

Orfeo y el encanto de la naturaleza

José Emilio Burucúa

Universidad Nacional de San Martín, Academia Nacional de la
Historia

*Tal tipo de bosque había atraído el poeta
y estaba sentado en medio de una
asamblea de fieras y de un sinnúmero de
aves; después de que probó
suficientemente las cuerdas pulsadas
con su pulgar y se dio cuenta de que las
diferentes notas, aunque sonaban
distintas, estaban en armonía, moduló
su voz en este canto: "Musa, que me has
dado la vida..."*

Ovidio, *Metamorfosis*, X, vv. 143-148¹

I.

Mucho podíamos aprender de las conversaciones con la profesora Margarita Costa. Recuerdo una vez en que, por casualidad, me topé con una alusión a Orfeo en la *Vida y Correspondencia de David Hume*. El 24 de abril de 1748, el escocés se encontraba en la pequeña ciudad de Knittfeld, en Estiria, donde se topó con un grupo de coreutas. Los habitantes de aquella región de Austria tenían fama de bárbaros. Sin embargo, Hume quedó prendado de las habilidades musicales demostradas por el coro callejero: "Nada

¹ Ovidio, *Metamorfosis*. Edición y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid, Cátedra, 1999, pp. 559-560.

podía ser más armonioso, mejor entonado o más agradable que las voces de tales salvajes; el coro de una ópera francesa [colmo de la perfección en el Siglo de las Luces, sin duda] no cantaba con mejor ritmo. Podéis inferir de ello entonces, si os place, que Orfeo no civilizó a las naciones salvajes mediante su música.”² Bella y racional conclusión.

Acudí de inmediato a Margarita para pedirle me indicase algunos otros sitios de la obra de Hume en los que aparecieran referencias al músico y filósofo legendario de la Antigüedad. La colega se entusiasmó con mi pregunta. A boca de jarro, me orientó hacia el otro de los grandes empiristas, que tanto entusiasmó a Borges, y a una de las obras más extrañas del obispo de Cloyne; me refiero a George Berkeley y a su *Siris*. *Una cadena de reflexiones filosóficas e investigaciones acerca de las virtudes del agua de alquitrán y otros temas diversos, conexos entre sí y derivados los unos de los otros*. Hay en tal “cadena” no sólo una referencia a la *aurea catena* de los platónicos antiguos y modernos, armada entonces con eslabones de la ciencia empírica moderna, sino citas de autores reales y míticos de la tradición hermética o clásica. Entre ellos, me aseguraba la profesora Costa, reaparecería Orfeo. Y así ocurrió. Tras describir y analizar las cualidades medicinales, la química y las relaciones de las sustancias que componen el agua de alquitrán, considerar en qué proporciones participan de ella los elementos fundamentales de la naturaleza, especialmente el “cuerpo” del fuego pues éste es el principio activo más poderoso de la mezcla y el garante de sus efectos en el alma, Berkeley se adentraba en el problema de la unidad primordial de la naturaleza.

Allí despuntó Orfeo: “La fuerza oculta que une, ajusta y es causa de que todas las cosas permanezcan juntas y se muevan en armonía, que Orfeo y Empédocles bautizaron amor, este no es un principio ciego de unión, sino que actúa con el intelecto.”³ Y más adelante, al evocar nada menos que la tradición hermética, Berkeley insistió: “Es doctrina, entre otras especulaciones contenidas en los escritos herméticos. que todas las cosas son una. Y no parece improbable que Orfeo, Parménides y otros griegos hayan derivado de Egipto su noción del *tò on*, EL UNO”.⁴

² John Hill Burton, *Life and Correspondence of David Hume*. Edimburgo, William Tait, 1846, volumen I, capítulo 6, pp. 263-264.

³ George Berkeley, *Siris. A Chain of Philosophical Reflexions and Inquiries Concerning the Virtues of Tar Water and Divers other Subjects connected together and arising one from another*, Dublín-Londres, Innys-Hitch y Davis, 1746, p. 124.

⁴ George Berkeley, *op.cit.*, p. 138. Véase también: *The Works of George Berkeley Bishop of Cloyne*, ed. Arthur Aston Luce y Thomas Edmund Jessop, 9 volúmenes, Londres, Thomas Nelson and Sons, 1948-1957; volumen 5, p. 134. Para profundizar en estas derivaciones histórico-filosóficas del *Siris*, véase la introducción al texto en la edición castellana a cargo de Jorge L. Martín: George Berkeley, *Siris. Empirismo e idealismo platónico en el siglo XVIII*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009. Véase también la tesis de Costica Bradatan, *On some*

De manera que nuestro obispo, maestro del empirismo, pensaba la naturaleza, en última instancia, como una totalidad indisolublemente unida en el mundo sensible e inteligible. Orfeo y “otros griegos” se habrían percatado de esa realidad unitaria y racional, al mismo tiempo que habrían descubierto que la mente humana sólo era capaz de vislumbrarla como una razón repentina (*suddled*) y confundida (*confounded*). Algo parecido a un relámpago, a un encantamiento.⁵

II.

Con Margarita Costa, dialogábamos acerca de esta persistencia del pensamiento antiguo en las más audaces incursiones filosóficas de la civilización moderna, tal cual eran los principios radicales del empirismo en Berkeley y Hume. Y nos llamaba la atención la figura de Orfeo, de las ideas de la naturaleza y de las prácticas estéticas para dominarla que la tradición le asignaba. Margarita me alentó a indagar la cuestión de la supervivencia del mito órfico en la gran pintura europea de las épocas del Renacimiento y del Barroco. Debí ocuparme de clasificar esas imágenes, armar grupos con ellas según los tópicos abarcados por el mito y tener en cuenta los deslizamientos, cambios y rasgos excepcionales en la presentación de los motivos, de manera que no sólo capturase el esplendor de las figuraciones, sino que me dejase atrapar por los pequeños enigmas que de ellas se desprenden. Recordemos que las sorpresas refinadas, los desafíos eruditos formaban parte del repertorio de las emociones y los abordajes que los artistas de los siglos XVI al XVIII proponían adrede a los observadores de sus obras. Provocar el asombro de quienes contemplaban las pinturas, incitarlos a descubrir enigmas, significados ocultos, prefiguraciones cristianas en las creencias del paganismo, plantearles *rebus* que los entretuvieran y les diesen la posibilidad de mantener debates acerca de los sentidos de los mitos puestos en escena formaban parte del conjunto de fines explícitos en el arte de representar.⁶

ancient and medieval roots of George Berkeley's thought, Durham theses, Durham University, 2003, pp. 99-104; disponible en Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/>

⁵ Carlo Ginzburg me señaló el capítulo que D.P. Walker dedicó a la teología de los antiguos, precursores de Platón según la óptica de los platónicos del Renacimiento y el Barroco, desde Marsilio Ficino y el primer Pico della Mirandola hasta Steuco, La Boderie y Philippe de Mornay o, más allá aún, los maestros de Cambridge como Cudworth en el siglo XVII. Walker reconstruye esa línea de pensamiento y sus vaivenes alrededor del tema del monoteísmo trinitario, cuyo descubridor mítico habría sido nada menos que nuestro Orfeo. El Berkeley tardío del *Siris* perteneció a aquel linaje destacado por Walker. D.P. Walker, *The Ancient Theology, Studies in Christian Platonism from the Fifteenth to the Eighteenth Century*, Londres, Duckworth, 1972, pp. 21-41 y 164-193. Véase del mismo Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres, The Warburg Institute, University of London, 1958, *passim*.

⁶ Las imágenes referidas en el artículo se pueden consultar en <http://hobbesiana.com.ar/index.php/hobbesianos/article/view/33/25>

El interés apasionado por el mundo natural y los animales en particular, que originó la aparición inesperada de manadas, tropillas, cardúmenes, bandadas en medio del confinamiento de la humanidad durante la pandemia del coronavirus, no ha sido ajeno a la elección de la pintura que me propongo estudiar ahora, bajo la inspiración de la profesora Margarita Costa y sus trabajos sobre el empirismo británico del siglo XVIII, un conjunto muy pequeño pero bello y coherente en cuanto a las formas y sus significados. Me refiero a los cuadros que ilustran un momento particular del mito de Orfeo: el del canto del poeta-músico y la atracción ejercida por la música entre las aves, los cuadrúpedos y los demás seres vivos de la Tierra. Se trata del siguiente lienzo:

Frans Snyders y Theodoor van Thulden, *Orfeo y los animales*, 1636 - 1638. Óleo sobre lienzo, 195 x 432 cm. La tela formó parte del conjunto encargado por Felipe IV y supervisado en Flandes por el Cardenal Infante, para la decoración de la Torre de la Parada.

Seguiré los surcos de la iconología, abiertos por Aby Warburg, transitados en profundidad por Erwin Panofsky y magistralmente combinados con las teorías estéticas y psicológicas de la percepción por Ernst Gombrich. El itinerario me exige consultar la tradición de la Antigüedad clásica del Mediterráneo y tener en cuenta dos de sus vertientes, la escrita (literaria y filosófica) y la iconográfica (de la pintura al fresco, del arte musivo y de la escultura en marfil).

III.

