

ORFEO, CRISTO, CALDERÓN

Fernando R. de la Flor

Para Luis Robledo

De la estirpe de Orfeo

Orfeo, sí; y Calderón, también; pero ¿Cristo?... Su mera evocación resulta, si bien se mira, «intempestiva», por cuanto sobre ella pesa una suerte de interdicto moderno. Como asegura Peter Sloterdijk, sucede que —y esto afecta a la figura central de la religión cristiana, (es decir, al propio Cristo, y su representación canónica u ortodoxa)—: «la censura del espíritu de la época ha provocado que hoy se haya excluido todo tipo de teologías de los temas de discusión serios de las personas ilustradas»¹. En efecto, abordar una problemática como ésta, no dejará de percibirse como una cierta trasgresión a lo que es el verdadero *pudendum* de los modernos. Sólo desde la estética parece tolerada tal aproximación postmoderna hacia los significados crísticos fuertes —y no sólo los demudados de su carga propiamente metafísica—, algún aspecto de cuyo programa puede encontrarse en las conversaciones últimas de Gianni Vattimo y John D. Caputo², situadas bajo el enunciado oximórico de una nueva teología ne-

¹ *Tiempo e ira*, Madrid, Siruela, 2010, p. 91.

² En *Después de la muerte de Dios. Conversaciones sobre religión, política y cultura*, Barcelona, Paidós, 2010.

gativa e, incluso, de un «ateísmo cristiano», como el que también ha teorizado Thomas J. J. Altizer³.

En la apertura misma de una deriva que no oculta tener a la representación de la figura de Cristo como argumento central, me gustaría situar una imagen que va a constituir el término final de nuestro recorrido. Y, prácticamente también la justificación de que este se realice bajo los términos y el amparo de un saber de estirpe warburgiano; quiero decir, dentro de ese saber y de esa disciplina que no tiene nombre, pero que propiamente es una *iconología*⁴.

En efecto, deberemos ahora preguntarnos por el sentido que alcanza a tener una *pathosformel*, la vida de un tema imaginal, estereotipado; una fórmula patética, un dinamograma, una figura dialéctica en donde coagulan temporalidades diversas⁵, y donde algo antiguo, en rigor una supervivencia (*nachleben*: vida póstuma) –la de Orfeo mismo–, se da a leer sólo haciendo constelación y brillando en un momento fulgurante a través de otra figura, también esta altamente aurática –la de Cristo–, situándose ambas en un acmé dialéctico que oscila entre el pasado y el presente, entre lo pagano y lo cristiano.

Se trata entonces de una imagen de antiguo culto; una imagen sin duda peculiar, si consideramos lo que son los habituales patrones iconográficos desarrollados por el Barroco hispano. Estamos ante el llamado «Cristo de la Victoria» [Fig. 1], cuyo modelo original, manufacturado por Domingo de la Rioja –imaginero y tallador de imágenes en tiempos de Felipe IV–, y exhibido por primera vez en culto en 1635, se encuentra en Serradilla (una pequeña localidad en la provincia de Cáceres)⁶. Esta imagen se distingue notablemente de otras innumerables «hechuras de Cristo» del mismo período

³ *El evangelio del ateísmo cristiano*, Barcelona, Ariel, 1972.

⁴ Véase sobre aquel nuevo campo de conocimiento abierto a la exploración de la imagen por Abby Warburg, que no acertó a darle nombre, el comentario que sobre ello hace Giorgio Agamben en su capítulo «Abby Warburg y la ciencia sin nombre», en *La potencia del pensamiento*. Barcelona, Anagrama, 2008.

⁵ Es Agamben también quien, recientemente, reflexionando sobre el tema warburgiano de la *nympha*, ha advertido el que las *pathosformel* «están hechas de tiempo, son cristales de memoria histórica, *fantasmati*» (en *Ninfas*. Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 32).

⁶ La noticia sobre este Cristo y su atribución a Domingo de la Rioja la ha realizado Hernández Perera, J., «Domingo de la Rioja. El Cristo de Felipe IV en Serradilla», *Archivo Español de Arte*, 25 (1952), pp. 267-286. Véase también a este propósito del conocimiento material de la imagen, Hernández Díaz, J., «Iconografía española. El Cristo de los Dolores», *Archivo Español del Arte*, (1954), pp. 47-62.

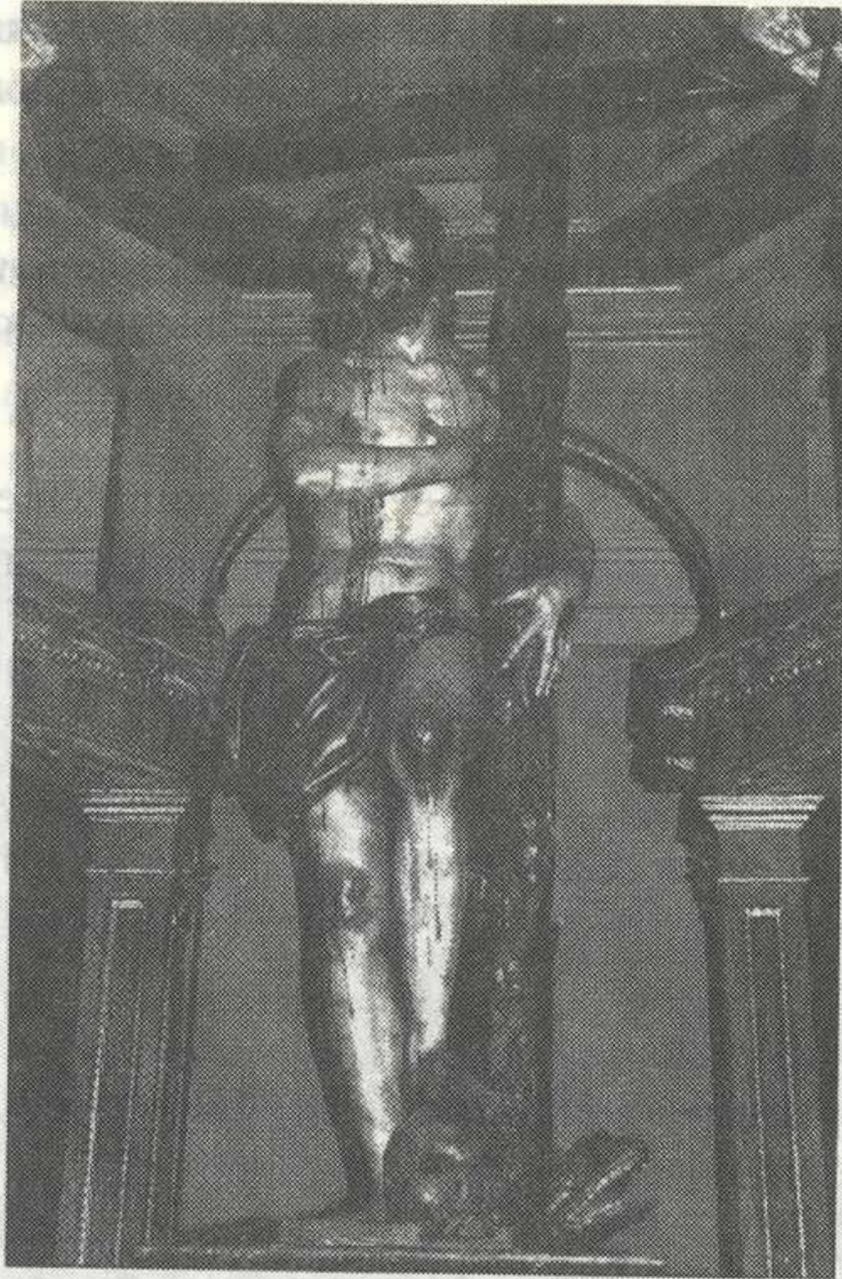


Fig. 1. Cristo de la Victoria. Capilla VOB. Madrid.

