante (ayu) – adversario (adv) (Ubersfeld, 2002: 66).

Sin embargo, parece necesario acentuar el hecho ya mencionado de que se trate de la primera impresión. El esquema exterior sigue siendo el mismo, mientras que detrás de esta apariencia descubrimos los caracteres más o menos profundamente cristianizados o revestidos de los valores éticos y doctrinales del catolicismo. Se observan las siguientes transformaciones al nivel de los personajes:

- Orfeo → Cristo (su canto atrae a la gente, con su bajada, que se puede interpretar como la muerte en la cruz, la redime)
- Eurídice → la humanidad, propensa a pecar, la naturaleza débil
- Aristeo → «el príncipe de las tinieblas», la serpiente, el seductor, el mal encarnado, la muerte espiritual.

Calderón conservó la trama y los protagonistas principales continúan siendo los mismos. Siguió el modelo virgiliano, utilizando el personaje de Aristeo, que encuadra bastante bien en el esquema de la fábula divinizada, ya que como prototipo del mal encarna la fuerza seductora que este mal posee sobre el género humano. A lo mejor en este personaje se refleja la obsesión de la época por el dualismo y su tendencia a subrayar contrastes, puesto que Aristeo es antagonista de Orfeo. A los personajes estandarizados les añadió dos personajes alegóricos, el Amor y la Gracia.

Aparece otro personaje interesante, Albedrío, en el cual se puede observar el influjo directo del neoescolasticismo de los jesuitas, el concepto de libertad humana frente a toda predestinación (García López, 1992: 362). Eurídice de Calderón no está predestinada para elegir la muerte. A la hora de acercarse al árbol vacila. La decisión tomada es el fruto de su voluntad.

En cuanto al papel de Eurídice cabe advertir que Calderón le concedió más importancia, tanto al nivel representativo, poniéndola en el escenario, como al nivel significa-

tivo. Aún teniendo en cuenta que en Virgilio y Ovidio no se trata de una obra dramática, hay que señalar que en los poemas clásicos sólo aparece, o bien indirectamente no pronunciando ni una sola palabra (*Geórgicas*), o bien indirecta-directamente emitiendo una frase (Metamorfosis), mientras que en Calderón se independiza obteniendo un papel pleno con las partes dialogadas y monologadas correspondientes. No cabe la menor duda de que el protagonista de las versiones virgiliana y ovidiana sea Orfeo. En el centro del interés del autor¹⁰ se encuentra su desgracia, su dolor, su fuerza seductora de atraer, su atrevimiento de «vencer la muerte», su hecho pernicioso y, al final, su muerte. En suma, su destino del que forma parte también Eurídice. Estamos de acuerdo que su amor ha llegado a ser el prototipo de un amor fiel y eterno, pero se acentúa sobre todo su percepción, su perspectiva y su contribución a este amor. Calderón aquí mediante la connotación simbólica que le concede a Eurídice cambia la relación entre los amantes y, en cierto sentido, los iguala.

Como hemos dicho, Calderón diviniza o cristianiza el clásico mito de Orfeo. Tratemos de analizar los procedimientos que aplicó al reescribir el tema *a lo divino* y descubrir los elementos paganos de la obra que quedaron intactos a pesar o después del revestimiento.

9. Las constantes temáticas

9.1. La seducción por la música

En lo que se refiere a los temas constantes en el mito de Orfeo observamos que todos siguen presentes también en el auto de Calderón, sin embargo, obtienen otra dimensión y significado simbólico.

Uno de los rasgos órficos fundamentales es la fuerza atractiva y el poder seductor de su palabra. Ya hemos dicho que la mayoría de los testimonios antiguos coincide en resaltar el carácter fascinante de la voz y la lira de Orfeo. Calderón aprovecha este tema llenándolo del contenido cristiano. Además, a través de este poder seductor, diviniza a Orfeo igualándolo a Jesús. En nuestra opinión este procedimiento fue el más fuerte y, al mismo tiempo, si tenemos en cuenta el carácter catequístico de la obra, también el más comprensivo para el pueblo.

En las palabras de Orfeo se siente el eco de las palabras bíblicas. Si comparamos el fragmento del Génesis con el comienzo del auto sacramental, comprobamos que la palabra de Orfeo ha traspasado los límites de la mera atracción y obtenido el poder creativo. La voz de Orfeo se convierte en la voz del Creador. La palabra de Orfeo calderoniano crea (vv. 79–80: «sonó la voz soberana / et omne factum est ita»), atrae (vv. 73–74: «la dulzura de este canto / tiene virtud atractiva») y seduce.