Ya del siglo VI a.C. existen pruebas escritas sobre el papel fundador de la religiosidad dionisiaca que poetas, pensadores y sabios de Grecia asignaron a uno de entre ellos, Orfeo, considerado hijo de Apolo y de alguna de las musas según la fuente de que se tratara. El papiro Derveni, hallado en Macedonia y datado alrededor del año 340 pero seguramente copiado de un texto cien años anterior escrito en el círculo de Anaxágoras, contiene el comentario de una teogonía órfica. Platón se refirió al mítico poeta-músico y a sus seguidores en varios de sus diálogos (el *Protágoras*, la *Apología de Sócrates*, la *República*, el *Ion* y *Leyes*). Desde entonces, ochenta y seis himnos dedicados a los dioses y otros númenes, que aún se conservan, fueron atribuidos a Orfeo; de ellos la erudición moderna ha derivado el concepto de orfismo como una forma de espiritualidad religiosa y filosófica, paralela al pitagorismo y emparentada con ese movimiento. Los órficos insistían en la doble naturaleza cuerpo-alma del ser humano, en la superioridad ontológica y ética del alma inmortal, en la necesidad del sufrimiento corporal para que el alma alcanzara su salvación, es decir, una existencia eternamente feliz, signada por la belleza, el deleite perpetuo y la pureza, junto al propio Orfeo. El trabajo del filólogo escocés William K.C. Guthrie ha sido fundamental para el conocimiento del orfismo y

de sus relaciones con la religión y la filosofía antiguas, desde los presocráticos hasta Cicerón y los neo-platónicos del Imperio tardío.⁷

La figura del personaje, junto a alusiones precisas a la doctrina órfica, aparece en varias obras poéticas de la Antigüedad. En el siglo III a.C., en primer lugar, Apolonio de Rodas colocó a Orfeo *in capite* de los compañeros de Jasón quienes, según aquel mismo cuenta en sus *Argonáuticas*, viajaron hasta la Cólquide en busca del Vello de Oro.

Dicen los hombres que, mediante la música de sus cantos encantaba a las rocas testarudas sobre las montañas y el curso de los ríos. Y, muestras de tal atracción mágica, las encinas salvajes que crecen en la costa de Tracia y aún hoy permanecen en filas ordenadas una al lado de la otra, son las mismas que él llevó desde Pieria merced al embrujo de su lira.⁸

En otro pasaje del mismo libro primero:

[Orfeo] cantó cómo la tierra, el cielo y el mar, mezclados en el principio en una sola forma, tras una lucha mortal fueron separados uno de otros, y cómo las estrellas y la luna y los caminos del sol mantuvieron para siempre sus lugares en el cielo, y cómo se alzaron las montañas, y cómo nacieron los ríos sonoros y sus ninfas y todas las cosas que trepan y se arrastran. [...] Terminó e hizo descansar su lira y su voz divina. Pero, aún cuando había cesado, sus compañeros se inclinaban lo mismo hacia adelante llevados por el deseo, en silencio y calma, con sus oídos dominados por la fuerza de la maravilla; tal era el encanto que la canción había dejado en sus corazones.⁹

El arrobamiento y el estupor se extendían entonces a las piedras, a las plantas y a los seres humanos. Todavía no habían asomado los animales.

En el libro IV de las *Geórgicas*, tocado también por la doctrina órfica de la inmortalidad del alma, Virgilio se refirió a la desazón de Orfeo en el mundo de los muertos. La tragedia del héroe había sido provocada por la muerte de Eurídice y el intento infructuoso de rescatar a la amada del Averno. Pero Eurídice había sido mordida por una serpiente al huir del pastor Aristeo que pretendía poseerla. De ahí que Aristeo, aún vivo, criador de abejas, fuera evocado por Virgilio a la hora de ensalzar la apicultura. Pues el muchacho había visto perecer a todas sus abejas en castigo por la culpa de su atentado contra la castidad de

7 W.K.C. Guthrie, *Orphism and Greek Religion. A Study of the Orphic Movement*, Londres, Methuen, 1952. Hay edición castellana de Eudeba, Buenos Aires, 1966.

8 Apollonius Rhodius. *Argonautica*. Traducción por R.C. Seaton para la Loeb Classical Library, volumen 001. Londres, William Heinemann Ltd, 1912, I, 23-34

9 *Ibidem*, I, 496-514.

Eurídice y correspondía entonces que buscara la expiación, rindiera culto a la ninfa y realizara un sacrificio a Orfeo para apaciguarlo. Poco después, el *Arte Poética* de Horacio unió a Orfeo y a Anfión en las tareas de educar y civilizar a los seres humanos, por lo que se decía del primero “que amansaba a los tigres y a los veloces leones”¹⁰ y del segundo “que movía las piedras con el sonido de una tortuga y un ruego suave” a la hora de construir los muros de Tebas.¹¹ Tal vez haya sido esta la primera vez que los animales cayeron presa de la fascinación de la música órfica.

Claro que la versión más difundida del mito de Orfeo, permanente en las lecturas de la Antigüedad y transmitida a lo largo de toda la Edad Media hasta ser ensalzada, editada e ilustrada decenas de veces a partir del siglo XVI, fue el relato que desplegó Ovidio en los libros X y XI de sus deslumbrantes *Metamorfosis*. Allí se narra la historia del amor de Orfeo y Eurídice, la muerte de la ninfa, la desesperación de Orfeo, su descenso al territorio de los muertos para conmover a las potencias infernales y rescatar a su amada, el fracaso del intento debido a la impaciencia de los amantes, la existencia solitaria que Orfeo decidió llevar en la Tierra a partir de entonces (en ese momento se sitúa el episodio del canto órfico a la naturaleza, la conmoción de los árboles, las plantas y los animales), la misoginia del personaje que despertó las iras de las bacantes y la muerte espantosa del héroe, despedazado por esas mujeres furiosas. La cita precisa la hemos colocado en el exergo, pero agreguemos la parte correspondiente al escenario y el paisaje:

Había una colina y sobre ella una superficie totalmente llana, que teñían de verde las hierbas de la grama. Al lugar le faltaba la sombra; después de que el poeta nacido de dioses se sentó en aquel lugar y pulsó las cuerdas que resuenan, la sombra llegó al lugar; no estuvo ausente la encina, no el bosque de álamos negros de las Heliades, no la carrasca de altas ramas ni los blandos tilos ni el haya, tampoco el laurel virginal y los quebradizos avellanos y el fresno útil para las lanzas y el abeto que carece de nudos...¹²

Écfrasis es la palabra griega (“explicar hasta el final” o simplemente “descripción”) con la que se designa un género literario muy específico, que consiste en describir bellamente en palabras una estatua o una pintura. En sus orígenes, ubicables ya a fines del siglo VI a.C., se trataba de un par de versos que bastaban para señalar o evocar la obra con el fin de reconocerla o bien recordarla. En la época del Imperio, las *écfraseis* se habían convertido en largos pasajes en prosa, destinados a presentar minuciosamente una escultura o una escena pintada que

10 Horacio, *Ars Poetica*, vv. 391-393.

11 *Ibidem*, vv. 394-396.

12 Ovidio, *op.cit.*, X, vv. 86-98, p. 557. Introduje pequeños ajustes en la traducción original.

podía o no corresponder a obras realmente existentes y, a menudo, desenvolverse como el proyecto de algo a realizar, una suerte de esbozo escrito de la estatua o del cuadro. Las obras más famosas del género fueron: 1) las *Imágenes* (64), que compuso Filóstrato de Lemnos en la primera mitad del siglo III, 2) las *Imágenes* (han quedado solo 18), obra de su nieto, Filóstrato el Joven, y 3) las *Écfraseis* (14 descripciones de estatuas) del retórico Calístrato.¹³ En el libro de Filóstrato *Junior*, la séptima “imagen” es una pintura del mito de Orfeo;¹⁴ la séptima *écfrasis* de Calístrato se refiere “a la estatua de Orfeo”.¹⁵

El texto del *Junior* está dividido en tres partes, la primera completamente consagrada a los animales:

El león, por cierto, y el jabalí junto a él permanecen calmos mientras escuchan a Orfeo, el ciervo y la liebre, que suelen huir de la sevicia del león, también muchos otros para los que esa fiera es terrible cuando sale de caza se congregan allí mismo con absoluta seguridad. Quisiera que vieses de paso no tanto a las aves canoras, cuya costumbre es reunirse a los saltos, sino más bien a la urraca que grazna, a la codorniz y al águila veloz de Júpiter. Y esta con ambas alas casi en suspenso y con esfuerzo observa a Orfeo, ninguna liebre se preocupa por alejarse de ella, ambas se muestran en el mismo lugar pendientes de la boca del encantador, y lo mismo hacen los lobos y los corderos que permanecen juntos y atónitos.

La segunda parte del cuadro se ocupa de los árboles que proyectan sus sombras, en cuyas ramas se han detenido los pájaros; la tercera parte es un retrato minucioso del cantor, de su vestimenta, de su lira y de cómo coloca los dedos sobre las cuerdas.

En cuanto a la *écfrasis* propiamente dicha escrita por Calícrates, tras la descripción de la estatua, de las emociones que la cabeza de Orfeo trasunta, de los movimientos de sus ojos y sus dedos maravillosamente sugeridos, el poeta nos dice que, a las plantas de Orfeo, no se ven el cielo ni las constelaciones, sino

todo género de aves estupefactas ante el canto, todas las fieras de las montañas y las criaturas que se alimentan en las profundidades marinas, y el caballo vencido que se amansa por el canto en lugar del freno, y el buey que abandona las praderas para escuchar el canto y la lira, y el león cuya naturaleza salvaje se adormece en el concierto.

13 *Philostratorum et Callistrati Opera*, Paría, Firmin-Didot, 1878. Texto bilingüe, griego y latino.

14 *Ibidem*, pp. 402-403.

15 *Ibidem*, pp. 419-410.

Calícrates se entusiasma frente al arte del escultor,

que indicaba el afecto del amor a la música en los animales,
representaba el placer en el aire y expresaba de modo admirable el
deleite en los sentidos de los animales.

Durante el siglo V, las *Dionisiacas* de Nonno de Panópolis entrelazaron el orfismo con el culto y los mitos de Dionisio. El nombre de nuestro héroe figura, en aquel poema largo y abrumador, sobre una de las tablas donde Cronos mismo había inscripto “en un bermellón color del vino” la lista de los más grandes inventores de las cuatro artes musicales. Pan había ideado la siringa, Hermes, la lira, Iagnides, el doble *aulós*, Lino, la elocuencia, el viajero Arcadio, las medidas de los doce meses y el camino del sol, Endimión, los tres ciclos móviles del movimiento lunar, Cadmo, la lengua armoniosa y Orfeo, “los flujos divinos del místico canto” que maravilla a los animales.¹⁶ Alrededor del año 500 de nuestra era, Fulgencio, gramático autor de un texto canónico sobre las mitologías antiguas, introdujo una perspectiva de interpretación alegórica de las historias de los dioses y héroes que espejaba uno de los modelos de lectura más prestigioso de la Biblia, practicado por los hermeneutas y filósofos cristianos desde el siglo III. Respecto de la “fábula de Orfeo y Eurídice”, Fulgencio desentrañó las simbologías posibles por debajo de los caracteres de los personajes, sus acciones, aventuras y desventuras. En el punto de partida, a Orfeo correspondía la faz sensible de la música y a Eurídice la intelectual y profunda del discernimiento (relacionada con su primer descenso al mundo de los muertos). La búsqueda de los efectos sensibles dependía de la elección de los tonos para la voz del héroe y las melodías de la lira:

Podemos decir que el tono dorio o el frigio, unidos a la influencia de Saturno, acarician a las fieras mientras que, bajo el signo de Júpiter, alegran a las aves.¹⁷

IV.