que pueden encontrarse en la Península. Hablo de peculiaridad, por cuanto la imagen en sí misma no reproduce ningún pasaje o momento del Nuevo Testamento que pudiera ser identificado. Así que se configura en todo caso como una imagen *exclusiva*; en realidad, cuando aparece, un *unicum*. Imagen, por tanto, sobrevenida, que va más allá del propio relato evangélico (de donde *no* toma referencia), imagen extemporánea (fuera de su tiempo); una suerte de *hapax* icónico: imagen nueva y sorprendente, que aparece una sola vez o que irrumpe por primera vez en la historia figurativa de un modelo, y que, por lo tanto, en este caso concreto escapa a esa aparente totalización con que se inaugura el reciente libro de Jean Luc Nancy dedicado a ciertas imágenes de Cristo –titulado bellamente: *Noli me tangere*⁷–. En-

⁷ *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Madrid, Trotta, 2006.

sayo donde se lee en exergo una evidencia que se ha producido en el tratamiento icónico de esta figura emblemática de las tradiciones representativas de signo cultural. Y es que:

Sin duda no hay un solo episodio o leyenda de Jesús de Nazaret que no haya sido representado en la iconografía cristiana y postcristiana, oriental y occidental⁸.

Esta certeza abre el paso a otra evidencia complementaria a aquello afirmado por el semiólogo francés, según la cual debamos afirmar que, puestos ante este tipo de imagen como la que en Serradilla se encuentra, muy raramente se representa en Cristo algo que la tradición textual sagrada no refrende⁹. En efecto, estamos ante una rara «hechura» y figuración crística que sobreexcede a aquellas otras, numerosísimas, inscritas y emanadas de los *Evangelios*. En ningún pasaje de los mismos sucede que Cristo abrace su cruz, o no lo hizo de esta manera triunfante, rendidora y, al mismo tiempo, también sufriente, *pasionaria*, pues es evidente aquí un imposible: la abraza sin duda después de muerto, en la temporalidad supernumeraria o especial del *triduum*, de los tres días *post-mortem*, donde, desde luego, no consta en la tradición escrita tal gesto. En aquel interregno temporal que se abrió entre la tierra y el cielo, y durante el cual Cristo se presenta a María Magdalena, es cuando también irrumpe en la cena de Emaus, y en el momento preciso en que se aparece con sus heridas ante el Colegio Evangélico y ante el incrédulo Tomás. Lapso temporal, y esto será importante para nosotros desde el punto de vista de una marca o referencia órfica, en que oscuros pasajes evangélicos y exégetas posteriores llegarán a insinuar que fue precisamente entonces cuando Cristo bajó al Limbo (y, en otras versiones, al mismo Infierno). Aquel tiempo del *triduum* transitorio dio lugar, incluso, a figuraciones que pueden pasar por «extravagantes», o enteramente forjadas por motivaciones plástico-estéticas, pero de las que la Letra Sagrada se hacía al cabo garante, como aquellas de Cristo en hábito de jardinero, con la pala al hombro, en la tabla de Juan de Flandes,

⁸ *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo...*, p. 9.

⁹ Pues, ciertamente, las imágenes cristianas se proyectan siempre sobre un fondo escritural, como ha argumentado Ginzburg, C., «Ecce, sobre las raíces escriturales de la imagen de culto cristiano», en *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península, 2000, pp. 105-125.

o en el grabado de Albert Dürero¹⁰ [Fig. 2]. Representaciones que, en efecto, tiene una confirmación puntual en la escritura sagrada. Algo que, desde luego, no alcanza a tener nuestra primera imagen, aquella del Cristo que avanza (como una *Gradiva*) con misteriosos atributos y gestos desde su retablo en Serradilla.

Luego entonces, si volvemos a este nuestro «Cristo», es lo cierto que Cristo mismo, según las Escrituras, no pisó nunca ninguna calavera, tal



Fig. 2. Dürero, *Cristo y María Magdalena*.

¹⁰ Escribe sobre ello Nancy, J. L., «Habría que considerar además todas las mezclas que se practican: semi-jardinero, semi-mesías, semivestido (como debe estar el jardinero), semidesnudo (como debe estar el cuerpo que se ha desprendido del sudario), y las combinaciones a las que esos datos recurren mediante el dibujo y el color. Resulta fascinante esta circunstancia que hace que un problema teológico —¿cómo hay que representar el cuerpo glorioso?— proporcione y combine tantos pretextos para elaboraciones iconográficas» (*Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo...*, p. 50).

y como aparece en aquella imagen, y ello aunque el monte de su pasión se llamara Gólghota; Cristo no tuvo, ni siquiera como metáfora, una serpiente enrollada a los pies¹¹, y Cristo, sobre todo, no pulsó de esa manera, que podemos empezar a definir como «musical», el madero de su crucifixión. Y ello, sencillamente, porque en camino de su ascensión a los cielos sólo tuvo en sus manos el *lábaro* triunfante e imperial (un emblema bien distinto a aquel otro de la Cruz), despojándose en el paso de la muerte de todo signo pasionario, dejando definitivamente atrás el sufrimiento y el dolor de su temporal condición humana, y preparándose para reintegrarse en el más allá de las esferas cósmicas, donde dicen los textos que habría de habitar con el Padre Eterno y el Espíritu Santo.

En realidad, la imagen de Serradilla es el producto de la visión de una beata, Francisca de Oviedo, probablemente influenciada por especulaciones teológicas de un dominico cuyo nombre no nos ha llegado. Se trata entonces, en toda la extensión del proceso que da a luz finalmente a la imagen, de un *constructo* imaginario post-testamentario, (e, incluso, de un relato construido de espaldas a él). En cualquier caso, nos encontramos ante un retorno visual de Cristo con extraños aditamentos y gestos, con atributos que no constan en los textos que pretenden recoger minuciosamente su paso por la tierra. Es entonces una imagen simbólica de tipo sincrético dotada de una alta ambigüedad y misterio, si pensamos en las estrictas normas que presidieron en la época la realización de «hechuras de Cristo»¹² —lo que condujo a nuestra imagen, por cierto, a ser

¹¹ Es esta una atribución que proviene del siglo V, y que se formalizó primero en el motivo iconográfico del alanceamiento de la serpiente, como evolución de un motivo anterior empleado por Constantino al figurar el lábaro y enroscada en él la serpiente traspasada por el asta, como trasunto simbólico del vencimiento del pecado. En la Reforma se produce una controversia sobre quién es el o la vencedora de la serpiente; ocurriendo para los reformistas, que no es la Virgen sino el hijo el vencedor de la misma, según el Génesis («ipse [no ipsa] conteret caput tuum»). Señalemos de paso, y para lo que en adelante nos interesa, la omnipresencia de las serpientes en las descripciones cristianas de los mitos y rituales órficos.