Pues mi voz en el principio
el cielo y la tierra cría,
después del cielo y la tierra
hágase la luz del día. (vv. 29–32)

¹⁰ No es nuestra intención abrir aquí la discusión sobre las posibles razones, no obstante podríamos hacer algunas conjeturas: sería porque el papel del hombre en el mundo real cotidiano de la sociedad clásica fue mucho más importante que el de la mujer o porque el amor con Eurídice fue un elemento añadido posteriormente al esquema originario del mito.

Háganse dos luminarias
que eternamente encendidas,
una presida a la aurora
y otra a la noche presida. (vv. 55–58)

Las aguas produzcan peces
que siempre su centro vivan
y crucen el viento aves
con música y armonía. (vv. 63–66)

La naturaleza humana
se forme a mi imagen misma. (vv. 75–76)

Las palabras y sus creaciones quedan subrayadas por los versos pertenecientes a Aristeo y Amor, que Calderón enlaza con el canto de Orfeo:

Aristeo:
¿Pero qué voz es esta
que grandes maravillas manifiesta? (vv. 33–34)
¿Qué resplandores tan bellos
las estrellas iluminan?
¿De quién esa luz se causa,
de su voz o de mi vista? (vv. 39–42)

Todo se causa a su voz,
sólo con que ella lo diga. (vv. 47–48)

Sonó la voz soberana
et omne factum est ita. (vv. 81–82)

Amor:
Gran imperio es el que tiene
la majestad de este fiat. (vv. 81–82)

Al mismo tiempo Calderón aplica unos motivos que ya encontramos en las versiones clásicas. Orfeo con su canto, por ejemplo, vence a Aqueronte también en el auto:

Vencido me ha tu canto...
Ven, que quiero pasarte. (vv. 1220, 1225)

De la misma manera sigue teniendo la influencia sobre todo lo vivo y muerto en la naturaleza, dado que Eurídice pronuncia los siguientes versos:

La voz de mi esposo oí
de cuya dulce armonía
la luna rayos esparce,
el sol resplandores brilla,
la tierra produce flores,
pájaros el viento giran,

peces las espumas cortan,
los animales animan
y todos porque la escuchan
se mueven y vivifican. (vv. 113–122)

9.2. La intervención de los agujeros

Cabañas (1948: 54) afirma que la literatura española muestra, en sus diversos géneros literarios «una indudable propensión a la utilización poética de una superstición que toca a lo maravilloso; la de los agujeros». Añade que «cuando se españoliza un tema, una leyenda, un mito y en la tradicional versión primitiva aparecían agujeros o presagios que intervenían, como fuerzas sobrenaturales, en el destino de los héroes, la literatura española acepta este aspecto plenamente aún ampliando y poetizándolo.»

Mientras que el presentimiento de la desgracia no está presente en la versión virgiliana, en el texto ovidiano los versos que anuncian la mala suerte de los novios abren la metamorfosis de Orfeo y Eurídice:

De ahí por el inmenso éter, velado de su atuendo de azafrán,
se aleja, y a las orillas de los cícones Himeneo
tiende, y no en vano por la voz de Orfeo es invocado.
Asistió él, ciertamente, pero ni solemnes palabras,
ni alegre rostro, ni feliz aportó su augurio;
la antorcha también, que sostenía, hasta ella era estridente de lacrimoso humo,
y no halló en sus movimientos fuegos ningunos.
El resultado, más grave que su auspicio. (vv. 1–8)

Según Cabañas (1948: 61), en el teatro español del siglo XVII se conserva un resto de los antiguos presentimientos, presagios y agujeros y forma parte integrante de las adaptaciones del tema órfico. También Calderón se sirve de este tema, aunque cambia la estructura del texto y no lo pone al principio. El presagio se halla situado dentro de la advertencia pronunciada por Amor, preocupado por Eurídice, antes de la pérdida de ésta. Explícitamente se hace mención de las serpientes:

[...] la tierra que pisa
de ponzoñosas serpientes
poblada está y ser podría
que alguna disimulada
entre hermosas clavellinas
su cándido pie mordiese. (vv. 234–239)