Pocas son las ruinas de la arquitectura privada greco-romana, adornada a partir de la época helenística con pinturas al fresco y mosaicos, que no contengan representaciones del mito de Orfeo en sus paredes y pavimentos. El episodio del canto a los animales es el más difundido desde finales del siglo I a.C. hasta el V de nuestra era, en las

¹⁶ Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*. Milán, BUR, 2004, 4 volúmenes. Vol. 4, pp. 219-221: Canto 42, vv. 372-382.

¹⁷ Claudio Gordiano Fulgencio, *Mitologiarum Libri Tres*, en C.G. Fulgencio, *Opera*, Leipzig, 1898, libro III, “Fabula Orphei et Euridicis”, 132-133, p. 79.

casas cuasi-palaciegas de las ciudades (Roma, Pompeya, Leptis Magna, Lugdunum, Caesaraugusta, Palermo, Jerusalem), en las *villae* campestres o suburbanas de Oriente (Pafos en Chipre, Chahba en el sur de Siria, Edessa al sur de la Capadocia) y Occidente (Piazza Armerina en Sicilia, Volubilis en el actual Marruecos, la *villa* del Pesquero en la provincia de Badajoz, la Isla de Wight en Britania, Blanzky-lès-Fismes en el noreste de la Galia). En un estudio exquisito de este último mosaico, realizado por Henri Stern en 1955, se han desarrollado una taxonomía y un catálogo muy completo de las escenas de Orfeo y los animales en los pavimentos musivos del Imperio en el período consignado.¹⁸ Stern distinguió cuatro tipos de composiciones según las formas de distribución de las figuras, si Orfeo y los brutos están completamente separados en casilleros rectangulares, si Orfeo es el centro de un diagrama radial en el que los animales se distribuyen en la periferia del círculo, si Orfeo se encuentra en un círculo central y aves y mamíferos se sitúan separadamente en dos anillos concéntricos (un tipo que solo se encuentra en Britania), si Orfeo y las criaturas se sitúan en un paisaje común. Esta fórmula parece haber prevalecido en Oriente y tal vez sea la que inspiró el *Eikón* o la *Imago* de Filóstrato pues, a decir verdad, la inversa (que la descripción de Filóstrato haya servido para componer la imagen en el mosaico o en el fresco) no parecería haberse producido. Y decimos esto por cuanto el detalle más impresionante del *Eikón* se refiere a la detención del vuelo del águila sobre la cabeza del cantor y la presencia de una liebre que nada tema del ave, su principal predatora.

Desde ya que nos interesa destacar la inclusión de un animal algo inesperado, nunca citado en las fuentes escritas que trajimos a colación: el elefante, que se nos muestra en el fresco de la *Casa de Orfeo* en Pompeya, en el mosaico sirio de Chahba, en el mosaico galo de Blanzky y en el mauritano de Volubilis. Los tres primeros paquidermos, debido a sus orejas pequeñas y al perfil de sus cráneos, parecen ejemplares del *Elephas* asiático. El de Volubilis, en cambio, por las estrías de sus orejas más grandes que podrían interpretarse como los vasos en los pabellones que agitan los elefantes africanos para refrigerar su sangre, tal vez sea una de las pocas representaciones directas de un *Loxodonta pharaoensis*, subespecie del norte de África extinguida ya alrededor del año 200. Esta hipótesis implicaría, además, nuestra suposición de que las faunas locales se han colado también en las figuraciones de nuestro tema en las provincias del Imperio. Pero, claro está, semejante explicación no satisfaría el por qué de un elefante en el primer plano del ejemplo extraordinario que es el mosaico de Blanzky. No obstante, hay algo que debemos subrayar, cuyas consecuencias veremos multiplicarse en el legado de la iconografía órfica a la pintura europea de las épocas

18 Henri Stern, "La mosaïque d'Orphée de Blanzky-lès-Fismes (Aisne)", en: *Gallia*, tomo 13, fascículo 1, 1955, pp. 41-77.

renacentista y barroca. La pintura (en el sentido más amplio que podamos dar al arte de fabricar imágenes en soportes de dos dimensiones) rebalsa siempre los detalles proporcionados por las enumeraciones que contienen los textos de donde derivan. Los animales representados suman especies a los enumerados. A los leones y tigres de Horacio, a la “asamblea de fieras” y al “sinnúmero de aves” de Ovidio, al león, el jabalí, el ciervo, la liebre, el águila, la urraca, la codorniz, los lobos y los corderos de Filóstrato, se agregan el caballo, el ya mentado elefante, el oso, los monos, el toro, el morueco, la serpiente, la tortuga, el avestruz, las palomas, los patos, la lechuza, el pavo real, la cigüeña, la perdiz y, sorprendentemente, un grifo en Chahba y en el mosaico de la ermita de la Piedad en Mérida. un centauro y un fauno en la Casa de Orfeo en Jerusalem.¹⁹

Ha sido José Álvarez Martínez uno de los estudiosos que dio las explicaciones más exhaustivas del significado histórico-cultural que podemos asignar al fenómeno del Orfeo musivo en las moradas campestres de los ricos propietarios de las provincias romanas, después de los últimos Antoninos y hasta el final del Imperio de Occidente.²⁰ Dice Álvarez Martínez:

Orfeo era considerado como el paradigma del pacificador, del conciliador capaz de propiciar la concordia, necesaria para que el Estado camine sin sobresaltos. [...] Para los *domini*, Orfeo gozaba de las mismas características que las ya enunciadas con anterioridad. Era algo más que un músico, un ser cultivado, un señero representante de la cultura clásica, un auténtico referente de la misma y eso agradaba a los hombres cultos de la época. Como bien aclara Vieillefon, en su figura se aunaban paganismo, filosofía, misticismo y cultura: el ideal del hombre cultivado de la edad tardía.²¹

Agreguemos que la *écfrasis* de Calícrates sobre la estatua de Orfeo tiene una correspondencia, algo más fuerte que la registrada en el caso de los mosaicos y el texto de Filóstrato, con una talla espectacular de mármol, exhibida en el Museo Bizantino y Cristiano de Atenas. Es el soporte de una mesa, hallado en Egina y fechado en la segunda mitad

19 Marek Titien Olszewski, “The Orpheus Funerary Mosaic from Jerusalem in the Archaeological Museum at Istanbul”, en *11th International Colloquium on Ancient Mosaics*, 16 al 20 de octubre de 2009, Bursa, Turquía. John Block Friedman, “Syncretism and Allegory in the Jerusalem Orpheus Mosaic”, en doi.org/10.1017/S0362152900008710, Cambridge University Press *on line*, julio de 2016.

20 José María Álvarez Martínez, “La representación de Orfeo y los animales en la musivaria hispana”, en *Revista de Estudios Extremeños*, 2017, Tomo LXXIII, Número III, pp. 2459-2478.

21 *Ibidem*, p. 2475. Cf. Laurence Vieillefon, *La figure d'Orphée dans l'Antiquité Tardive. Les mutations d'un mythe: du héros païen au chanteur Chrétien*. Paris, De Boccard, 2003.

del siglo IV. Orfeo lleva el torso desnudo, a sus pies reptiles y animales fantásticos, un elefante asoma por el ángulo inferior izquierdo mientras, al lado, una probable jirafa dirige su cabeza hacia el cantor al que también rodean felinos, un macho cabrío, un grifo en lo alto, aves y un águila que vuela sobre la cabeza del héroe. Resulta muy probable que se trate ya de un ejemplo conspicuo de la apropiación del mito de Orfeo que el cristianismo tardo-antiguo llevó a cabo, cuando hizo explícito el paralelo entre la historia del descenso del cantor tracio a los infiernos en busca de Eurídice y el descenso de Cristo al Averno con el objeto de rescatar las almas de los patriarcas y profetas de Israel quienes habían creído en Él antes de Él. O también el lazo alegórico que unía el canto del poeta y la fascinación de los animales con la prédica del Evangelio y el encantamiento de las almas de los seres humanos, una forma de referirse al rescate y la salvación del pecado merced al efecto musical, poético y arrobador de la Palabra de Cristo.²² Lo cierto es que, en las pinturas de las catacumbas, en el siglo III, la asociación simbólica entre Orfeo y Jesús resultó frecuente, articulada con el tema del Moscóforo o Buen Pastor. Hay ejemplos claros en los cementerios de Domitila (el más completo y espectacular), de Pedro y Marcelino y de Calixto; en este último, el Orfeo-Cristo toca su lira para dos corderos y dos palomas, rodeado por pavos reales y monstruos marinos.²³ En los relieves de sarcófagos, se produjeron los mismos deslizamientos: Orfeo con su lira, a veces también rodeado de animales (como en el sarcófago del Museo Arqueológico de Tesalónica) o bien enmarcado por bandas de estrígilas funerarias (hay dos ejemplos magníficos hallados en Ostia Antica, uno en la NyCalrsberg Glyptothek de Copenhague y otro en los Museos Vaticanos), se convirtió en alusión central del mundo del más allá, ora como encantador de las potencias de la muerte, ora como figura paradisiaca cuando fascina a los brutos. Recuérdese además que los judíos helenizados también asociaron a Orfeo con el rey David, cantante de salmos: la sinagoga de Gaza, construida en el siglo IV, tuvo una imagen del monarca en el acto de ejecutar la lira y apaciguar a los animales.