¹² Los procesos de fusión, de metamorfosis transformativa fueron ampliamente considerados por el pensamiento especulativo barroco hispano, sobre todo en el terreno religioso y de conformación de una visión del mundo sometida a un intenso proceso de hibridación de sus polaridades más aparentemente irreconciliables. Una buena conceptualización de este asunto en su vertiente religiosa puede ser encontrada en un texto paradigmático de la mentalidad barroca, el de Pedro de Alva y Astorga, *Naturae prodigium, gratiae portentum*, Madrid, Julián Paredes, 1651, que trata de la transformación «seráfica» de San Francisco.

juzgada por la Inquisición, en la fecha de su primera modelación escultórica—. Imagen, pues, que necesitó legitimarse, pasar incluso a otros contextos y perder de esta manera su cualidad escultórica para pasar a la pintura, como sucede en un lienzo anónimo madrileño donde el Cristo de Serradilla aparece flanqueando en actitud de adoración por santa Teresa y san Francisco, y cuadro que porta en una cartela la concesión de indulgencias a la imagen, lo que garantiza por esta vía la plena ortodoxia de la misma¹³, y que nos sirve a nosotros como *transfer* entre tradiciones, pues es el momento de decir (y ello había ya quedado dibujado) que la vincularemos al final a una referencia órfica¹⁴.

Mantendremos pues la existencia en este singular modelo iconográfico de rasgos órficos, ello en consonancia con cierta mitopoética que extendió durante la Contrarreforma una concepción que había sido potenciada entre los siglos II y IV de los primeros tiempos del Cristianismo, para después continuar resonando, a cada momento más débilmente, en el espacio de representación, y según la cual Cristo mismo vendría a ser un «nuevo Orfeo» (motivo que es el que queremos precisamente asentar aquí por mediación de la evidencia que suministra la escultura de bulto redondo de Serradilla)¹⁵.

Es el momento de entender dicha imagen bajo la forma de un «dinamograma»; una imagen que, apoyada por la memoria histórica, escapa a su destino inerte e inanimado, y logra una supervivencia y una proyec-

¹³ Da noticia de este lienzo sin fijar su ubicación actual, Pérez Sánchez, A., en «Tramantojo a lo divino», *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, 3 (1992), 143. Otro lienzo efectista que representa la propia escultura de Serradilla es de atribución insegura a Alonso Cano y se encuentra en el convento de Alba de Tormes, estudiado por Padrón Mérida, A., «Un varón de dolores de Francisco Camilo», *Archivo Español de Arte* (1983), pp. 77-78.

¹⁴ Ha analizado las condiciones históricas de la producción de esta imagen Aterido, A., «Las relaciones entre escultura y pintura en el Madrid del siglo XVII. El caso de las capillas dedicadas a la Pasión», en De Carlos, M.A., *et al.*, *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 151-170, y, también, García Mogollón, F., «Francisco de la Torre y el retablo mayor del convento del Cristo de la Victoria de Serradilla», en *I Congreso Comité Español de Historia del Arte*. CD. Caja Murcia, pp.45-48.

¹⁵ Para contextualizar debidamente esa intensidad en el sentimiento religioso que atribuimos a la imagen y al momento de su manufactura, 1635, donde estaba en su apogeo hispano una mentalidad numinosa de construcción mitopoética y nada dada a la lógica materialista, véase mi libro *La era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Mallorca, Juan de Olañeta, 2008.

ción llena de energía y temporalidad que la conduce hacia una suerte de «vida póstuma», que ahora nos reclama que la restituyamos en todo su valor de sentido. Situados en el momento en que se produjo la factura de tal obra de Serradilla –1635–, podemos entender que lo que pasó entonces en lo que parecía definitivamente sellado e inaccesible, se puso entonces en movimiento y alcanzó a tener su momento de brillo e intensidad al coagular en una sola imagen tiempos distantes, y al traer a aquel «ahora» intensamente dramático un «ayer» que parecía perdido para siempre.

De modo que en el Barroco –en el centro del momento de la vigencia máxima de la visión de mundo que le caracteriza, décadas del 20, 30, 40 y 50 de 1600)– es a través de la figura de Cristo que se hacen visibles ciertos rasgos órficos supervivientes en ella, mientras eso mismo invierte la operación que fue la de los primeros apologistas cristianos, responsables de la primera era de la identificación cristomórfica, quienes presentaban la figura de Orfeo como algo a través de lo cual y en su sustitución se vislumbraban rasgos crísticos¹⁶. Vincularemos además esta atribución a un importante auto sacramental de Don Pedro Calderón de la Barca, *El divino Orfeo*, dedicado al asunto y del que han llegado dos redacciones, la primera de ellas en el entorno de la misma fecha –1634– de la imagen que ha abierto la exploración, y texto este en el que Calderón, en efecto, compone y propone sin ambages la figura arriesgada de un Cristo abiertamente ya transformado en un «nuevo Orfeo», que justifica de esta manera:

Luego Pastor y Poeta,
Músico, Orador y Lira
Eres en grande misterio
De todos ellos la enigma:
Y para decirlo todo
Orfeo es bien que te diga¹⁷.

En consecuencia, movilizaremos para llegar hasta este fin de tradición, que nos hemos dado, todos aquellos fragmentos de cultura que ates-

¹⁶ Para este tema, véase Pringent, P., «Orphée dans l'iconographie chrétienne», *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses*, 64 (1984), pp. 205-221.

¹⁷ Edición reciente de este texto en dos redacciones se encuentra en Duarte, J. E. (ed.), Kassel, Edition Reichenberger/Universidad de Navarra, 1999. Cit. ahora por la ed. de Cabañas, P., *Auto del divino Orfeo*. Madrid, CSIC, 1948, p. 249.

tiguen una imbricación entre la religión pagana por excelencia, el orfismo¹⁸, y aquello que se le opuso, en este caso como en otros, por medio de la inteligente estrategia de apropiación, el cristianismo (el cristianismo barroco), y que actuó catalizando primero y trascendiendo después aquel mundo de los misterios religiosos paganos por el procedimiento de abrazarlos, de resemantizarlos dentro de un gran metarrelato monoteísta de carácter salvífico, convirtiendo al orfismo en una suerte de precursor del cristianismo en el mundo antiguo¹⁹, y, más tarde también, en el centro de una sutil red analógica que servía para declarar una única verdad poética para el hecho del Mundo y su Redención, concediéndole a ello una factura musical predominantemente *armónica*²⁰.

Antes de llegar por un recorrido hiperbólico de nuevo hasta aquella remota imagen —y a otras que debemos convocar, evocándolas—, se hace preciso fijar el procedimiento que atestigua lo que Seznec²¹ llamó la «supervivencia de los dioses paganos» en los nuevos relatos con que se abrió en Occidente la Edad Moderna. Es un proceso que, a propósito de nuestro asunto, nos debe llevar a un espacio menos perfilado de lo discursivo que el representado por las *Geórgicas* virgilianas, donde, para el común, queda referido el mito órfico²², y hasta de las *metamorfosis* de Ovidio²³, convertidos ambos textos (el de Virgilio y el de Ovidio) en las más seguras referencias, pues tradicionalmente pasan por ser las versiones canónicas en cuanto a una final conformación de la mitología órfica, que en sí misma reúne elementos del culto dionisiaco, misterios de Eleusis y pitagorismo, a través de las versiones que de ellos procuran también los autores neoplatónicos²⁴.

¹⁸ La más completa y última de las aproximaciones al orfismo es la de Bernabé, A. y Casadesús, F., *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, Madrid, Akal, 2010.