Su preocupación por Eurídice la expresa *in verbis* también el segundo personaje alegórico, Gracia, diciendo:

¿No ves que la más hermosa
manzana tiene podridas
las entrañas? (vv. 257–259)

Calderón se sirvió de la fuerte simbología cristiana. En su texto resuenan muchas referencias bíblicas, la serpiente, que utilizó ya Virgilio y que con el cristianismo fue recar-

gada de otra connotación simbólica, aún más negativa, ya que se convirtió en el símbolo de la tentación y seducción, que causó la expulsión del paraíso:

El serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que el Señor Dios había hecho. [...] Y la mujer respondió: «La serpiente me engañó y comí.» El señor Dios dijo a la serpiente: «Por haber hecho esto, maldita seas entre todos los ganados y entre todas las bestias del campo.» (Gén 3: 1, 13–14)

La serpiente aparece al nivel verbal, pero también personificada por Aristeo, el seductor de Eurídice y, más tarde, en el texto explícitamente caracterizado como el símbolo de todo lo malo (*el príncipe de las tinieblas*):

La escondida serpiente,
Eurídice, soy yo,
que entre las hojas verdes
soy el áspid [...] (vv. 980–983)

En el texto aparece otra reminiscencia bíblica: la manzana o el fruto, el símbolo del pecado originario:

El Señor Dios dio al hombre al hombre este mandamiento: «Puedes comer de todos los árboles del jardín; pero del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás, porque el día en que comas, ciertamente morirás.» (Gén 2, 16–17)

Además, es muy significativo que los personajes que pronuncian estas palabras sean precisamente Amor y Gracia, dos atributos perdidos por los que cometan pecados (vv. 1007, 1010, 1030): «[...] la gracia me deja [...] el cielo para mi se oscurece [...] Sin la gracia no hay camino que acierte [...]», a los cuales en su revestimiento cristiano simboliza Eurídice.

A este nivel se puede establecer la comparación de la escena bíblica de la expulsión del paraíso de Eva y Adán por el pecado cometido y la caída – muerte de Eurídice, ya que el pecado teológicamente es igualado a la muerte a la vida en Cristo, en nuestro caso a la vida con Orfeo–Cristo (vv. 1047–1050), la muerte espiritual: «Perdí, perdí la Gracia, / dióme el áspid la muerte, / que si es morir perderla, / mortal que peca muere.» y vv. 1267–1270: «Plutón me nombro, en cuyo nombre leo / ser absoluto dueño del Leteo. / Hablen testigos ciertos / que construyen Plutón Dios de los muertos.», lo que corresponde perfectamente a nuestro modelo pagano, donde Eurídice para Orfeo está muerta.

Aquí cabe llamar la atención sobre el hecho de que en el siglo XVII en España, gracias a las ideas de la Contrarreforma, la noción cristiana del pecado original esté muy presente. »La Naturaleza es mala y el mundo un conjunto de falsas apariencias« (García López, 1992: 261).

9.3. El tema de la fidelidad

El amor junto con la fidelidad triunfa sobre la muerte ya en las versiones clásicas y continúa estando presente también en Calderón. Se relaciona con el amor:

¿Amor, en qué me has puesto?
Sólo el Amor pudo obligarme a esto. (vv. 1230–1231)

De acuerdo con todo lo dicho anteriormente, los dos conceptos, la fidelidad y el amor, dentro de la alegoría obtienen el contenido teológico cristiano.

9.4. El tema de la curiosidad

Ya hemos expresado nuestra opinión sobre lo poco adecuado que es este término. Aquí llama nuestra atención otro fenómeno. El tema del miedo y la desconfianza de Orfeo han desaparecido. Un hecho bastante lógico si tenemos en cuenta que debería aparecer dentro del auto sacramental, es decir en un revestimiento cristiano del mito. Aquí Orfeo es Dios, no hay reyes del infierno que le impongan las condiciones, no debe temer a nadie y es él quien manda. Eurídice (la humanidad) está salvada y redimida y el espectáculo desemboca en la apoteosis final de la Eucaristía.

9.5. El tema de la desgracia

El tema de la desgracia es otro tema que desvanece por ser profundamente disonante con el contexto en el que debería incluirse. El tono entero del auto parece ser optimista, aunque se presiente la tragedia que va a ocurrir. Lo trágico se ve sustituido por el concepto cristiano de la vida pecadora redimida por Orfeo-Cristo.