El maridaje de la antigua y la nueva religión debió de ser fuerte y, en algunas ocasiones, ha de haberse considerado peligroso, por cuanto san Agustín, en la *Ciudad de Dios*, al referirse a los poetas teólogos de la Antigüedad, escribió que “poetas como Orfeo, Museo y Lino, se mostraron incapaces de abstenerse del deshonorar a sus propios dioses mediante fábulas”. Es más, respecto del propio Orfeo, agregó: “No sé

22 André Dupont-Sommer, *Le mythe d'Orphée aux animaux et ses prolongements dans le judaïsme, le christianisme et l'Islam*. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, Quaderno n. 214, 1975.

23 Simon Collier, *An Exploration into the Reception of Orpheus in the Early Christian period and the Christian Middle Ages*, Tesis de BA, Universidad de Warwick, 2014.

cómo la ciudad de los impíos suele colocar a Orfeo, si junto a los ritos sagrados o a los sacrílegos del infierno.”²⁴ Boecio, en todo caso, consideraba que el canto del Tracio ejercía un poder pacificador en la naturaleza:

por medio de sus compases cargados de lágrimas, hacía que los árboles lo siguieran y obligaba a las aguas corrientes a permanecer quietas; la cierva, sin temor alguno, acudía junto a los leones más fieros y la liebre no se asustaba del mastín, convertido en un ser gentil bajo el poder del canto.”²⁵ Pero la función bienhechora de la música órfica había caducado cuando Orfeo, llevado por su pasión amorosa irrefrenable, se había dado vuelta para mirar a la Eurídice que sus melodías habían rescatado mundo de las sombras: “Pues quienquiera sea que, dominado por el deseo, vuelve su mirada hacia la oscuridad en el seno de la Tierra, ese, cuando mira hacia el infierno, pierde el premio que le ha arrancado.”²⁶

De todos modos, es probable que el sincretismo pagano-cristiano haya finalmente ganado la partida. Por un lado, una secuencia anónima de los *Hymni ex thesauro saeculorum* del alto Medioevo, *Morte Christi celebrata*, canta lo siguiente:

*Israelem in Ægypto
Pharaone circumscripto
Serpens salvat æneus;
Sponsam suam ab inferno
Regno locans et superno
Noster traxit Orpheus.*²⁷

Por otro lado, alrededor del año 1300, las *Metamorfosis* de Ovidio fueron traducidas y adaptadas en Francia para servir como secuencia versificada de alegorías leídas en las claves de la antropología y la ética cristianas. La existencia de una veintena de manuscritos de este *Ovide moralisé*, algunos de ellos con ilustraciones, demuestra el éxito editorial que tuvo la obra durante más de doscientos años. En el siglo XV, además, se hicieron dos versiones en prosa de sus 72000 octosílabos, una de ellas impresa a comienzos del siglo XVI.²⁸ Ahora bien, en los

24 San Agustín, *La Ciudad de Dios*, libro XVIII, capítulo 14.

25 Boethius, *The Consolation of Philosophy*, Londres, J.M.Dent & Co., 1902, p. 100.

26 *Ibidem*, p. 101.

27 “La serpiente de bronce salva a Israel del cerco del faraón en Egipto; a su esposa del reino infernal al superior extrajo nuestro Orfeo.” *Das Hymnarium - der Hymnenschatz der lateinischen Kirche*, hymnarium.de (consultado el 15 de julio de 2020).

28 Marylène Possamaï y Marianne Besseyre, “L’*Ovide moralisé* illustré. Introduction”, en *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, *Journal of Medieval and Humanistic Studies*,

libros X y XI, donde descuella el mito de Orfeo, las glosas desarrollan los paralelos simbólicos que convierten al poeta-músico en una suerte de *alter-ego* prefigurado de Cristo, pero las miniaturas que hacen el contrapunto imagen-texto se apartan francamente de los cánones estéticos paganos y paleo-cristianos: la vestimenta y el sombrero del Orfeo, bastante más próximo a las representaciones góticas del rey David que a las del Jesús predicador, hacen del héroe poeta “un clérigo y un sabio, una figura del saber y de la autoridad , no un Mesías.”²⁹

V.

Cuatro fueron los horizontes en los que la cultura humanista y el arte del Renacimiento produjeron una proliferación de abordajes e interpretaciones nuevas de la historia de Orfeo, paradójicamente sobre la base de la relectura crítica de las fuentes antiguas y la persistencia, muy poco notada o apreciada, de la cristianización medieval de los mitos paganos. Ya aludimos a uno, el de la inclusión del poeta-músico en el canon filosófico fundado sobre el neo-platonismo de Ficino, Pico, Steuco y los pensadores de Cambridge, Cudworth y More, en el siglo XVII, al descubrir en Berkeley, junto a Margarita Costa, un empirista muy atento a esa corriente. Los otros tres, que abordaremos ahora, son los siguientes: 1) La edición y la glosa de Ovidio y Filóstrato. 2) La recuperación y desarrollo extraordinario del género de las mitografías a partir del siglo XIV y hasta finales del siglo XVI. 3) El entusiasmo que los artistas visuales sintieron por los episodios de la vida mítica de Orfeo y, en especial, por el tema del canto frente a los animales. Llevado por la fascinación historiográfica que me contagió el trabajo de Aby Warburg sobre la *Primavera* de Botticelli,³⁰ en el que la fórmula patética de la ninfa hizo su aparición de la mano de Poliziano y de su *Orfeo*, una “tragedia italiana” en verso terminada hacia 1479 en Mantua,³¹ pensé que esa obra me daría descripciones y claves para estudiar la recepción iconográfica del tema específico del encantamiento de los brutos por la música. Pero el episodio está ausente de la composición de Poliziano,

nº 30 (número enteramente dedicado a los manuscritos ilustrados del *Ovide moralisé*), 2015, pp. 13-19.

29 Julia Dobrinsky, “Le cycle d’Orphée (livres X-XI) dans l’*Ovide moralisé* de Rouen (B. M. MS. O.4)”, en *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, *Journal of Medieval and Humanistic Studies*, nº 30 (número enteramente dedicado a los manuscritos ilustrados del *Ovide moralisé*), 2015, pp. 117-147 (p. 132).

30 Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid, Alianza, 2005, pp. 100-101. Consultamos la edición del *Orfeo*, realizada por Einaudi, a partir de Poliziano, *Stanze, Orfeo, Rime*, al cuidado de Davide Puccini, Milán, Garzanti, 1992.

31 Matteo Bosio, “Proposte per la *Fabula di Orfeo* di Poliziano: Datazione, lettura tematica, occasione di rappresentazione”, en *Rivista di Studi Italiani*, año XXXIII, nº 1, junio de 2015, pp. 112-151.

centrada en el personaje de Aristeo y la historia eglógica de su amor no correspondido hacia Eurídice. Ocupémonos entonces del primer ítem que mencionamos.

Las primeras ediciones impresas con ilustraciones de las *Metamorfosis* de Ovidio se realizaron en el norte de Europa, en Brujas (1484) y París (1493). Se trata de imágenes muy próximas a las miniaturas de los manuscritos del *Ovide moralisé*, en las que rige el principio de disyunción cronológica, enunciado por Erwin Panofsky en 1952. Y lo hace en sus dos vertientes: la que separa a los personajes paganos de su *interpretatio christiana* y la que disocia los elementos formales, como las vestimentas, y las épocas representadas.³² Es así que debemos considerar la edición de las *Metamorfosis*, traducidas al italiano y publicadas en Venecia en 1497, como la primera con 52 ilustraciones xilográficas, atribuidas a Benedetto Bordon y al Segundo Maestro del Grifo, en las que el artista procuró recrear una visión *all'antica* de las fábulas ovidianas y reinstalar la coherencia entre las formas y su temporalidad. El grabado que corresponde al pasaje del canto frente a los animales nos muestra al poeta-músico vestido como un soldado romano, sin casco, en el acto de tocar un rabel. Lo rodean animales domésticos, excepto un león pacífico al que ningún bruto teme.³³ Otras ediciones venecianas, el *Metamorphoseos vulgare* de 1501, la de 1508 de Alessandro Bindoni, la de 1509 de Giorgio Rusconi, repitieron la ilustración de 1497. Entre 1500 y 1520, abundaron en Italia grabados del tema: una xilografía, por ejemplo, de Peregrino da Cesena, tres buriles magníficos de Marcantonio Raimondi, Benedetto Montagna y Nicoletto da Modena. En 1526, el famoso Paganino Paganini, editor en Toscolano, quien trabajaba para la Serenísima y había producido en su imprenta nada menos que la *Divina Proporción* de Luca Pacioli, publicó unas *Metamorfosis* latinas con xilografías casi expresionistas, que no dudaríamos en adscribir al estilo más popular imaginable en aquel contexto de cultura clásica. No obstante, si bien el adjetivo “expresionistas” configura un exceso anacrónico, esa forma tan contrastada de blancos y negros, la síntesis compositiva y el atuendo de Orfeo tal vez derivan de una simplificación del nuevo canon y poco nos recuerdan los estilos medievales de ilustración. No olvidemos que la misma imprenta de Toscolano, bajo la dirección de Alessandro hijo de Paganino, publicó en 1521 la segunda edición del *Baldus*, poema heroico-cómico macarrónico con ilustraciones no muy diferentes, en

32 Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*. Londres, Paladin, 1970, p. 84.