¹⁹ Una buena y última visión de tal operación llevada a cabo dentro del extenso campo del «viejo humanismo» es la de García Gibert, J., *El viejo humanismo*. Madrid, Marcial Pons, 2010.

²⁰ El proceso general de esta cristianización del mito de Orfeo ha sido analizado por Jourdan, F., *Orphée et les Chrétiens. La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles. I. Orphée, du repoussoir au péfigurateur du Christ*. París, Les belles lettres, 2010.

²¹ Seznec, J., *Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona, Barral, 1983.

²² Libro IV; vv. 315 y ss.

²³ Libro X; vv. 1-105; 143-154.

²⁴ Sobre estas transferencias que fundan un simbolismo analógico, véase de Gombricht, E., *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 233-263.

Nosotros debemos revelar ahora el trabajo de otros operadores quizá más discretos, los cuales terminan por apuntar en la misma dirección de nuestra aserción primera (y al final son quienes la legitiman): el que Cristo mismo fue figurado bajo atributos órficos, lo que finalmente quiere decir que para algunos autores lo órfico se situó como una genealogía «autorizada» para lo cristiano, como una suerte de fuente anunciadora –de *prototypon* o «figura», en el sentido que le da al concepto la exégesis bíblica²⁵– de lo que habría de ser la eclosión cristiana de signo redentorista y salvífico.

En otro orden de cosas, esta correlación no se habría podido producir si la alta cultura de signo humanístico no hubiera operado tradicionalmente en términos de lo que se conoce como *fusión mítica*²⁶. Los horizontes temporales en que se inscribe la producción de una determinada obra de arte, una representación, se funden literalmente en el espacio conceptual humanístico con toda la corriente mitopoética acumulada como archivo del tiempo en la forma de fábulas mitológicas²⁷, produciendo una figuración que alcanza a tener una gran fuerza semántica, apoyada como está en dos temporalidades, en dos mundos, casi podríamos decir²⁸. Esta dinámica abre la posibilidad de una continuidad, de una constante histórica, de un *arquetipo* que se despliega en el tiempo, y que, en consecuencia, se hace objeto de una exploración del mismo tipo iconológico de las que llevó a cabo Abby Warburg en su proyecto *Mnemosyne*, pues, en efecto, tampoco se le pasó a este lector profundo el hecho de una compenetración íntima en este caso, que es el que proponemos como un gran paradigma acerca del cual reflexionar, entre las figuras de Orfeo y Cristo²⁹.

²⁵ Y cuya revisión fue emprendida por Auerbach, E., *Figura*, Madrid, Trotta, 1998.

²⁶ Sobre tal procedimiento, Prieto, A., «La fusión mítica», en *Ensayos semiológicos de sistemas literarios*. Barcelona, Planeta, 1972. De este modo, la transmisión mítica de que habla Luis Gil (*La transmisión mítica*, Barcelona, 1975) se convierte en «fusión» (y, en realidad, en *confusión*) de horizontes.

²⁷ Véase sobre el relieve que alcanza este género de discurso en España, el trabajo ya clásico de De Cossío, J. M., *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1952.

²⁸ Tipo este de articulación de temporalidades que el Renacimiento acomete y del que se hace garante, precisamente acudiendo a la figura señera de Orfeo. Véase a este propósito Berrío Martín-Retortillo, P., *El mito de Orfeo en el Renacimiento*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, 1994.

²⁹ Proyecto recientemente vertido al castellano, Madrid, Akal, 2010.

dad. Simultáneamente a esta fusión de horizontes clásico-cristianos a propósito de la figuración de un Cristo bifronte, conviene saber que son los mismos productores de símbolos, los artistas, y también los teóricos, en no menor medida, quienes realizan una apropiación, seguida de un desplazamiento de las figuraciones míticas, a-históricas; y en ese orden son ellos mismos quienes se adscriben, con preferencia sobre cualquier otra personificación, al arquetipo de Orfeo en cuanto protopoeta³⁰. Lo cierto es que tal clase especial de productos simbólicos se acogen a la historia de tal figuración para legitimar lo que es su propia actividad, para investirla de sentido cultural, y convertirse a su vez en parte de un espacio mítico renovado pero abierto por el relato fundador³¹. Acaso también lo que sucede es que lo adoptan incluso en lo que es ya su trayectoria y personalidad, vivenciándolo como esquema de conducta para lo que es su propia «producción de presencia» (diríamos con Gumbrecht³²), convirtiéndole en una identidad ejemplar en la que se reconocen y en cuyo *espectro* se integran, incluso en el modo directamente biográfico. Es en nombre de ello que un poeta español del Barroco, Juan Pérez de Montalbán, en su *Orfeo en lengua castellana* designara a sus compañeros integrantes de un Parnaso nacional en cuanto una suerte de «segundos Orfeos», y, más precisamente, de «castellanos orfeos»³³.

Es el momento de preguntarse por los modos en que aquellos «castellanos orfeos» se asimilaron, siquiera sea superficial, nominalmente, con la figura mítica que presentaba la dimensión simbólica de su trabajo y de su propia identidad, marcada en todo momento por el «furor poético» que, en aquellos mismo tiempos de paradigma humanístico, preconizara como «genio» específico de ciertos agentes conscientes de lo sublime del mundo, Giordano Bruno³⁴.

³⁰ Sobre ello Segal, Ch., *Orpheus: The Myth of the Poet*, Baltimore; Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989.

³¹ Es de este modo como Petrarca, Coluccio Salutati o Boccaccio mismo conciben estratégicamente el mito como una defensa de la poesía, adscribiéndola al influjo inspirativo y poderoso del dios músico.

³² Gumbrecht, H.U., *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*, México, Universidad Iberoamericana, 2005.

³³ El último de los poetas españoles en referir el tema de Orfeo, vinculándolo a la praxis poética ha sido Gerardo Diego. Véase de este su curioso texto «El virtuoso divo Orfeo», *Revista de Occidente*, 14 (1926), 182-201.

³⁴ Ello en *De los heroicos furores*, Madrid, Tecnos, 1987.

Así pues resulta que Orfeo es uno de los grandes catalizadores del capital simbólico humanístico –el mayor según el paradigma fabuloso–, en cuya pluralidad de funciones mito-poéticas³⁵ se vienen a acoger, en primer lugar, y dada la índole especial de su trayectoria mítica como proto-productor de imaginario social, otros operadores que desean arrogarse para su propio arte o técnica alguna de las potencialidades que tal figuración exhibe y despliega con gran fuerza y energía evocadora. El mito expresa así un anhelo típico del *artista*; ello en los tiempos imprecisos en que situamos el amanecer de la Edad Moderna³⁶. Lo que se produce es una identificación entre los cultivadores de la poesía y el propio Orfeo, que es la que en realidad es sancionada por los primeros autores cristianos, como, entre todos, Lactancio (*Divinae Institutiones*), quien señaló a Virgilio, a Ovidio y al propio Orfeo como los únicos poetas que alcanzaron en la gentilidad una intuición de la Verdad. Por su parte, esta tríada se completaba con el canon griego de poetas que habrían sido también reveladores y profetas, esta vez según el Pseudo-Justino: de nuevo, Orfeo, pero también la Sibila y Homero.

