

1405. Molina Moreno, Francisco (2011) Какие песни поют русалки? In Beiträge der Europäischen Slavistischen Linguistik (Polyslav). Verlag Otto Sagner, München-Berlin, pp. 146-153.



1406. Molina Moreno, Francisco (2010) 'La 'rusalka' de Gógol: recuerdos de una 'Noche de mayo' en el Polesie'. In Nikolái Vasílievich Gógol. 200 años después. Atenea, Madrid, pp. 65-92. ISBN ISBN 978-84-613-5850-2



1407. Molina Moreno, Francisco (2010) Iconografía de la magia musical (Orfeo entre los artistas). Scherzo (249). pp. 98-103.

pal

8015



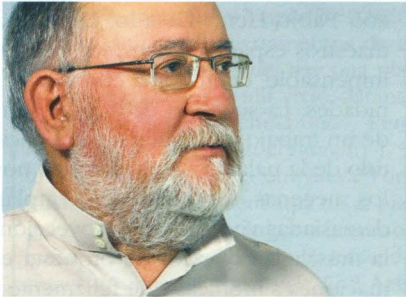
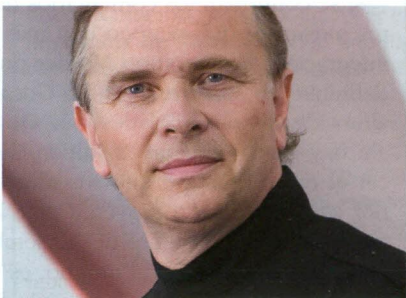
1408. Molina Moreno, Francisco (2010) Un maestro de la música de las esferas. Scherzo (256). pp. 128-130.

recom



sch^{er}zo

AÑO XXV - N° 249 - Febrero 2010 - 7 €

2	OPINIÓN		
	CON NOMBRE PROPIO		La iconografía como fuente para la historia de la música
6	Mariss Jansons		Beatriz C. Montes 94
	Arturo Reverter		Iconografía de la magia musical
8	Jesús Villa Rojo		Francisco Molina Moreno 98
	José Luis García del Busto		El contexto social del acto musical a través de la iconografía
10	AGENDA		María Palacios 104
16	ACTUALIDAD NACIONAL		La danza en la época de Degas
32	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		María Barrientos Báez 110
40	ENTREVISTA		ENCUENTROS
	Rubén Gimeno		Mark Elder
	Juan García-Rico		Asier Vallejo Ugarte 114
48	Discos del mes		EDUCACIÓN
49	SCHERZO DISCOS		Pedro Sarmiento 118
	Sumario		JAZZ
93	DOSIER		Pablo Sanz 120
	Iconografía musical		LIBROS
			122
			LA GUÍA
			124
			CONTRAPUNTO
			Norman Lebrecht 130

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Rafael Banús Irusta, Marina Barrientos Báez, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Patrick Dillon, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Germán Gan Quesada, José Luis García del Busto, José Antonio García García, Juan García-Rico, José Guerrero Martín, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Antonio Lasierra, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Santiago Martín Bermúdez, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Francisco Molina Moreno, Beatriz C. Montes, Juan Carlos Moreno, Antonio Muñoz Molina, Rafael Ortega Basagoiti, María Palacios, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Barbara Röder, David Rodríguez Cerdán, Leopoldo Rojas O'Donnell, Justo Romero, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Bruno Serrou, Luis Suñén, José Luis Téllez, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, José Luis Vidal, Albert Vilardell, Reinmar Wagner.

Documentalista del Dossier de este número
Amparo Molero

Traducciones:

Rafael Banús Irusta y Blas Matamoro (alemán) - Enrique Martínez Miura (italiano) - Barbara McShane (inglés)
Juan Manuel Viana (francés) - Amparo Molero (portugués)

Impreso en papel 100% libre de cloro

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN:
por un año (11 Números)

España (incluido Canarias) 70 €.
Europa: 105 €.
EE.UU y Canadá 120 €.
Méjico, América Central y del Sur 125 €.

Esta revista es miembro de ARCE, Asociación de Revistas Culturales de España, y de CEDRO, Centro Español de Derechos Reprográficos.