33 Giulio Pesavento, *Ovidio in bianco e nero: l'illustrazione delle Metamorfosi nelle prime edizioni a stampa*. [Ph.D. thesis] Padova Digital University Archive, 2018.

cuanto a estilo, de las de las *Metamorfosis* de 1526.³⁴ Por otra parte, alrededor de 1510, el tema y la exploración estética alrededor de cómo representarlo ya habían trascendido a las artes nórdicas. El estrasburgués Hans Wechtlin el Viejo realizó una xilografía muy dureriana, en la que Orfeo aparece completamente desnudo; tanta hubo de ser la fortuna de esta imagen que, todavía en 1668, se la reproducía con la cartela que resaltaba el carácter de poeta-profeta del personaje.³⁵ En torno a 1530, un dibujo del grabador flamenco Pieter Coecke van Aelst, conservado en el *British Museum*, ensayaba el dibujo de tres figuras posibles de Orfeo en el acto de pulsar un pequeño laúd, mientras tres ciervos, dos zorros y un roedor observanarrobados a una de ellas. Quizás se trate del estudio preparatorio para un cuadro o un buril.³⁶

A finales del mismo siglo, en 1595, una traducción española fue publicada por Pedro Bellerio en Amberes, con xilografías de un artista anónimo flamenco; la que nos interesa se ha enriquecido significativamente. La escena transcurre en un bosque tupido. Los animales, excepto el toro y el chivo, son salvajes: un ciervo, un oso, una ardilla, un mono sobre la rama del roble bajo el que está sentado el cantor, un zorro, un león algo enojado, un ser fantástico (el unicornio) y dos aves que llegan volando. Orfeo está vestido con una clámide y una capa, coronado de laureles; su instrumento ya es la lira. La difusión europea de la obra de Ovidio incitó a los artistas a buscar nuevas organizaciones de la imagen. Los italianos, como Antonio Tempesta en una edición holandesa de 1606, cultivaron la síntesis, pusieron el acento en la figura del músico y redujeron el número de brutos. Los nórdicos, como el flamenco Crispin de Passe en una versión alemana de Colonia (1607) o el francés Salomon Savery en una edición de París (1637) cuyo buril se reproduciría en otra de Leiden de 1662, tendieron a descentrar la composición, combinar las escenas y las historias, multiplicar las especies entre las que solía descollar el elefante. Pero también los modelos del siglo XVI se mantuvieron largamente en el XVII. El alemán Johann Wilhelm Baur retomaba, en 1635, los *concetti* de la edición española de Amberes. El flamenco Foppens, aún en 1677, copiaba el diseño, los animales más que nada domésticos (aunque agregaba un león algo escondido) de una pintura muy exitosa del veneciano Jacopo Bassano (c. 1585. Prato, Museo Cívico), que había merecido varias copias de la mano de otros pintores de la familia, sus hijos Francesco el

34 Teofilo Folengo, *Baldus*, Mario Chiesa ed., Turin, UTET, 2006, en dos volúmenes. La edición *Toscolanensis* es: *Opus Merlini Cocaii Poete Mantuani Macaronicorum, totum pristinam formam per me Magistrum Acquarium Lodolam optime redactum, in his infra notatistitulis divisum*, Toscolano, Alessandro Paganini, 1521.

35 Número del objeto en la colección del *British Museum*: 1842,0806.90

36 Número del objeto en la colección del *British Museum*: 1857,0509.32

Joven³⁷ y Leandro Bassano.³⁸ Los animales de estos cuadros eran todos habitantes de la *terraferma* del Véneto, salvo un mono que, a los pies de un Orfeo muy campesino ejecutante de una *viola da braccio*, sostiene el cuaderno de la partitura.

El triunfo de la educación humanista en toda Europa durante el siglo XVI, sobre todo en la segunda mitad gracias a la expansión de la *ratio studiorum* de los jesuitas y al cultivo de la erudición greco-latina en las universidades protestantes –Leiden, Heidelberg, Copenhague–, lanzó al ruedo libresco obras clásicas como las de ambos Filóstratos y Calícrates.³⁹ Habían circulado ya en torno a los años 1495-1520, entre Mantua y Ferrara, manuscritos griegos e italianos de las *Imágenes* del primer Filóstrato, gracias al interés de Isabella d'Este y de su hermano Alfonso por ese texto.⁴⁰ La duquesa mandó traducirlo al italiano probablemente con el objeto de hacerlo circular entre los artistas al servicio de ambas cortes. En 1517, el florentino Filippo Giunta publicó la primera traducción latina de las dos series de *Imágenes* y el Calístrato.⁴¹ Un año más tarde, el célebre Frobenius imprimió otra versión latina de las primeras *Imágenes* junto al original griego, con lo cual podemos pensar en una difusión amplia del texto en círculos de intelectuales y artistas a ambos lados de los Alpes.⁴²

El gran momento de una edición de ambos Filóstratos y Calístrato se inició con la traducción y comentarios del texto del primer Filóstrato al francés a cargo del erudito y diplomático Blaise de Vigenère, publicados por Françoise Graziani en dos volúmenes en París (1578). En 1602, L'Angelier editó una *Suite* de Filóstrato que contenía las

37 Cuadro vendido por la casa Sotheby's de Nueva York, en el remate del 8 de junio de 2007.

38 Cuadro vendido por la casa Lempertz, en el remate del 19 de noviembre de 2016.

39 Para estos párrafos, he consultado la espléndida tesis de Raichel A. Le Goff, *Philostratus Illustrated: The Reception of the Images in Renaissance Art and Culture*, presentada en la Universidad de Newcastle en 2012.

40 David Allan Brown y Sylvia Ferino Pagden, *Bellini - Giorgione - Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2006-2007, pp. 148-149.

41 *Quae hoc volumine continentur. Icones Philostrati. Philostrati Iunioris Icones. Eiusdem Heroica. Descriptiones Callistrati. Eiusdem Vitae sophistarum*, Florentiae sumptu Philippi Iuntae Florentini. Anno a natiuitate Domini. XVII Supra mille mense Octob. Leone X, Pontifice.

42 *Images: Aesopi Phrygis Vita [a M. Planude conscripta] et Fabellae, cum latina interpretatione. Gabriae, ... Fabellae tres et quadraginta... cum latina interpretatione. Ex Aphthonii exercitamentis de fabula, tum de formicis et cicadis, graece et latine. De fabula ex imaginibus Philostrati, graece et latine. Ex Hermogenis exercitamentis de fabula; Prisciano interprete*. Basilea, Frobenius, 1518.

Imágenes del segundo Filóstrato y las *Écfrasis* de Calístrato.⁴³ En 1614, por fin, la viuda de L'Angelier publicó dos infolios extraordinarios con todas esas obras más las *Heroicas* de Filóstrato de Lemnos, acompañadas de grabados.⁴⁴ Como en otros casos de traducciones de los clásicos a las lenguas vulgares, amén del texto vertido a la lengua moderna de que se trate, se incluyen glosas del editor, Blaise de Vigenère, que insisten en la *interpretatio christiana* de toda la historia. Lamentablemente, las ilustraciones no incluyen escena alguna de nuestro mito. Pero un pasaje de las "Anotaciones" o glosas, que el comentador hace a propósito de una alusión a los versos de Horacio en los que se narran los acontecimientos del canto de Orfeo a los animales, bien merecen un alto y una traducción completa del texto de Blaise. Nuestro glosador dice recordar la lectura de un libro medieval de caballerías, *Le roman de Perceforest*, *La novela del Penetraservas*, escrito en el siglo XIV, y aprovecha para reivindicar esa literatura, tan criticada por los clasicistas a propósito de la vanidad y futilidad de sus asuntos o "la barbarie e ignorancia" del estilo. Blaise rememora el episodio del combate del Caballero Dorado contra la Bestia Esplendorosa, feroz y asesina, pero poseedora de una piel maravillosa y multicolor en el cuello, con la que fascinaba a todos los animales, inofensivos y salvajes, mansos y carniceros, habitantes del bosque donde se abría su caverna.⁴⁵ Los reflejos que rodeaban a ese cuello tenían un efecto de encantamiento sobre los animales y lo habían tenido sobre los caballeros quienes, antes del Dorado, habían intentado matarla, pero fueron asesinados por la Bestia. Digamos que nuestro último caballero pudo experimentar esa embriaguez y dominarla enseguida. Mató a la bestia y se complugó en una nueva contemplación de su cuello.

Cuando el caballero y su cabalgadura se aproximaron a la bestia, aplicaron a tal punto la vista a su cuello que olvidaron las demás cosas y permanecieron como estatuas sin mover ni pies ni manos. Y debéis saber que los colores se multiplicaban tanto por la reverberación del sol que parecía que la bestia fuese un arbusto,

43 Henri Bardon, "Sur les *Images ou tableaux de platte peinture* de Blaise de Vigenère," en: *Revue belge de philologie et d'histoire*, tomo 55, fasc. 1, 1977, pp. 106-121.

44 *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates Sophistes Grecs et les statues de Callistrate/Mis en Francois par Blaise de Vigenère Bourbonnois Enrichis d'Arguments et Annotations/Revue et corrigez sur l'original par un docte personnage de ce temps en la langue Greque et representez en taille douce en cette nouvelle edition /Avec des Epigrammes sur chacun diceux par Artus Thomas Sieur d'Embry. /Avec Privilege du Roy. /Iaspar Isac Incidit./A Paris Chez la veufue Abel l'Angelier au premier pilier de la grand Salle du Palais et La veufue M. Guillemot, en la Galerie des Prisonniers. M.D.C. XIII*

45 *Perceforest. Troisième partie*. Gilles Roussineau, ed. Ginebra, Droz, 1991, tomo II, pp. 215-218.

debido a los colores que se entrelazaban y multiplicaban, como si la envolviesen.⁴⁶

Blaise se permitía hacer un paralelo entre el embrujo sufrido por la vista en la *Novela de Penetraselvas* y la captura de las almas de árboles, animales, rocas y seres humanos por la audición de las melodías de Orfeo. Es probable que, entre los siglos XVI y XVII, los artistas europeos hayan comenzado a sentirse profundamente emocionados frente a la variedad del espectáculo de la naturaleza. Si existen realmente textos donde ese efecto de maravilla domina el relato, es en verdad este pasaje de las glosas de Filóstrato *Junior* que ahora traduzco:

...aquel cuello era tan maravilloso que todos los colores del mundo aparecían allí, ordenadamente situados y compuestos, como en el arco iris, plumas de pavo y faisán, buches de palomas, cuellos de pato y otros parecidos, donde la naturaleza ha manifestado su mayor placer en el expresarse y mostrar su industria inimitable. Pues la reverberación que de allí procedía se asociaba al brillo alegre de la luminosidad celeste, y a la verdura de los arbustos, lo cual causaba tal variedad de colores que se mezclaban unos a otros e intentaba cada uno suplantar al más próximo mediante ondulaciones infinitas, que brillaban ante los ojos con un deleite sin igual. Todo eso hacía que uno se olvidase no solo de otras cosas, sino de sí mismo, porque quienquiera fuese que hubiera lanzado la vista hacia arriba, habría quedado atrapado, privado de cualquier otro recuerdo y aprehensión, y de todos sus sentimientos le habría quedado tan solo la vista, asombrada y transportada fuera de sí, de manera que ni siquiera ella podía retirarse un poco; ni asimismo podían partir las criaturas, sino que permanecían atadas como estatuas inmóviles. Y era ese brillo o resplandor tan grande que la bestia quedaba envuelta y cubierta por él, como si se tratase de un arbusto lleno de verdor, luego bien revestido de ramas y follaje, de modo tal que no se podía distinguirla, cosa que le facilitaba enormemente la captura de sus presas, cuando nadie tomaba precauciones ni se interesaba por averiguar qué le ocultaba la vista. De todas maneras, quedaban prendados los animales de la tierra y los pájaros que, por más contrarios y enemigos que pudieran ser entre sí debido a su instinto natural e inclinación, olvidaban entonces sus enemistades ancestrales para ocuparse de mirarla con mucha atención, sin pelearse ni preguntarse nada los unos a los otros: perros, ciervos, leones, lobos, zorros, osos y demás semejantes, todos al fin, hasta las alimañas reptantes y venenosas. Por otra parte, todos los árboles circunvecinos estaban también sembrados de pájaros posados encima de ellos, que acudían para asistir a tal consistorio, al aproximarse unánimemente el Milano y la Tórtola, al juntarse el Halcón con la Corneja, y el Cisne con el

⁴⁶ *Ibidem*, p. 217.

Águila. A tal punto llegaba allí el comportamiento del conjunto apacible, como si se tratase de un rebaño de ovejas. Por cuanto, si algún animal chocaba con otro al punto de herirlo, este no se movía, siquiera un poco, con tal de no apartarse de su agradable contemplación.⁴⁷

Esta “anotación” fue redactada en 1578 y publicada en Francia por primera vez. Una década más tarde, la pintura flamenca de nuestra traída y llevada escena se pobló, como nunca antes, de colores, reflejos, resplandores, iridiscencias, en las representaciones de las frondas iluminadas por el sol, de las variantes del verde en los follajes y las sombras, de los plumajes de las aves en el cielo y en la grama, de las pieles luminosas de las fieras, de las pelambras suaves de ciervos y gamos, de la piel ruda y gris de los elefantes. Está bien documentado el hecho de que el gran Rubens, artista políglota y culto, poseedor de una biblioteca humanística importante, recibió tres volúmenes de las *Vies et oeuvre* (sic) de Filóstrato “en 8”, el día 24 de mayo de 1614.⁴⁸ Es probable que se trate de los dos volúmenes de la edición de 1578 más el volumen de la *Suite* de 1602. El dato resulta fundamental para nuestro próximo análisis del cuadro de Frans Snyders y Theodoor van Thulden, *Orfeo y los animales*, perteneciente al Museo del Prado. Fue realizado en el taller de Rubens, en el marco del encargo excepcional que el rey Felipe IV hizo a este artista para una serie de lienzos destinados al pabellón real de caza en la Torre de la Parada, muy cerca de Madrid.

Claro que nuestra propuesta referida al lazo entre la percepción de la naturaleza y lo que podríamos llamar la lectura naturalista del mito, no debería hacernos olvidar que su lectura simbólica no perdió vigencia ni fuerza a lo largo de todo el siglo XVII. Las literaturas de emblemas y utopías echaron mano del mito en el “teatro, laberinto o selva” de símbolos, sea cual sea la metáfora de la época que queramos utilizar. En 1609, Francis Bacon, maestro del primer empirismo inglés y actor de la revolución gnoseológica que conduciría a la ciencia moderna normal, publicó un texto sorprendente acerca de *El saber de los antiguos*, que contiene la interpretación de los mitos griegos en clave ética y metafísica. Cada figura es vista como síntesis de una virtud, vicio o forma particular del conocimiento. Por ejemplo, Casandra simboliza la parresia, los cíclopes son “ministros del terror”, Tifón encarna el espíritu rebelde, Narciso el amor propio, Perseo la guerra, Acteón y Penteo la curiosidad, Endimión la gracia, Proteo la materia, etc. Orfeo representa a la filosofía, nada menos

47 *La Suite de Philostrate par Blaise de Vigenère Bourbonnois*. Paris, Abel Langellier, 1602, f. 33r-v.

48 Prosper Arents, *De bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens: een reconstructie*. Amberes, Sociedad de los Bibliófilos de Amberes, 2001, p. 141.

hombre admirable y verdaderamente divino, quien por ser maestro de toda armonía subyugó y atrajo hacia sí todas las cosas mediante acciones dulces y gentiles, puede ser considerado como la simple descripción transpuesta de la filosofía.⁴⁹

Bacon creía que las labores de Orfeo superaban a los trabajos de Hércules. Tras su fracaso para recuperar a Eurídice, debido a la incapacidad para controlar su amor y su ansiedad, el músico-poeta se dirigió a lugares solitarios, melancólico y despreciativo con las mujeres. Allí, merced a las delicias de su canto y su lira, hizo que se le aproximaran muchos animales salvajes,

de modo tal que descartaban sus naturalezas particulares, olvidaban sus querellas y ferocidad, pues ya no eran arrastrados por las púas y furias de la concupiscencia, ni se preocupaban por saciar su hambre o cazar su presa, todos permanecían cerca de Orfeo, mansos y benignos, como en el teatro, escuchando las consonancias de la lira.⁵⁰

La admiración que aquel fenómeno suscitaba despertó también la furia de las mujeres tracias, dedicadas al culto de Baco, un enojo que ellas descargaron contra el héroe hasta matarlo por despedazamiento.

La interpretación de *lord* Francis es muy singular. Dos serían los tipos del canto producido por Orfeo: el primero apunta a aplacar a los manes, el segundo a atraer las fieras y las selvas. Aquel simboliza la filosofía natural; éste, la filosofía moral y civil. El propósito de la filosofía natural consiste en restituir e instaurar las cosas corruptibles, conservar los cuerpos y preservarlos de la disolución o la putrefacción; todo ello se logra mediante el acuerdo de los temperamentos de la naturaleza y la armonía de la lira. Pero esta consonancia es difícil de mantener y suele frustrarse debido a nuestra curiosidad, impaciencia o celo intempestivo. Por lo tanto, la filosofía desvía su atención hacia los asuntos humanos y, mediante la elocuencia, infunde en las almas el amor de la paz, de la virtud y la equidad, logra que los pueblos se unan y acepten el yugo de la ley, se sometan a la autoridad, hagan a un lado sus apetitos indómitos, escuchen y se adecuen a los preceptos de la disciplina. De allí se sigue la construcción de casas, la fundación de ciudades, la siembra de los campos y la plantación de jardines con árboles (cosas que, en el mito, son aludidas por la hipérbole de las rocas y las selvas que se mueven para aproximarse a Orfeo y escuchar su música). El origen de semejantes obras de la filosofía es la aceptación de la inevitabilidad de la muerte y el consecuente impulso al logro de

⁴⁹ Francis Bacon, *De Sapientia Veterum*, Amsterdam, Heinrich Wetstein, 1696, p. 45.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 46.

algún tipo de inmortalidad, mediante el mérito y la fama que acarrearán las buenas obras. Claro que la historia está sometida al vaivén de los seres humanos entre la creación y la destrucción, entre la paz social y la sedición o la guerra, entre el cultivo de las letras y el naufragio de la “barbarie”.⁵¹ Según la lectura baconiana, el mito de Orfeo resume las dialécticas que gobiernan “la vicisitud de las cosas”.⁵² El encanto de la naturaleza parecería desprenderse del descubrimiento y la convicción humana sobre la fragilidad de nuestras existencias en el mundo.⁵³

Hacia 1646, sir Thomas Browne, insigne crítico del saber antiguo y vulgar, seguidor del empirismo propuesto por Bacon, hizo a un lado toda idea de alegoría en el relato sobre Orfeo. En la célebre *Pseudodoxia Epidemica o Errores Vulgares*, sir Thomas ironizó varias veces acerca del movimiento de los árboles y bosques que se aproximaban al héroe para escuchar su canto.⁵⁴ La primera ocasión fue cuando trató de interpretar el pasaje en términos naturalistas al decir que habían sido, en realidad, mujeres desenfundadas, armadas de gruesas ramas, las que se acercaron a Orfeo en calma y atraídas por la música. Habrá habido quien tomó a las mujeres robustas por árboles en marcha o algo parecido.⁵⁵ En una nueva cita del mito, Browne se burló de aquella misma parte de la historia para desacreditar -¡vaya sorpresa!- el lugar común de que los elefantes carecían de articulaciones en las patas delanteras. Suponer que un animal sería capaz de moverse sin adelantar o atrasar una parte de sus miembros con el fin de cobrar el impulso necesario, equivaldría a “tener esperanza de ver los efectos de la lira de Orfeo, cuando los árboles hallaron coyunturas y bailaron al son de la música.”⁵⁶

VI.

Nos toca ahora referirnos a otro elemento fundamental de la cultura renacentista, que determinó las constantes y los cambios en la evolución de la iconografía vinculada al tema de Orfeo y los animales en la Europa del 1500 al 1700. A saber: la presencia de la figura del poeta, músico y sabio legendario de Tracia en las mitografías del Renacimiento. Llama la atención que, en una suerte de proceso de *mise en abyme*, el personaje aparezca largamente citado en todas ellas como

⁵¹ *Ibidem*, pp. 47-48.

⁵² *Ibidem*, p. 49.