Es el propio potencial intrínseco en esta posición figural de orden enteramente mítico, su misma *energeia* y su gran semanticidad lo que estaba fatalmente destinado a un proceso de exacerbación simbólica³⁷, y al cabo lo que se pretende es hacer pasar a todos los cultores del arte, de la poesía y de la música como unos seres extremados, que, enloquecidos por su don, entran en un régimen «icario». Es decir que su bien probado «animus» les conduce a acometer lo imposible, en el orden de vivificar lo muerto y animar lo animado, rompiendo las leyes de la estricta naturaleza. Ello porque esperan que su canto y su activi-

³⁵ De la identidad metamórfica de Orfeo se ha ocupado Warden, J., *Orpheus. The metamorphosis of a Myth*, Toronto, University Press, 1982.

³⁶ Ello sucederá, con propiedad, en el marco mismo del Renacimiento y lo que fue la primera gran rehabilitación de las tradiciones pagano-clásicas. Un trabajo sobre el concepto estético de «continuidad», que podemos poner en relación con la transferencia de imágenes entre Orfeo y Cristo que nos ocupa, puede encontrarse en Aullón de Haro, P., *La continuidad del mundo e dell'arte*, Firenze, La Lettere, 2009.

³⁷ Que alcanza, incluso, vastos planos cosmológicos, y que ha podido ser descrita como la «cadena áurea». Véase a este propósito, Godwin, J., *La cadena áurea de Orfeo*, Madrid, Siruela, 2009.

dad simbólica, como escribe el propio Garcilaso de la Vega, pueda sobre todo «parar las aguas del olvido»; esto es: lograr algún tipo de permanencia, o, mejor, de sobrevivencia en un mundo destinado a la caducidad³⁸.

El mito de Orfeo, como afirma Sorel, exhorta al hombre al culto de la memoria, a través de la potenciación de la figura de un «héroe cultural», capaz de expresar una condición «encantada» de la realidad, según la cual está es reversible en alguno de sus fundamentos de vida o de muerte³⁹. Finalmente, constatado su fracaso, los «órficos» se ven obligados a admitir la dimensión de una «re-caída» en la condición terrestre del esforzado héroe y semi-dios. Juntamente, entonces, con Ícaro y Faetón, Orfeo constituye a lo largo de toda la Edad Moderna hispana la tríada elemental de figuras alegóricas que emblematizan a los hombres de genio, a los capaces de acciones impensadas y extremas, representándoles en cuanto empleados en la construcción de situaciones de vida extralimitadas y condenadas finalmente a un severo y desdichado fin («alto atrevimiento» como diría el conde de Villamediana, por su parte, gran cultor de la figura de Faetón).

La cuestión de la trasgresión órfica ha sido más o menos revisada, y además lo ha sido en los términos antedichos. Es lo cierto entonces que Orfeo planea sobre la cultura secular española del período: lo hace de manera muy especial sobre las letras, antes que sobre los discursos plásticos⁴⁰ y figurativos o propiamente musicales. El discurso poético de estirpe humanista singularmente hace tema de la peripecia, de la advocación y de la energía libidinal necesaria para generar un canto más allá de todos los cantos; en propiedad: un *incantamentum*, un hechizo⁴¹. De todo lo cual la figura de Orfeo es una perfecta alegoría y su canto el

³⁸ Garcilaso de la Vega. *Obra completa*, Madrid, Cátedra «Egloga I». Sobre el olvido como determinante cultural de primer orden véase, Weinrich, H., *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela, 1999.

³⁹ *Orphée et l'orphisme*, París, PUF, 1995, p. 28.

⁴⁰ En lo que se refiere a la presencia de Orfeo en los contextos figurativos de la época que tratamos, véase López Torrijos, R., *La mitología española en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1985.

⁴¹ Que tiene como principal capacidad la de reconciliar los contrarios y suavizar todas las tensiones de oposición y lucha que caracteriza en particular el reino animal y que, como tema, había sido objeto preferente en la retórica clásica en el género de los *impossibilia* (*adynata*, en griego)

símbolo mismo de la Palabra Eficaz, según constata Clemente en su *Protréptico*:

Ordenó también todo el universo con elegancia y dirigió el desacuerdo entre los elementos a un orden de sinfonía, para que el cosmos entero sea armonía para él⁴².

La realidad es que, como bien se sabe, la figura del tracio ostenta una presencia sutil en la pintura del período y en la música, que lo adopta como una seña melancólica —y acaso en verdad lo sea— de los límites a que el hombre está avocado, y también de los consuelos que este puede adjuntar para suavizar su misma condición; condición que finalmente conduce al fracaso y a la pérdida. El cuerpo despedazado de Orfeo, que recuerda el ritual dionisiaco del *sparagmos*⁴³, implica, precisamente, un tipo de final sin redención posible. La plusvalía virtuosa generada por su acción, finalmente no le sirve para acceder a ningún otro mundo, y su despedazamiento es su destino conclusivo, aunque más allá de ello la propia cabeza seccionada continúe su canto⁴⁴. Es este despedazamiento y destrucción carnal lo que para Abby Warburg asimila definitivamente las figuras de Cristo y de Orfeo. En el panel número 41 de su *Atlas Mnemosyne* los identifica y los reúne bajo el marbete del «*pathos* de destrucción» a que ambas figuras han sido sometidas; la primera por su Pasión, la segunda por su desmembramiento a manos de las ménades. Tal desastrosado fin queda matizado, pues, por su propio legado, que, en efecto, le trasciende y le consagra como lo que se ha denominado una «estructura estructurante»; un relato que sirve para engendrar desarrollos; una fecunda matriz mítica, en definitiva, que destaca por sus cualidades performativas, motivadora de nuevas acciones; susceptible de reencarnar y de investir siempre nuevos agenciamientos⁴⁵.

⁴² En Herrero, M., *Tradición órfica y cristianismo antiguo*, Madrid, Trotta, 2007, p. 355.

⁴³ Ver Vicari, P., «Sparagmos. Orpheus among the Christians», en Warden J. (ed.), *Orpheus: The Metamorphoses of a Myth*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, pp. 63-83.

⁴⁴ El panel se denomina: «Pathos de la destrucción. Sacrificio. La ninfa como bruja. Liberación de la expresión», en *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010, p. 72.

⁴⁵ Precisamente, y frente a lo que constituye el fracaso trágico de lo órfico en la empresa de salvar a Eurídice, en el Cristo calderoniano (y también en la imagen de Serradilla) lo que se anuncia es la victoria sobre la muerte llevada a cabo por el Redentor: «Restituirla al alma a mi gracia / podrá mi canto suave» (*El divino Orfeo*, vv. 1367-68).

Es en este punto preciso donde se debe situar toda la metafísica que el canto arrastra tras de sí, en cuanto poseedor de la fuerza del encantamiento que se predica en él⁴⁶. Lo órfico se reclamará fundamentalmente de esta capacidad de «aquietación» a través de la música de la naturaleza toda en sus órdenes mineral, vegetal y animal. En ocasiones, es sólo uno de los registros el que sucumbe al encanto de la música órfica y depone lo que es de su natural. Un ejemplo célebre se contiene en la segunda estrofa de la *Fábula de Polifemo y Galatea*:

Templado pula en la maestra mano
el generoso pájaro su pluma,
o tan mudo en la alcándara que en vano
aun desmentir al cascabel presume;
tascando haga el freno de oro, cano,
del caballo andaluz la ociosa espuma;
gima el lebrél en el cordón de seda
y al cuerno, al fin, la cítara suceda⁴⁷.