SCHERZO es una publicación de carácter plural y no pertenece ni está adscrita a ningún organismo público ni privado. La dirección respeta la libertad de expresión de sus colaboradores. Los textos firmados son de exclusiva responsabilidad de los firmantes, no siendo por tanto opinión oficial de la revista.

Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas de Ministerio de Cultura para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números del año.

ICONOGRAFÍA DE LA MAGIA MUSICAL (ORFEO ENTRE LOS ARTISTAS)

¿Qué nos puede enseñar el arte europeo occidental, desde Grecia y Roma hasta el siglo XX, acerca de la música que el mito atribuyó a Orfeo? En estas páginas, intentaremos explorar, a través de la iconografía, cuáles eran los medios técnicos del arte de Orfeo y, ante todo, a qué oyentes se dirigía y cuáles eran los efectos que, mediante la música, ejercía sobre tales oyentes. Es obvio que el mito de Orfeo es un mito sobre el poder de la música, y creemos que las imágenes de Orfeo expresan, por un lado, la admiración por ese poder de la música y, por otro, el temor a que ese poder tenga un límite: la muerte.

El perfil mítico de nuestro personaje es bien conocido, y los lectores de esta revista cuentan con un espléndido dossier al respecto, en el número 85¹. Orfeo, según las fuentes literarias e iconográficas, desde la Antigüedad greco-latina hasta nuestros días, fue un músico capaz de ejercer efectos mágicos, mediante su arte, sobre la naturaleza, la sociedad humana y los dioses. Sus medios fueron el canto y un instrumento de cuerda que, en las imágenes que nos ha legado el arte griego y romano², se identifica con una lira o una cítara. Así lo vemos, p. e., en nuestra imagen 1.



Orfeo entre los animales (Mosaico Tarso, s. III d. C.)

Hay que observar que ciertas representaciones de nuestro personaje han puesto en sus manos, según avanzaba la historia de la cultura europea, otros instrumentos, siempre de cuerda, como el arpa que vemos en la imagen 2.

Y, si esa ilustración medieval muestra un instrumento de cuerda pulsada (que pertenece, por tanto, al mismo grupo de las liras y cítaras que veíamos en el arte antiguo), el colmo de la audacia (y del anacronismo) se halla en la imagen 3, donde Orfeo toca un instrumento de cuerda ¡frotada con arco! Podemos pensar que es Orfeo, a la vista de los animales que lo escuchan, echados a sus pies, según un esquema que hallaremos en otras imágenes.

A Orfeo le atribuyeron el prodigioso poder de hechizar o amansar las fieras y de atraer incluso a los árboles y a las rocas y hacer que le siguieran, ya en las fuentes literarias griegas de época arcaica y clásica³, y esos motivos reapare-



Un arpa en manos de Orfeo, manuscrito miniado del s. XIV

cen en toda la literatura griega y latina. Ya hemos contemplado, en la imagen n° 1, a Orfeo rodeado de fieras que lo escuchan atentamente, sin hacerle daño. Con frecuencia, junto a esas fieras aparecen las víctimas habituales de los depredadores: p. e., en la imagen n° 3, vemos un ciervo junto a un leopardo que no le ataca. Ese motivo de la paz entre los animales que escuchan al Orfeo músico gozó de enorme popularidad en el arte de la época del Imperio Romano. En las imágenes n°s 4-7, podemos ver otras escenas de Orfeo entre animales.

Este motivo de Orfeo entre los animales pervivió incluso en el arte de los judíos que vivían en el Imperio Romano, así como en el de los primeros cristianos⁴, y ha conservado su popularidad en el arte europeo posterior. P. e., el pintor holandés Aelbert Cuyp (1620-1691) es autor del siguiente cuadro (imagen 8). Y el irlandés Briton Rivière (1840-1920), dentro de su preferencia por los temas zoológicos, también es autor de un lienzo en el que vemos a un tañedor de lira rodeado de fieras y de animales domésticos que lo escuchan sin atacarse entre sí ni atacar al músico. ¿Orfeo? Lo sorprendente es que el cuadro tiene por título *Apollon playing his lute* (imagen 8bis). Nos hallamos ante un fenómeno curioso:



3

Giovanni Dall'Orto

Orfeo "violinista", relieve de 1563, Palazzo dei Giureconsulti, Milán

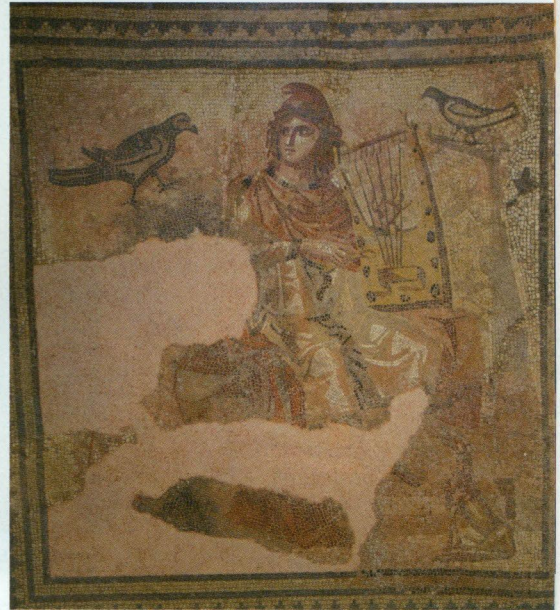


4

Mosaico romano de Palermo, ahora en el Museo archeologico regionale de Palermo

DOSIER ICONOGRAFÍA MUSICAL

5



Mosaico romano de Arae Flaviae, ahora en el Dominikanermuseum, Rottweil, Alemania



6

Mosaico romano de Tzippori, Israel, conservado *in situ*



7

Relieve de un sarcófago del s. III d. C., ahora en el Museo Arqueológico de Thessaloniki



8



8 bis

Briton Rivière, *Apollon playing his lute*, 1874

Aelbert Cuyp, *Orfeo con animales*, 1640

Orfeo es el que con más frecuencia crea, mediante su arte, una mágica paz entre los animales⁵; pero ese motivo, en el primer testimonio que de él tenemos en la literatura griega, aparece protagonizado por Apolo⁶. El título del cuadro, por tanto, no es erróneo. Y, al margen del motivo de los animales, en cualquier caso, el carácter pacificador es común a la música que las fuentes del mito atribuyeron tanto a Orfeo como a Apolo⁷, dios músico por excelencia a quien algunos consideraron padre de Orfeo⁸.

Y podemos añadir otra imagen del poder de la música de Orfeo sobre las fieras, el de Franz von Stuck, de 1891 (imagen 9).



Franz von Stuck, *Orpheus*, 1891

lo escuchan, en las imágenes que ofrece la pintura vascular ática de época clásica (imagen 10). Hay que observar, no obstante, que el auditorio humano de Orfeo tiene rasgos de animalidad: las pieles de las que están hechas sus capas y sus gorros.

También muestra Orfeo, al vencer a las sirenas, una sobrehumana capacidad de comunicarse con seres divinos, y a esa misma órbita pertenece el motivo que, gracias sobre todo a Virgilio (*Geórgicas*, IV, 453-527) y a Ovidio (*Metamorfosis*, X, 1-XI, 66), ha pervivido con mayor fuerza en la literatura y en las demás artes, en la cultura europea posterior. En efecto, de los episodios prota-



Orfeo entre los tracios, en una crátera de Gela, de ca. 440 a. C., ahora en Berlín, Staatliche Museen

También se contaba que Orfeo podía calmar tempestades, mediante su canto, de lo que no conocemos un solo testimonio iconográfico⁹. Y, dado el prestigio de su música, Orfeo participó en la expedición de los Argonautas, con la misión de cantar cuando los navegantes se encontraran con las sirenas, para contrarrestar la seducción del canto de éstas, y asegurar el éxito de la empresa¹⁰. Sin embargo, pese a la frecuencia con la que las fuentes literarias griegas y latinas se refirieron a ese aspecto del mito, sólo hay un testimonio iconográfico de Orfeo argonauta (sin sirenas), que es, por cierto, cronológicamente, el más antiguo en el que se puede identificar a nuestro héroe¹¹.