10. La alegoría

Basándonos en lo dicho hasta ahora, podemos establecer la alegoría en los siguientes puntos:

- 1) La seducción armónica de Orfeo, poder atractivo de su voz y dulzura de su música, la palabra como instrumento de seducción. → Creación armónica del mundo, perfección absoluta de la obra Divina, la palabra como instrumento de creación y perfeccionamiento.¹¹
- 2) El áspid muerde a Eurídice. → La serpiente, símbolo del pecado, origina la muerte espiritual, la pérdida de la gracia, el pecado.
- 3) Orfeo tocando la lira y cantando baja a los infiernos y llega a ablandar a los reyes del Orco. → La apoteosis de Orfeo. Dios hecho hombre toma la cruz, muere en ella, redime a toda la humanidad que sale del pecado.

En cuanto al procedimiento de la transformación alegórica de Orfeo en Cristo cabe mencionar que Cabañas (1948: 154) cita cómo Clemente Alejandrino acomoda a Cristo en la cruz la fábula de Orfeo:

aquel que con la armonía de su lira atraía los montes, arrancaba los árboles, suspendía las fieras, y todo lo atraía a sí. El verdadero Orfeo es aquel Señor que, teniendo estirados sus sagrados miembros en la lira de la Cruz, con aquellas clavijas de los duros clavos, hizo tan dulce y suave armonía, que atrajo a sí todas las cosas.

Aquí corresponde citar los versos donde Calderón explícitamente establece el paralelismo entre el instrumento musical y la cruz:

¹¹ Es interesante observar que Orfeo en el auto sacramental se divinice mediante su canto, a través de lo cual se hizo héroe en el mito pagano. Acordémonos de que su heroísmo está ligado a sus capacidades artísticas, o sea, procede del poder de su canto, por lo cual formó parte de la tripulación de Argo.

El instrumento que ves
que al abismo ha de dar luz
por aquesta parte es Cruz
y ataúd por esta es,
y el instrumento es después,
porque la Cruz y ataúd
tienen tan alta virtud
que su música amorosa
podrá librar a tu esposa
de prisión y esclavitud. (vv. 1134–1144)

Con la ayuda de la lira Orfeo clásico pagano (casi) vence la muerte y resucita a Eurídice. La lira de Cristo es la cruz, su muerte, a través de la cual vence la muerte (espiritual y carnal) y resucita la humanidad. Se sirve del instrumento para sacar la naturaleza humana del pecado.

Calderón aplica el procedimiento alegórico no sólo a los personajes—frecuentemente encarnación de conceptos abstractos—sino al sentido de cada escena e incluso a toda la obra.

Como puede verse, Calderón a través del protagonista Orfeo alude a la imagen de Cristo a diferentes niveles. Se sirvió de varios atributos órficos tradicionales concediéndoles valor cristiano. La divinización de Orfeo se establece mediante:

- las palabras del mismo Orfeo y de otros personajes (las palabras pueden ser alusiones a la *Biblia* o citas *verbis expressis*)

Eurídice:
El *Verbo divino*¹² eres,
que quien dice Verbo explica
voz y si tu voz sonora
obra *tantas maravillas*,
y el Verbo y la voz se entienden
en una sentencia misma,
bien digo que ha sido *el Verbo*
quien *todas las cosas cría*. (vv. 146–154)

Orfeo:
Abrid las puertas, abrid
las aldabas de diamante
a *vuestro Señor* que viene
hoy a *visitar la cárcel*. (vv. 1137–1340)

Orfeo:
Del vestido de la culpa
ven esposa a desnudarte [...]
Pues para que no te pierdas
de vista y siempre delante
me traigas, mirando siempre
las señas de mi semblante,

¹² El uso de la negrita es mío.

*debajo del pan y vino,
en la Hostia y en el Cáliz
han de quedarse contigo
juntos mi cuerpo y mi sangre.* (vv. 1395–1406)

- los hechos de Orfeo (creación, armonización del universo, bajada, resucitación de Eurídice)
- los atributos de Orfeo (canto, disposición a sacrificarse)
- los objetos (lira o arpa = cruz = ataúd; barco = nave de la Iglesia = la nave de la vida)
- la mención de los autores cristianos que se hace para dar fundamento teológico a las palabras de Orfeo (Crisóstomo, Agustín, Ambrosio, Genebrardo, Nacianceno, Jerónimo, David Saúl, San Isidoro; se menciona también el *Libro de los Reyes*)
- la mención de la simbología cristiana (serafines, ángeles, querubes, hostia, cáliz, Señor, Verbo divino, Cruz, serpiente, *siete gargantas que son las siete bocas del pecado*).