El canto órfico, en efecto, suspende el tiempo y reclama para sí un momento puramente transnatural donde toda la creación se pone al unísono en *armonía* (concepto que Leo Spitzer exploró —en cuanto *stim-mung*—, de una manera que todavía permanece como ejemplar en la historia cultural de las ideaciones), que debemos entender como conjunción y resonancia de los elementos del mundo. La *Musurgia universales* de Athanasius Kircher contiene un canto final a esta armonía.

¡Oh magna armonía, que todo en el mundo lo dispones con número peso y medida, dispón también el alma mía para que como un monocordio entone el sí a la divina voluntad⁴⁸.

⁴⁶ Véase sobre ello, Bauza, H. F., «El mito de Orfeo y las bases de una metafísica poética. El canto como *incantamentum*», *Emérita*, 62/1 (1994), pp. 141-152.

⁴⁷ Cit. por la ed. de Ponce, J., Madrid, Cátedra, 2010, p. 184. Un deslizamiento metafórico provoca en el Humanismo el que el ruseñor ostente una potencialidad «órfica», al lograr con la belleza de su canto simular los tonos armónicos de la Creación. Véase un estudio sobre ello en Calogero, E. L., «The Little Orpheus: The Nightingale», en López Poza, S., (ed.), *Florilegio de Estudios de Emblemática*, La Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 225-237.

⁴⁸ En la abertura de Leo Spitzer en su tratado encontramos de nuevo el concepto de armonía universal como motor de la investigación: «en el siguiente estudio me propongo

Vieja utopía poético-estética esta⁴⁹, de la que se reclamarán, de un lado, los poetas profanos, pero también, y más en particular, aquellos otros que, esta vez «a lo divino», se van a empeñar en investir la figura de Cristo con los prestigiosos *signos órficos*. Dueño de las resonancias musicales, en efecto, Cristo dispone «en armonía el mundo», según revela Diego de Zúñiga en un pasaje donde el escriturista aprecia que:

Cristo, músico perfectísimo, hizo un acorde con estos dos tonos, bajo y soprano, uniendo en sí la naturaleza soberana y divina con la baja y caduca del hombre, satisfaciendo nuestras ansias de transformarnos en dios⁵⁰.

El canto lo es taumatúrgico, en efecto, pues conecta directamente con una previa armonía universal, en medio de cuya sintonía se da por creado en la época todo lo que existe, y a la cual remite la acción terapéutica de Cristo en el mundo⁵¹. El canto es, en sentido propio, *incantamentum*. La creación divina no es factual, sino que se realiza a través de la potencia ordenadora de la ejecución armónica, siguiendo una tradición de gnosis musical, que en ocasiones se concreta metonímicamente en elementos determinados del mundo, como cuando San Juan alude a los «ríos sonoros» del Amado, y dice de ellos que es «un ruido y voz espiritual que es sobre todo sonido y voz, la cual voz priva toda otra voz, y su sonido excede todos los sonidos del mundo⁵².

reconstruir en sus numerosas capas el trasfondo occidental de una palabra alemana: el concepto de armonía del mundo que subyace a la palabra *stimmung*» (en *Ideas clásica y cristiana de la armonía del mundo*, Madrid, Abada, 2008).

⁴⁹ Véase algo de su desarrollo, a propósito esta vez de Virgilio, en Desport, M., *L'incantation virgilienne: Virgile et Orphée*, Bordeaux, Université, 1952.

⁵⁰ Cit. por Cuevas, C., «Fray Luis de León y la visión renacentista de la naturaleza. Estética y apologética», en García de la Concha, V.; San José, J., *Fray Luis de León. Historia, Humanismo y Letras*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, p. 379.

⁵¹ Es, en este discurso simbólico sobre el «príncipe de la Paz», el pequeño tratado incluido en *Los nombres de Cristo*, donde Fray Luis declina los vocabularios de la armonía cósmica respecto a la figura del Salvador: «concertado»; «templar»; «concierto»; «orden»; «armonía»; «subjección»... (Véase la reciente edición de Javier san José Lera. Salamanca, Universidad, 2008).

⁵² El trabajo de Mancho, M.J. analiza los extremos de la concepción «musical» del mundo averiguada por el alma mística, ello en «Simbolismo sonoro en el *Cántico espiritual*», *Analecta Malacitana*, XIV, 1(1991), pp. 55-70.

La creencia de estirpe platónica en la existencia de una música general del cosmos y el pensamiento propio generado por los pitagóricos, logra trascender en este punto el conjunto de reservas que acerca de la posibilidad humana de audiencia de un ruido de los planetas la autoridad de Aristóteles interpone⁵³. Orfismo y pitagorismo coinciden aquí en el planteamiento de una creación de un orbe fono-lumínico todo él cristiano, del que se hará eco temprano Fray Luis de León⁵⁴, particularmente a través de tres composiciones poéticas —«Oda a Salinas»; «Oda a Loarte»; «A la noche serena»— y un tratado — *Los nombres de Cristo*—⁵⁵. En esta última obra, en el capítulo «Príncipe de la paz», se lee:

Porque si estamos atentos a lo secreto que en nosotros passa veremos que este concierto y orden de las estrellas, mirándolo pone en nuestras almas sosiego... Mas ¿qué digo de nosotros que tenemos razón? Esto insensible, y aquesto rudo del Mundo, los elementos y la tierra y el aire y los brutos, se ponen todos en orden y se aquietan luego que, poniéndose el sol, se les representa aqueste exercito resplandeciente...⁵⁶.

Las noches puras permiten asimismo la audición de la «música de los cielos», como declara el humanista en otra obra suya, el *Comentario a Job*:

Porque con el callar en ellos los bullicios del día y con la pausa que entonces todas las cosas hacen, se echa claramente de ver y en una cierta manera se oye su concierto y armonía admirable⁵⁷.

⁵³ Al respecto, interesa recordar de nuevo una observación de Spitzer, L. (*Idea clásica y cristiana de la armonía del mundo...*, p. 228): «A los poetas del Siglo de Oro cualquier fuente silente de conocimiento los recuerda la *música callada* de los pitagóricos».

⁵⁴ Un haz de estudios exploran esta presencia de la armonía universal en la obra de Fray Luis de León: Morales Oliver, A., «La música de Salinas en la poesía de Fray Luis de León», *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica*, 2 (1984), pp. 113-129; Lumsden-Kouvel, A., «El gran citarista del cielo: el concepto renacentista de la *música mundana* en la *Oda a Francisco Salinas* de Fray Luis de León», *Congreso Internacional de Hispanistas*, II. Madrid, Istmo, 1986, pp. 219-228; y Alcalá, A., «Aquesta inmensa cítara», *Anuario Jurídico Escorialense*, XVII (1985-1986), pp. 733-763.

⁵⁵ Lo cual vincula la tradición mística a la concepción musical del universo, cuestión sobre la que se especula en el libro de Godwin, J., *Music, Mysticism and Magic*, London/New York, Routledge and Kegan Paul, 1986.

⁵⁶ A propósito de ello, de nuevo, Cuevas, C., «Fray Luis de León y la visión renacentista de la naturaleza. Estética y apologética...», p. 381.

⁵⁷ Fray Luis de León, *Obras completas castellanas*, García Olmedo, F., (ed.), Madrid, BAC, 1957, p. 1280.