Fuera ello lo que fuere, al vencer a las sirenas, Orfeo estaba poniendo su destreza musical al servicio de la colectividad humana, y lo mismo ocurrió cuando apaciguó a sus compañeros de expedición, tras una disputa, mediante un canto sobre el origen del universo¹². Los mismos efectos apaciguadores parece ejercerlos Orfeo sobre los tracios que



Relieve del Museo Nacional de Nápoles

gonizados por Orfeo, el más famoso ha sido el de su descenso al Hades, para persuadir a los dioses de los muertos, mediante su canto, de que devolvieran la vida a Eurídice. La versión consagrada por el prestigio de Virgilio y Ovidio cuenta que los dioses, conmovidos por la música de Orfeo, le concedieron que Eurídice retornara al mundo de los vivos, con la condición de que el cantor no se volviera a mirarla hasta que no estuvieran fuera del Hades; pero Orfeo fue incapaz de cumplir la condición y perdió para siempre a Eurídice.

El trágico episodio de la pérdida de Eurídice fue evocado ya en un relieve del siglo V a. C., del que conservamos dos copias romanas en París y en Nápoles (imagen 11).

Aparte de ese relieve, hay muy pocas imágenes de Orfeo junto a Eurídice, en el arte griego y romano¹³. Sin


 Jean-Baptiste Camille Corot, *Orphée et Eurydice*, 1861

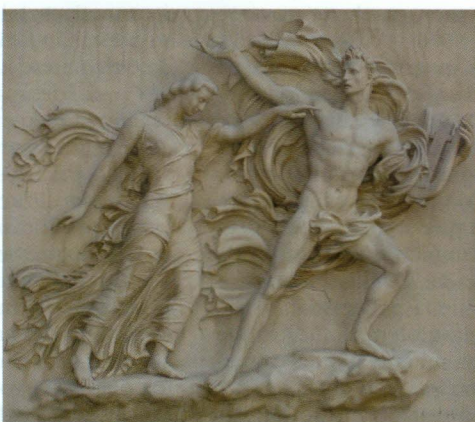
embargo, esa mítica pareja ha gozado de cierta popularidad en el arte posterior. Ya al principio de este trabajo presentamos una miniatura medieval en la que Orfeo toca un arpa (imagen 2). Podemos ahora volver a contemplar esa imagen. Observaremos que al encuentro de Orfeo avanza una joven dama de pálido rostro, precedida por un monstruoso personaje con rasgos diabólicos que la deja salir por una puerta orlada de llamas: evidentemente, es un Hades representado conforme a la imagen medieval del demonio, que deja partir a Eurídice. También Corot evocó en 1861 ese momento del mito, previo al lamentable fracaso de Orfeo (imagen 12).

Contamos, por otra parte, con una interesante escena ajena a lo que encontrábamos las fuentes antiguas (tanto escritas como visuales) del mito. En efecto, Eurídice aparece en las fuentes antiguas cuando se trata del fallido intento de rescatarla del Hades, por parte de Orfeo. Pero este cuadro de Louis Ducis (1775-1847) nos muestra a los amantes en un plácido momento anterior al drama. Orfeo toca y Eurídice lo escucha (imagen 13).

Nos hallamos ante una imagen verdaderamente innovadora con respecto a las fuentes antiguas. La música de Orfeo no tenía ningún carácter erótico, según las fuentes antiguas, y éstas nunca habían aludido a los efectos de la música de Orfeo sobre Eurídice... con una excepción: el mitógrafo Fulgencio, de los ss. V-VI d. C., en su obra *Mitologías* (3, 10) sí dijo que Orfeo había seducido a Eurídice mediante el sonido de su cítara y la había tomado por esposa.

No podemos dejar de referirnos, en este contexto, a un cuadro, difícilmente calificable, del pintor inglés Frederick Leighton (1830-1896), cuyo *Orpheus and Eurydice*, de 1864 presenta una verdadera revolución del mito. Aquí no es