⁵³ Una visión diferente del pasaje de la *Sapientia* dedicado a Orfeo puede leerse en: Patrizia Vicari, “The Triumph of Art, the Triumph of Death: Orpheus in Spenser and Milton”, en Warden, John, *op.cit.*, pp. 225-226.

⁵⁴ Sir Thomas Browne, *Sobre errores vulgares o Pseudodoxia Epidemica*, Madrid, Siruela, 2005. Traducción por Daniel Waissbein. Agradezco al traductor la referencia.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 92.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 154.

una autoridad mitográfica esencial. Los *Himnos* que le fueron atribuidos desde la Antigüedad son fuentes a las que se acude decenas de veces en las enciclopedias de dioses, héroes y creencias greco-romanas. Es más, en las obras de Pictorius,⁵⁷ Cartari⁵⁸ y Gyraldi⁵⁹ solo se muestra Orfeo como el autor de aquellos poemas que tanto enseñan acerca de los númenes antiguos. En las obras de Boccaccio,⁶⁰ Natalis Comes⁶¹ y Pérez de Moya,⁶² en cambio, nuestra figura fue tomada en calidad de *auctoritas* y, al mismo tiempo, de protagonista en uno de los mitos más poderosos del paganismo y más adaptable a la revolución religiosa del cristianismo. En torno a 1360, Boccaccio no escapaba al alegorismo medieval y entretejía las fuentes paganas (Virgilio, Horacio, Ovidio, Estacio) con la *interpretatio christiana* sin solución de continuidad. Respecto de Orfeo, “noveno hijo de Apolo”, escribía en su *Genealogia Deorum*:

Con [la lira] Orfeo mueve las selvas, que tienen raíces muy firmes y fijas en la tierra; y mueve a los hombres de opinión obstinada, quienes no pueden salirse de su obstinación a menos que lo hagan por la fuerza de la elocuencia. Detiene los ríos, es decir, a los hombres incorrectos y lascivos, quienes si no se establecen sobre una gran fortaleza con demostraciones sólidas de elocuencia, corren hacia el mar, vale decir, hacia la amargura eterna. Hace benignas a las fieras, esto es, a los hombres ávidos de sangre, a los que muchísimas veces otorga mansedumbre y humanidad la elocuencia del sabio.⁶³

Hasta la publicación de las *Mitologías* por Natali Comes en 1551, Boccaccio hubo de ser el manual de la religión pagana más frecuentado y consultado en Europa occidental. Comes reforzó la erudición y “la vuelta a la vida de lo antiguo” sin ambages.

57 Georg Pictorius, *Theologia Mythologica*, Friburgo, Iohannes Emmeus, 1532.

58 Vincenzo Cartari [1551], *Le Imagini degli Dei degli Antichi*, Padua, Pitero Paolo Tozzi, 1606.

59 Lilius Gregorius Gyraldus [1551], *De Deis Gentium varia et multiplex Historia, Libris sive Syntagmatibus XVII comprehensa*. Basilea, Johannes Operinus, 1555.

60 Giovanni Boccaccio, *Genealogia degli Dei. I Quindici Libri*, Venecia, al Segno del Pozzo, 1547.

61 Natalis Comes [1551], *Mythologiae sive Explicationis Fabularum Libri decem*, Lyon, Pierre Landres, 1602.

62 Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta donde debaxo de Historias Fabulosas, se contiene mucha Doctrina, provechosa a todos estudios. Con el origen de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad*, Madrid, 1584.

63 Boccaccio, *op.cit.*, folio 91 v-92 r.

Dicen que Orfeo tan excelente fue en la habilidad del cantar que los ríos se detenían ante su música, las aves volaban hacia él, las fieras se le acercaban y también concurrían las selvas, las piedras, los vientos y todos los géneros de cosas que carecían de sentidos.⁶⁴

Citaba las *Argonáuticas* de Apolodoro, el *Arte poética* de Horacio y completaba el retrato del héroe. Orfeo había descollado como primer maestro de la astrología entre los griegos, introductor de los ritos báquicos, “inventor de muchas cosas útiles para la vida política” y maestro de las ceremonias destinadas a aplacar a los dioses. Fue autor de libros sobre los amores de los inmortales, sobre los poderes de las piedras preciosas, los ritos y sacrificios, las respuestas ocultas de los oráculos, la interpretación de los sueños, los signos y prodigios, los vaticinios y las observaciones de los arúspices. El Tracio dio siete cuerdas a la cítara, en correspondencia con los siete planetas.

En 1584, el español Juan Pérez de Moya volvía a la alegoresis, pero la reducía a una dimensión moral más que religiosa o atenta al usual entrelazamiento pagano-cristiano:

Mover Orpheo los montes con su Música. Es dar a entender la fuerza grande de la elocuencia, con la cual el orador hace mover los corazones de los hombres a diversas pasiones de bien, o de mal, y para esto declarar dice la fábula que Orpheo con su Música hacía mover los montes, parar los ríos, amansar las fieras. Por los montes se entienden los hombres que de aquello que creen o afirman no pueden ser arrancados sin gran persuasión y elocuencia. Por los ríos se entienden los hombres movibles y variables, que no saben en una cosa estar firmes, y si no los tuviesen no pararían como los ríos hasta entrar en el mar, que quiere decir amargura. A estos la elocuencia hace firmes. Por el amansar las fieras, se entiende los soberbios de conversación, que no saben con los otros estar en paz, estos se mitigan por virtud de la elocuencia.⁶⁵

Ernst Gombrich, Jean Seznec y Edgard Wind, entre otros investigadores ligados al Instituto Warburg, nos han demostrado hasta qué punto los artistas y sus comitentes, de 1450 a 1700, leían y utilizaban estos manuales de mitología para orientarse en la representación de los temas de la religión antigua.⁶⁶ Ya señalamos que Rubens y los pintores de su taller descollaron en el campo de la lectura

64 Comes, *op.cit.*, VII, cap. XIV, pp. 754-756.

65 Pérez de Moya, *op.cit.*, libro IV, capítulo XXXIX, f. 220 r.

66 Ernst Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*. Londres, Phaidon Press, 1972. Jean Seznec, *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Taurus, 1983. Edgar Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona, Barral, 1972; *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista*. Madrid, Alianza, 1993.

y conocimiento de esas fuentes.⁶⁷ De modo que ellas nos proporcionan claves e instrumentos para comprender mejor las obras del arte de los siglos XVI y XVII, cuyos temas proceden del paganismo greco-romano. Exploremos entonces nuestro tercer horizonte, abierto hacia la cuestión de cómo fue representado el canto de Orfeo a los animales en la plástica europea de aquellos siglos.⁶⁸

VII.

Hacia 1437-39, Luca della Robbia talló en mármol un altorrelieve hexagonal con la figura de un Orfeo barbado que toca el laúd y canta (la boca del poeta está abierta, sus ojos miran al infinito), mientras las aves se aproximan por su derecha (palomas, patos, garzas) y las fieras lo hacen por su izquierda (leones, jabalíes), con el objeto de escucharlo atentamente. El realismo, expresivo y calmo al mismo tiempo, es una novedad estética, aunque el atuendo del personaje, los árboles y las rocas del paisaje tengan todavía un parentesco estrecho con el estilo del gótico internacional. El relieve se encuentra en una pared exterior y visible desde abajo del *Campanile* del Duomo en Florencia. Entre 1455 y 1470, un códice florentino que contiene una historia universal incluye una serie de dibujos, atribuidos a Maso Finiguerra, de antiguos héroes civilizadores, Lino, Museo, Zoroastro, Hermes Trismegisto, Orfeo. Nuestro personaje aparece vestido como un joven paje toscano mientras tañe la cítara apoyada contra su pecho. Lo rodea una multitud de animales reales (aves de todo tipo, cuadrúpedos tanto reptiles cuanto mamíferos) y fantásticos (un dragón, varias harpías), en singular confusión con el paisaje de rocas y plantas. El bello ensayo de Giuseppe Scavizzi sobre las representaciones del mito de Orfeo en el arte del Renacimiento italiano⁶⁹ liga este dibujo con una interpretación tradicional de Orfeo como mago capaz de dominar las fuerzas y las criaturas de la naturaleza. No sabemos demasiado bien si él encanta al mundo o si conoce y revela para nosotros el encanto que el universo encierra.

⁶⁷ Véase Svetlana Alpers, *La creación de Rubens*. Madrid, A. Machado Libros, Colección La balsa de la Medusa 113, 2001. Especialmente el capítulo "La creatividad encarnada: el Sileno borracho", pp. 117-181.

⁶⁸ G. Scavizzi, "The Myth of Orpheus in Italian Renaissance Art, 1400-1600", en: John Warden, ed., *Orpheus: The Metamorphoses of a Myth*, Toronto, University of Toronto Press, 1982, pp. 111-162.

⁶⁹ Giuseppe Scavizzi, "The Myth of Orpheus in Italian Renaissance Art, 1400-1600", en Warden, John (ed.), *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*. Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, 1985, pp. 113-114.

Alrededor de 1485, Jacopo del Sellaio pintó una serie de tres *cassoni* o *spalliere*, con escenas del mito de Orfeo.⁷⁰ Uno de ellos,⁷¹ espectacular por cierto debido a los contrastes cromáticos, la armonización paradójica de los tonos y los azules del paisaje de rocas y agua en la lejanía, está dedicado al canto de Orfeo y la contemplación de los brutos. El músico viste toga y lleva un bonete rojo que podría recordarnos un tocado bizantino (sinónimo de “griego” en la época). Ejecuta una gran lira *da braccio*; un círculo de animales domésticos, salvajes y fantásticos, lo rodea en completa calma. Asoma un elefante, como en los mosaicos romanos. Pero, a derecha e izquierda en el mismo primer plano, tres brutos se aproximan, todavía agitados, y, en el otro lado, una pareja de leones lucha contra un dragón. En el segundo plano del paisaje, se desenvuelven combates de animales: leones que atacan caballos y hasta un centauro. La conclusión es clara: la música órfica introduce la paz y la armonía en el mundo.