Y, en todo caso, ese es el tiempo en que se produce un efecto «órfico» que abarca la interpretación de la misma disposición de cielos y de tierra, lo que, de nuevo, se resume en la exposición luisiana al *Libro de Job*, en paráfrasis al libro testamentario (*Job*, XXXVIII, 27: «Quis enarrabit...?»): «¿Quién cantará la orden de los cielos? ¿Y la consonancia y música de los cielos, quién hará que duerma?»⁵⁸. Es esta, en efecto, aquella *armonía de música subidísima* de que habla también San Juan⁵⁹. Siendo esta última expresión sanjuanista parece ser un comentario o explicación a la frase que aparece en *Job*, 35; 20: «Se dice de Dios que da cantares en la noche».

En el segundo momento del humanismo cristiano hispano, ya en el siglo XVII, esta supuesta armonía cósmica aparecerá rota y deshecha, primando sobre ella el juego de influencias y el movimiento de perpetua oposición entre los elementos, lo que más bien remite al contexto desarmonico, casual e inquietante que describe Lucrecio en su *De rerum naturae*. Todo se resuelve en disarmonía y tensión, como expresa Baltasar Gracián: «no hay cosa que no tenga su contrario con quien pelee, ya con vitoria, ya con rendimiento; todo es azar y padecer: si hay acción, hay repasión». Con todo el catolicismo romano a mediados del siglo XVII aceptará la evidencia de un universo músico, que aparece expuesta en las grandes recopilaciones musicales, como la *Harmonie Universelle* de Mersenne, de 1637, y, sobre todo, en la *Musurgia Universales* (1650), la obra de Athanasius Kircher⁶⁰.

⁵⁸ Fray Luis de León, *Obras completas castellanas...*, p.634. Recordemos aquí al Calderón de *La viña del señor* (acto I, vv 10 y ss.), donde el «Lucero de la noche» se interroga: «¿Qué misteriosa salva / tan festiva hoy madruga / que al llorar de la aurora, / al reir del alba, / risas aumenta y lágrimas enjuga / A cuyo acorde acento, / en aves, fuentes y hojas calma el viento?»

⁵⁹ *El Criticón*, I, crisis III.

⁶⁰ Es en el *Timeo* de Platón donde también nos encontramos con esta idea de la «creación armónica», según la cual el demiurgo articula la materia del «Alma del Mundo», separándola según intervalos consonánticos armónicos de octavas y doceavas. El asunto reaparece en el *Sueño de Escipión* ciceroniano y, naturalmente, en las recopilaciones de Hermes Trimegisto, como el *Poimandres*. Por su parte, los textos sagrados refrendan esta musicalidad del hecho creativo, a través de textos como el de *Sabiduría*, 11, 21: «Sed omnia in mensura, et numero, et pondere disposuisti». En definitiva, y prioritariamente, *Dios es música*, como asevera Pedro de Calderón, en la obra que comentamos del *Divino Orfeo*: «Que en segura consecuencia / es Dios su música, pues / voz e instrumento concuerda» (vv. 751-753). E, incluso, músico de capilla: «... Cuando diga / San Clemente alejandrino / viendo que entiendes la cifra / de la música del orbe, / que eres maestro de capilla» (vv. 158-162). Sobre la importancia de todo ello en el Siglo de Oro español, véase

Toda esta progresiva identificación, que promueve una corriente subterránea, alimentada sin ninguna duda en Clemente de Alejandría, desemboca en una pieza maestra universal en la «lectura a lo divino» de un hito clásico como es el *Divino Orfeo* de Pedro Calderón⁶¹.



Fig. 3. Pablo Veronese, «La hija de Jairo». Museo del Louvre.

Robledo, L., «Gemido del aire, nostalgia del centro. Música, silencio y cosmos en la emblemática española de los Siglos de Oro», en López Poza, S., (ed.), *Florilegio de estudios de Emblemática*, La Coruña, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2004, pp. 225-237.

⁶¹ Reescritura de un mito clásico y resemantización cristiana, que el propio Calderón habría ya utilizado, a propósito de otra figura, en el *Auto del divino Jasón*. Procedimiento, en todo caso, que resuena aquí y allá en el espacio textual hispano, por ejemplo en el caso de Sor Juana y su *Divino Narciso*, estudiado por Houvenaghel, E.; Donadoni, Ch., «El camino de la reescritura: la metamorfosis en el *Divino Narciso* de Sor Juana. 1689», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 38 (2009), pp. 289-305.

Fernando R. de la Flor, Universidad de Salamanca

La fecha del primer «auto», 1634, no parece ser una fecha cualquiera, sino, por lo que vemos viendo, un momento singular de la eclosión del tema órfico de Cristo, pues en ese halo de fechas debemos situar nuestro Cristo de Serradilla, y una obra importante en toda Europa, la de Benedictus Van Haefden, *Regia Via Crucis* (Amberes, 1635), cuyo capítulo XIV del libro II («Gaudendum in cruce») está dedicado a la analogía de la cruz con la cítara⁶². El desencadenante todo del auto calderoniano se basa en un logogrifo que componen los personajes de la loa. Estos, llevando escudos con una letra cada uno articulan primero la palabra EUCHARISTIA, que, después, se recompone en la forma de un anagrama, un juego logográfico: CITHARA IESU⁶³. El asunto del auto, en efecto, como dice Calderón, está hallado escondido en las «humanas letras», para enseguida afirmar la identificación clave cuya correspondencia habremos de ver en el espacio de una rara iconografía crística⁶⁴:

Gracián: «Pues Chitarra de Jesús
Es la Cruz⁶⁵».

Prendido entonces de este desarrollo metafórico, Calderón es capaz de encontrar más profundas relaciones que vinculan el «engrama» (en el sentido warburgiano del término) de la Cruz con otras figuraciones:

El instrumento que ves
Que al abismo ha de dar luz
Por aquesta parte es Cruz
Y Ataúd por esta es,
Y el instrumento es, después,
porque la Cruz y Ataúd
tiene tal alta virtud
que su música amorosa
podrá librar a tu esposa⁶⁶.

⁶² Hay traducción española de Martín de Herze como *Camino real de la Cruz*. Valladolid, s.i., 1722.

⁶³ El juego de palabras, empero, no es original de Calderón, lo toma del repertorio emblemático conocido como *Imago Primi saeculi*, con que los jesuitas conmemoran el centenario de sus constituciones.

⁶⁴ Exhumado en su día por Cabañas, P., Véase *El mito de Orfeo*

⁶⁵ «Loa», en *El mito de Orfeo*.

⁶⁶ «Loa», vv. 1134-1142.

Esta última identificación nos debe importar de nuevo aquí, por cuanto vincula el alma humana a Euridice, y, en este punto, Calderón puede anudar toda la tradición místico-biblista del alma humana como «esposa» de Cristo (en palabras del Orfeo de Calderón: «perdida esposa mía»).

Es el momento de establecer otra correspondencia que acerca el complejo órfico al propiamente crístico, y ello es la existencia bíblica de una verdadera Eurídice, a quien, en efecto, Cristo pudo traer del otro lado de la muerte. Se trata de la hija de Jairo (*Mateo*, 5, 35-43), en cuyo episodio de signo órfico no ha abundado la tradición representativa, a pesar, creemos, del enorme interés y profundidad de estrato cultural que suscita [Fig. 3]. Este raro cuadro del Veronés, debe convencernos de la aproximación entre la hija de Jairo y Eurídice, donde el Veronés ha situado a su protagonista debajo del dosel dentado que estimula su identificación metafórica con la boca o «fauces» del Averno.