 Louis Ducis, *Orphée et Eurydice*

 Frederic Leighton, *Orpheus and Eurydice*, 1864


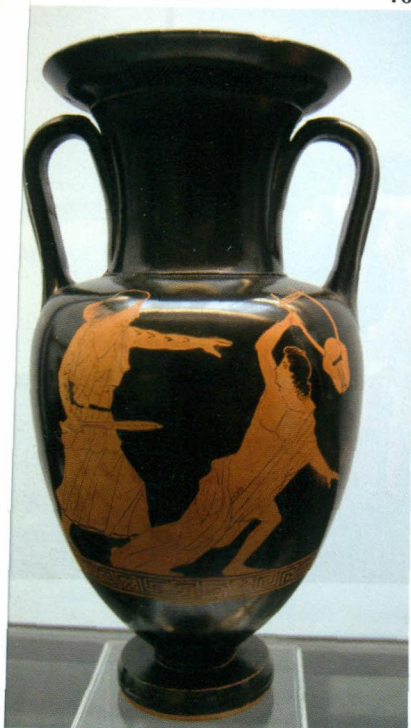
Relieve de Arno Breker, 1944

que Orfeo se vuelva y pierda a Eurídice, sino que Orfeo... no quiere volverse. Es Eurídice quien, en un escorzo lleno de pasión, intenta abrazar a Orfeo, asegurarse de que éste la ama; pero Orfeo intenta apartarla y aparta su vista de Eurídice. No quiere perderla, ni quiere que su música pierda su prestigio (imagen 14).

En este cuadro, Orfeo, llevado de la firme decisión de no perder a Eurídice, no sólo es que resiste su propia inquietud por asegurarse de si ella lo sigue, es que resiste incluso la inquietud de la misma Eurídice, que en ninguna fuente antigua había tomado la menor iniciativa como amante. La actitud de Orfeo, en ese cuadro, es coherente con el auto-control emotivo que la pseudo-moral victoriana esperaba y exigía¹⁴.

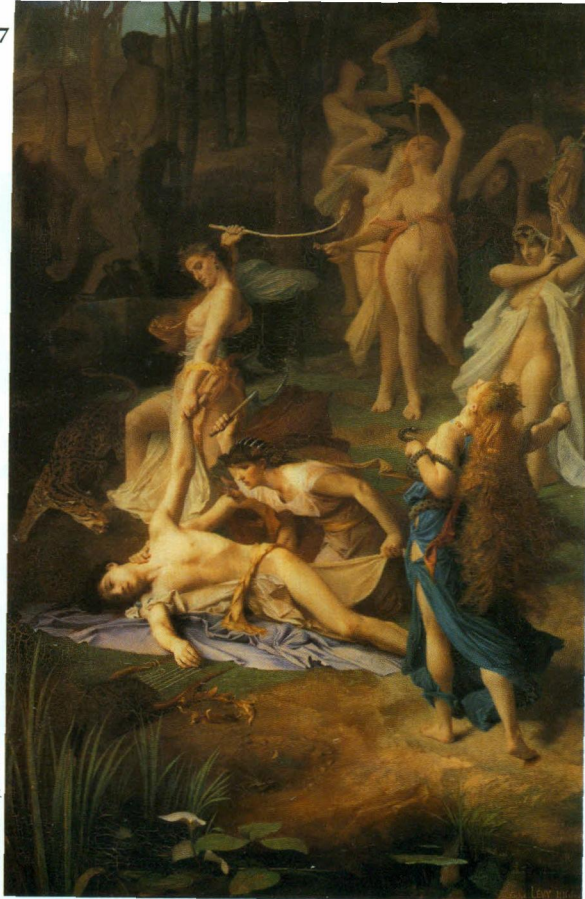
Esa misma resistencia a la posibilidad de que la música fracasase puede apreciarse en un relieve de Arno Breker (1900-1991), que muestra a Orfeo llevándose a Eurídice (imagen 15). A pesar de que Orfeo está vuelto hacia Eurídice, el conjunto no parece representar la derrota del cantor: más bien se diría que los amantes han alcanzado victoriosamente el reino de los vivos. Tal vez el escultor oficial de la Alemania nazi no podía permitirse plasmar una derrota.

Se ha discutido mucho si hubo una versión, anterior a Virgilio y a Ovidio, en la que Orfeo lograra realmente rescatar a Eurídice, y nosotros debemos decir que apenas hay un solo testimonio iconográfico que apoye esa posibilidad. Sí hay, por otra parte, bastantes representaciones de Orfeo en