Aquí quisiéramos llamar la atención sobre una dimensión más de Orfeo divinizado: la mortal, la humana. Para asemejarlo aún más a Jesús, Calderón expone también esta componente de la naturaleza divina:

Mortal soy, pues soy humano. (v. 1216)

Con divinidad unido.

Unido a la humanidad. (vv. 1351, 1353)

11. El porqué de la fascinación por el mito órfico

Las razones que han originado tantas reproducciones del mito de Orfeo, que se ha convertido en una constante en la expresión artística, en la literatura barroca española son variadas y bastante heterogéneas. Por ejemplo, la cultura latina sigue siendo admirada,¹³ el asunto tiene en sí una propensión evidente a la alegoría,¹⁴ la popularidad tradicional del mito de Orfeo.

En cuanto a Calderón, tenemos que mencionar que utilizó el tema mitológico en sus comedias y autos de forma insistente por dos razones fundamentales. La primera, porque era un tema muy apropiado «al tratamiento estético del teatro de espectáculo, por el que el autor dramático dedicaba su esfuerzo para satisfacer un tipo de teatro palaciego que le era frecuentemente demandado»; la segunda, porque la mitología, debido a su tradición alegórica medieval, «le servía de cauce para sus fabulaciones eucarísticas» (Rull Fernández, 2003: 78). Además, en el Barroco, como también antes en el Renacimiento, la mitología era todavía un hecho relevante. Adquirió incluso un sentido vitalista, ya que algunos mitos se asimilaban a las preocupaciones humanas, sociales y políticas de entonces.¹⁵ Rull Fernán-

¹³ No obstante, hay que añadir que se abandonan sus principios estéticos, como armonía y sencillez, entre otros. El arte barroco sobre todo no olvida los recursos estilísticos y temas clásicos.

¹⁴ Ya hemos visto las posibilidades de ampliación alegórica que ofrecen los personajes, los temas y motivos de este mito.

¹⁵ La recuperación de la mitología grecolatina en el Renacimiento se asocia ahora al deseo de evasión propio de la mentalidad barroca.

dez (2003: 78) señala que los temas mitológicos dentro y fuera de España eran especialmente aptos para la representación escénica.

12. Conclusión

Uno de los mitos más recurrentes a lo largo de toda la historia es el mito de Orfeo. Las razones que han originado tantas reproducciones, que se ha convertido en una constante de la expresión artística, son variadas y bastante heterogéneas: la admiración incesable por la cultura latina, una propensión evidente del asunto a la alegoría y la popularidad tradicional del mito de Orfeo.

El divino Orfeo de Calderón de la Barca, versión de 1634, es una de las innumerables reelaboraciones del mito órfico que se hicieron a lo largo de diferentes épocas históricas. Este auto sacramental, la obra en honor de la Eucaristía, está hecho a base de las versiones latinas de Virgilio y Ovidio constituyendo a la vez el revestimiento del mito *a lo divino*. Se trata de la adaptación barroca, compuesta por el autor que llevó este subgénero dramático a su estado más perfecto y complejo (Arellano, 2003: 123) en la época cuando la mitología, como también antes en el Renacimiento, era un hecho relevante. Para divinizar el tema pagano que abre y presenta algunas cuestiones universales como por ejemplo, el amor, la fidelidad, el destino humano frente a los dioses, Calderón aplicó varios procedimientos, entre los cuales destaca la alegorización, ya que la interpretación alegórica de la *Biblia* era algo muy frecuente en la España del siglo XVII y los mitos clásicos se consideraban a veces como manifestaciones imperfectas de la doctrina cristiana (Wilson, 1974: 2001). La divinización de Orfeo se establece mediante las palabras del mismo Orfeo y de otros personajes, los hechos de Orfeo, los atributos de Orfeo, los objetos, la mención de los autores cristianos y la simbología cristiana.