Una de las primeras figuras antiguas de Orfeo, vueltas a la vida, tal vez sea la de la plaqueta de bronce, fechada en torno a 1465 y atribuible a Bertoldo di Giovanni,⁷² donde el héroe se exhibe totalmente desnudo con gran cantidad de animales a uno y otro lado. En el campo de la pintura, esa desnudez aparece en el fresco de la Sala del Friso de la Villa Farnesina que Baldassarre Peruzzi pintó en 1508; el desenvolvimiento del mito de Orfeo aludía allí a algunas de las pretendidas virtudes del banquero Agostino Chigi, el comitente de la *villa*: fidelidad y coraje, amor por la música y las artes. La identificación del héroe con un personaje real, político en este caso, precisamente en su carácter de cultor de una música garante de la armonía, se produce en un cuadro de Bronzino, pintado entre 1537 y 1539,⁷³ retrato del duque Cosme I de Medici, joven y bisoño gobernante de Florencia. El príncipe ha interrumpido la ejecución musical para girar la cabeza y mirarnos, mientras un moloso lo observa a la espera de la reanudación del canto. Cosme acababa entonces de vencer a sus enemigos republicanos, los Strozzi, y se disponía a contraer matrimonio con Eleonora de Toledo. Tenía solo veinte años. Acotemos que el reconocimiento artístico de nuestro episodio del mito se expandía más allá de la gran comitencia y de las cortes, no solo por medio del grabado, sino merced a a las mayólicas de Faenza que lo tomaban como motivo principal de fuentes, grandes platos y otras piezas cerámicas de lujo. Los ejemplos que

70 Jerzy Miziolek, “*Orpheus and Eurydice: Three Spalliera Panels by Jacopo del Sellaio*”, en: *I TattiStudies: essays in the Renaissance*, 12, 2009, pp. 117-148.

71 Castillo de Wawel en Cracovia.

72 Londres, Victoria and Albert Museum.

73 Philadelphia Museum of Art.

elegimos son platos en el Museo Correr de Venecia y en el Victoria and Albert de Londres.

Entre tanto, la pintura nórdica había explorado otros caminos de la representación. El suizo Hans Leu, el Joven, pintó en 1519 una tabla en la que un Orfeo anciano, vestido *all'antica* y coronado de laureles,⁷⁴ ha dejado a un lado el arpa davídica y empuñado un laúd para agradar a los cuadrúpedos del bosque. Los pinos lánguidos y los picos luminosos de las montañas recuerdan a los paisajes de Altdorfer. Lo cierto es que los flamencos dieron con la gran fórmula para nuestro tema, en el surco del género del paisaje abierto por Patinir. Entre 1550 y 1570, Cornelys Massys combinó el Orfeo desnudo, la fauna mitad doméstica mitad salvaje en torno, bajo los árboles de un bosque tupido pero pequeño, ubicado en un ángulo del cuadro, con una vista muy amplia del paisaje que ocupa las tres cuartas partes de la superficie y pasa de los ocre del primer plano, luego a los verdes y, por fin a los azules de las lejanías.⁷⁵ Quizás, en esta pieza comenzó la práctica de esa suma de elementos formales y temáticos, que sería la composición número uno del episodio del canto en la iconografía órfica. El período admirable de la fórmula se extendió desde 1590 hasta 1640 y fue el fruto del trabajo convergente de los artistas flamencos, como los pintores naturales de Amberes o su distrito -Sebastián Vrancx, Denis van Alsloot, Joris y Jacob Hoefnagel, padre e hijo, el gran Jan Brueghel el Viejo-, y los hermanos Savery, Jacob y Roelandt, miembros de una familia anabaptista que hubo de emigrar a las provincias del Norte (Holanda, Utrecht), liberadas de España a partir de 1581. De ellos, marcaremos los años de sus obras y alguna característica singular de la fauna representada, salvo decir que en todas (excepto una) aparece un elefante, en posición destacada, en el primer plano o bien recortado claramente contra el cielo en la lejanía. Nuestra hipótesis apunta a considerar a este paquidermo y al rinoceronte como signos de una zoología universal que podría haber congregado mítica y estéticamente el canto de Orfeo. Mientras el rinoceronte es invariablemente una copia del modelo acuñado por Durero, posturas y aspectos de los elefantes, ora asiáticos, ora africanos, proceden de dibujos y descripciones tomadas de una visión directa de exploradores y artistas. Vrancx, 1595;⁷⁶ Jacob Savery el Viejo, 1598-1602;⁷⁷ Van Alsloot, 1610; Jan Brueghel el Viejo, c. 1610;⁷⁸ Jacob Hoefnagel, 1613;⁷⁹

⁷⁴ Kunstmuseum de Basilea.

⁷⁵ Los Angeles, Getty Museum.

⁷⁶ Roma, Galería Borghese.

⁷⁷ Remate de Christie's, Londres, 7 de diciembre de 2011; remate en Lempertz, Colonia, el 19 de noviembre de 2011.

⁷⁸ Tenerife, Museo de Bellas Artes.

⁷⁹ Nueva York, The Morgan Library.

Roelant Savery, 1612-1628⁸⁰ (en el cuadro de 1627,⁸¹ se divisa un dodo en el ángulo inferior izquierdo, figura probablemente tomada de un dibujo del ave, atribuido a Jacob Hoefnagel. Téngase en cuenta que Roelant Savery coincidió con este Hoefnagel en la corte de Rodolfo II en Praga). Por otra parte, Joris y Jacob Hoefnagel se destacaron por ser ilustradores, versados y precisos, en proyectos editoriales de historia natural de gran fuste en la Europa de finales del siglo XVI y comienzos del XVII: *Archetypa studiaeque patris Georgii Hoefnagelii* (Frankfurt, 1592, plantas, insectos y pequeños cuadrúpedos tomados *ad vivum*); *Diversæ insectarum volatiliū : icones ad vivum accuratissimè depictæ per celeberrimum pictorem* (Amsterdam, 1630). Nos permitimos pensar que esta experiencia única se volcó en el *Orfeo y los animales* de 1613, en cuyo fondo se distinguen las figuras de un elefante y un rinoceronte (siempre la silueta de Durer), brutos a punto de enfrentarse en su legendaria contienda; pero quizá la música de Orfeo produzca el efecto pacificador que conocemos. Muy pronto, el nuevo prototipo se difundió en Italia, según lo prueba un dibujo italiano anónimo, fechado entre 1580 y 1640, hoy en el British Museum⁸² y, más que nada, un bello cuadro del genovés Sinibaldo Scorza,⁸³ realizado alrededor de 1610, cuando varios pintores flamencos viajaron y trabajaron con gran éxito en Génova.

Claro está, el remate de esta serie es el lienzo pintado por Frans Snyders y Theodoor van Thulden en 1636-1638 que pertenece al Prado. Dijimos ya que formó parte del encargo hecho por el rey Felipe IV para su pabellón de caza, supervisado en el propio taller de Rubens por el Cardenal Infante don Fernando, hermano del monarca. Svetlana Alpers estudió la historia de los más de sesenta cuadros enviados desde Amberes a Madrid en un bello libro de 1971.⁸⁴ Se ha pensado que podría haber habido un boceto de la escena órfica, realizado por el propio Rubens, debido a que el inventario de la Torre de la Parada, hecho en 1700, asignó a Pedro Pablo la autoría de la tela. Pero una restauración reciente ha descubierto las firmas de Snyders y Van Thulden. Alpers creía ya en 1971 que la totalidad del lienzo, desde su concepción hasta su ejecución, fue obra de Snyders con la ayuda de Van Thulden. Recuértese que Snyders fue un eximio especialista en la pintura de animales, de pájaros más que nada. El Prado posee tres de sus bellos *Conciertos de aves*, en los que campea una fuerza cómica, amén de un

⁸⁰ Iowa, Figge Art Museum.

⁸¹ La Haya, Galería Príncipe Guillermo V.

⁸² British Museum, 1867,0309.718

⁸³ Génova, Palazzo della Meridiana.

⁸⁴ Svetlana Alpers, *The Decoration of the Torre de la Parada. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, IX. Londres- Nueva York, Phaidon Press, 1971.

cromatismo y de un trabajo magistral de representación de las texturas en los diferentes plumajes. Este elemento risueño es también el núcleo expresivo de otras dos obras, también propiedad del Prado, fábulas pintadas ambas: la de *La liebre y el Galápago* y la de *El León y el Ratón*. Hay una jovialidad exultante en toda la escena del canto de Orfeo, pues no deja de causar hilaridad el ver a tantos enemigos naturales en amable concierto, aunque, a decir verdad, algunas impaciencias asoman: la del lobo que reacciona ante las molestias provocadas por el mono, la del gato que se anima a desafiar a su pariente el león. Claro que el empaque del escorpión en primer plano, junto a las palomas que pavonean su buche en el primer plano son paseantes algo ridículos. Precisamente, el relieve dado al buche nos remite al pasaje de las “Anotaciones” de Blaise de Vigenère para el Filóstrato *Junior* que citamos y, de golpe, encontramos los paralelos entre ese texto y esta pintura: el águila está próxima al cisne, el mochuelo a las tórtolas, brilla el plumaje de los pavos reales,

sin pelearse ni preguntarse nada los unos a los otros: perros, ciervos, leones, lobos, zorros, osos y demás semejantes, todos al fin, hasta las alimañas reptantes y venenosas.

No sería caprichoso decir que las páginas de la *Suite* de Filóstrato han inspirado explícita o disimuladamente este cuadro. Como quiera que sea, en él confluyen literatura, arte musivo, grabado, pintura, poesía, religiones, paganismo y cristianismo de casi dos milenios. Obsérvese además que no vemos seres fantásticos. La naturaleza se basta a sí misma para cautivarnos.

Tal vez hayamos cumplido nuestro propósito y mostrado que, en paralelo al esplendor de la racionalidad matemática, aplicada al saber de la naturaleza por los astrónomos del Renacimiento y del período barroco, también la enajenación encantada que producía su espectáculo en la sensibilidad de los artistas fue, durante aquel giro de la ciencia moderna europea, ocurrido aguas arriba y aguas abajo del año 1600, una fuerza creadora para las almas ansiosas de conocimiento y armonía.