Musée d'Orsay, París

Muerte de Orfeo



Émile Lévy, *La muerte de Orfeo*, 1866



Musée d'Orsay, París

Gustave Moreau, *Orfeo*, 1866

los infiernos, en la pintura vascular apulia, en los siglos V y IV a. C.¹⁵. En cualquier caso, todas las fuentes coinciden en que la prodigiosa música de nuestro cantor sí consiguió persuadir a los dioses, y, en el marco de esa capacidad que Orfeo tenía para comunicarse con los dioses, se sitúa el hecho de que se le considerara como una especie de profeta, fundador de lo que se ha llamado orfismo: una peculiar versión de la religión griega pagana¹⁶. Hay incluso testimonios que dicen que Orfeo había aprendido durante su estancia en el reino de los muertos las doctrinas y prescripciones rituales que después reveló a los hombres¹⁷. Pero de este aspecto hay muy pocas huellas en la iconografía de Orfeo: sólo algunas imágenes en las que aparece con funciones rituales propias de ese aspecto "sacerdotal" de su figura, entre las que hay que incluir quizá las representaciones que lo muestran tocando y cantando ante los tracios, a las cuales nos hemos referido más arriba. Sin embargo, esos motivos no han pervivido, que sepamos, en el arte europeo posterior.

Las leyendas contaban también que, tras la pérdida de Eurídice, Orfeo se había retirado a la soledad de los bosques, donde su canto había logrado atraer y amansar a los animales y hacer que lo siguieran incluso los árboles y las rocas. A este momento de su "biografía mítica" aluden las abundantísimas representaciones de nuestro cantor entre las fieras, en el arte romano, de las que ya nos hemos ocupado. En este contexto, se decía también que, privado de Eurídice, había rechazado a todas las demás mujeres, e incluso que había sido el inventor de la pederastia¹⁸, en lo que algunos ponían la causa de la violenta muerte que sufrió a manos de las ménades¹⁹. Esa muerte aparece representada frecuentemente en la pintura vascular ática de época clásica, como vemos en esta ánfora ática de figuras rojas, procedente de Nola, de ca. 440 a. C. (ahora en Múnich, Staatliche Antikensammlungen; imagen 16). Pasados los siglos V-IV a. C., el motivo de la muerte de Orfeo desapareció de la escena iconográfica de la Antigüedad... para reaparecer en la segunda mitad del s. XIX, como vemos en la imagen n° 17.

Lo mismo ocurrió con las imágenes alusivas a cómo la

cabeza de Orfeo continuó cantando después de su horrorosa muerte y fue arrastrada por el mar, junto con la lira de Orfeo, hasta la isla de Lesbos. Allí habría sido enterrada, por lo que Lesbos sería después cuna de insignes poetas y músicos²⁰. La pintura vascular de los ss. V y IV a. C. se ocupó de esos motivos, que desaparecieron luego del arte antiguo y que luego inspiraron a artistas de fines del s. XIX, como vemos en las imágenes 18 a 20.

También se contaba que la lira de Orfeo había sido metamorfoseada en la constelación que lleva el nombre de *Lyra*²¹, de lo cual no hay un sólo testimonio iconográfico, que sepamos.

Hemos visto, pues, que ciertos motivos, atestiguados en las fuentes literarias, no fueron objeto de la atención de los artistas: pensamos en Orfeo argonauta, la influencia mágica de la música de Orfeo sobre los vientos, las rocas y los árboles, o el catasterismo de la lira. En el caso de estos últimos motivos, tal vez la falta de imágenes se deba a que no se prestaban fácilmente a un tratamiento plástico. El motivo de Orfeo entre los tracios, que apareció en el arte griego del s. V a. C., desapareció después, quizá porque los tracios, en la Europa medieval y moderna, ya no representaban ningún peligro, ya no eran un paradigma del salvaje, como lo habían sido para los antiguos griegos. Incluso si lo hubieran sido, la idealización del "buen salvaje", propia de la Ilustración y del Romanticismo, habría impedido que se les eligiera para expresar en imágenes el poder de la música: para ese fin, los animales feroces eran mucho más adecuados. De ese modo, uno de los motivos recurrentes, a lo largo de la historia del arte europeo desde Grecia y Roma hasta el siglo XX, fue el de Orfeo entre las fieras. Los otros momentos del mito evocados plásticamente son: Orfeo y Eurídice, la muerte de Orfeo y el hallazgo de su cabeza y de su lira. En definitiva, eran los motivos que con más fuerza podían expresar el reconocimiento del poder mágico de la música, la temerosa conciencia de que la muerte sea más poderosa y la esperanza (¿o el deseo?) de que, en cualquier caso, el arte sea capaz de vencer a la muerte.

Francisco Molina Moreno