En el auto calderoniano están presentes tres de los temas constitutivos del mito órfico clásico: el tema de la seducción por la palabra (o música), el tema de los agujeros y el de la fidelidad, mientras que el tema de la desgracia y el miedo (la componente humana de Orfeo) han desaparecido por su falta de consonancia con los valores éticos y teológicos del cristianismo.

Como el Orfeo pagano trata de recuperar a la amada Eurídice con su palabra y canto, así el Orfeo cristiano consigue con los mismos medios, bajo las imágenes de Pan y Vino, recuperar a Eurídice pecadora que constituye el símbolo de la humanidad y su naturaleza débil, propensa ya desde la primera pareja humana a ceder a la tentación.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano I., Duarte E. (2003): *El auto sacramental*. Madrid: Ediciones del laberinto.
- Arellano I. (1999): *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de oro*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2004): *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cabañas, P. (1948): *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid: Ares.
- Calderón de la Barca, P. (1974/2005): *El gran teatro del mundo, El gran mercado del mundo* Eugenio Frutos Cortés (ed.). Madrid: Cátedra.
- Calderón de la Barca, P. (2000): *Obras Maestras*. José Alcalá-Zamora, José María Díez Borque (eds.). Madrid: Castalia.
- Germ, T. (2001): *Podobe antičnih bogov v likovni umetnosti od antike do izteka baroka*. Ljubljana: DZS.
- Karabatea, M. (1997): *La mitología griega, dioses, héroes, la guerra de Troya, la odisea*. Atenas: Adam.
- Kuret, N. (1981): *Duhovna drama*. Ljubljana: DZS.
- La santa biblia* (1989). Madrid: San Pablo.
- Meadows, G. (1995): *Mali antični leksikon. Priročnik o ljudeh, krajih, dogodkih, povezanih z grško in rimsko mitologijo (An Illustrated Dictionary of Classical Mythology)*. Ljubljana: Mihelač.
- Parker, A. (1983): *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca (The Allegorical Drama of Calderón)*. Barcelona: Ariel.
- Rosati, G. (1983): *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle metamorfosi di Ovidio*. Firenze: Sansoni.
- Rull Fernández, E. (2003): *Autos sacramentales del siglo de oro*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Ubersfeld, A. (2002): *Brati gledališče (Lire le théâtre)*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Virgilio Marón, P. (2004): *Bucólicas, Geórgicas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vrečko, J. (1994): *Ep in tragedija*. Maribor: Založba Obzorja.
- Wilson, E. M., Moir, D. (2001): *Historia de la literatura española, Siglo de Oro: Teatro, 1492–1700 (A Literary History of Spain, The Golden Age: Drama, 1492–1700)*. Barcelona: Ariel.

MIT O ORFEJU V DRAMSKEM DELU *EL DIVINO ORFEO* PEDRA CALDERÓNA DE LA BARCE

V antični kulturi je imel mit dvojno vlogo. Bil je sestavni del religije, obenem pa del zelo bogatega sveta fikcije, izmišljenih epizod in cikličnih stvaritev, čigar protagonisti so bili antropomorfnih bogovi, heroji in smrtniki. Resnični in mitološki svet nista samo sobivala, ampak sta se prepletala v resničnost, katere rdeča nit je bila mitična in ne realna komponenta.

V sodobnem zahodnem svetu poganska religija ni preživela, grška in latinska mitologija pa imata še vedno izjemen vpliv. Mit o Orfeju svetovna književnost, in s tem tudi španska, dolguje latinski književnosti.

Calderón de la Barca je v teološko – mitološki duhovni drami *Božanski Orfej* povzel osnovne motive ali invariante, ki sta jih zarisala Vergilij in Ovidij, a enakost je le zunanja. Ogrodje antičnega mita je na simbolni ravni prekril s krščanskim sporočilom. Orfej, čigar moč besede in glasbe so poudarjali že v prvih zapisih, postane Kristus, njegova beseda privlači ljudi, ki jih s spustom v podzemlje, ki ga je mogoče razumeti tudi kot smrt na križu, odreši. Evridika simbolizira človeštvo s svojo šibko človeško naravo, ki ga Orfej, Bog in človek, kot poudari Calderón, reši pogubljenja. Aristej, Orfejev antagonist, ki je Vergilijeva inovacija, pri Ovidiju pa ga ne najdemo, postane princ teme, kača, zapeljivec, duhovna smrt.