Calderón volvió al bellissimo argumento del alma y cuerpo salvados de la muerte y de la corrupción por un «nuevo Orfeo» por dos veces, a la distancia de los años en 1634⁶⁷ y 1663⁶⁸. Este es, justamente, el intervalo en el que se genera una intensificación constante de los procesos de asimilación alegórica entre Cristo y Orfeo, hasta el punto de que ya en ciertos contextos la voz de Orfeo/Cristo pasa por ser la que «creó» el cielo y la tierra y cuanto en ellos se contiene hasta terminar con la naturaleza humana. La palabra de Dios después del acto del Génesis sigue iluminando con la Ley Nueva la senda de lo humano, llevándola a realizar su destino. Como leemos:

Llamanté Divino Orfeo
porque Orfeo significa
orador, y tú lo eres
tanto que atraes y cautivas
a tu oración cuanto quieres
que te obedezca y se rinda⁶⁹.

⁶⁷ De esta primera redacción se ha ocupado León, P.R., «El divino Orfeo ca. 1634. Paradoja teológico-poética», en García Lorenzo, L. (coord.), *Congreso Internacional sobre Calderón*, II. Madrid, CSIC, 1983, pp. 687-700.

⁶⁸ Los problemas ecdóticos de esta versión han sido abordados por León, P.R., en «Sobre el manuscrito autógrafo de *El divino Orfeo*, 1663, de Calderón», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 3 (1981), pp. 321-337.

⁶⁹ Cit. por Cabañas, P., *El mito de Orfeo...*, p. 270.

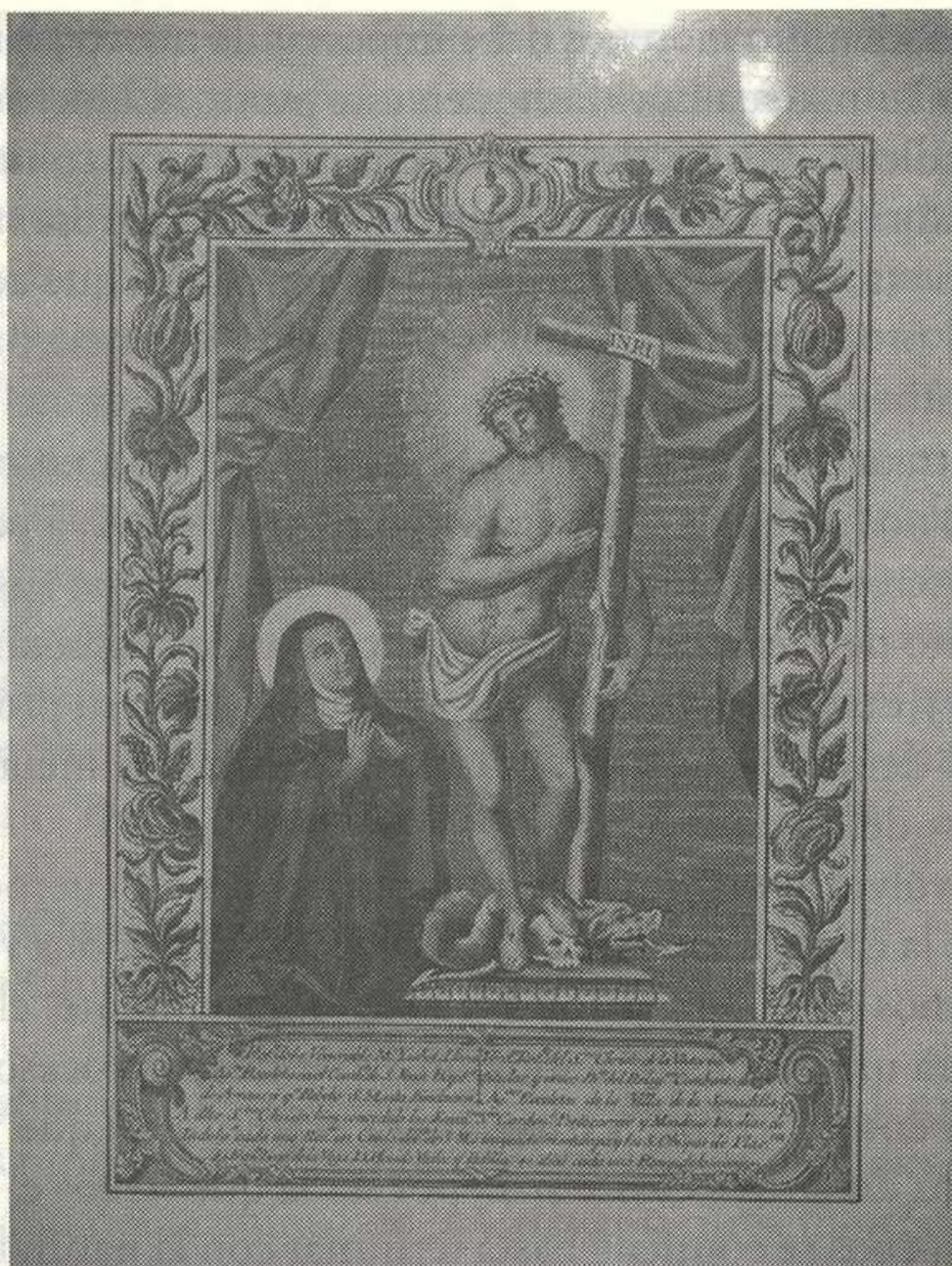


Fig. 4. Cristo de la Victoria. Grabado s. XVIII.

Nuevas vinculaciones en cuanto nacidas de una matriz fecunda que aloja desarrollos geminados emergen del fondo textual calderoniano, y en rigor sería inabarcable el seguirlos, como aquella según la cual la cítara-cruz está hecha de la misma madera que el árbol del Paraíso. Ello, incidentalmente conecta con el motivo de la presencia de la serpiente en la escultura de Serradilla, que nos remite de nuevo a la Cruz y, también, con el carácter leñoso, no debastado, que presenta la madera⁷⁰. Es en Calderón, entonces, donde encontramos la más clara fusión de horizontes entre la cruz y el arpa (y, por lo tanto, entre Orfeo y Cristo),

⁷⁰ Una obra de época lleva a cabo el catálogo de prefiguraciones y de cruces «naturales» que se encuentran en la misma naturaleza. La de Giacomo Bosio, *La triunfante e gloriosa croce*. Roma, Alfonso Ciacone, 1610.

pues en el Auto es el Amor quien se ha decidido a tallar este instrumento ambiguo:

Labrarla a mi modo quiero
De aquel tronco, aquel madero
Mismo, que el áspid mordió.
Si la culpa introducida
hoy por un árbol se advierte
El mismo árbol de la muerte
Será el árbol de la vida⁷¹.

En una acotación final a este texto que hace Calderón se lee: «Sale el Amor con el arpa y en el mástil hecha la Cruz». Del arpa de la cruz, en un proceso de transformación gestual, se llega a un «arpa al hombro», ya también definida por Calderón en su *Auto*, y que, finalmente, desplazada y metamorfoseada, aparece en el Cristo de Serradilla, o en cualquiera de sus versiones; *imago christi* verdaderamente singular a la que hemos tomado como pretexto para esta exploración.

La vasta y antigua iconografía de Orfeo⁷² sufre aquí una alteración radical. La escena alucinatoria a que da campo tal imagen puede con todo situarse en la diegésis de Cristo en la tierra. Se trata de un momento muy concreto, cuando, después del *triduum*, camina de vuelta al Paraíso en cuanto Cristo pasionario y Cristo triunfante simultáneamente⁷³, cuya pauta órfica la dan los versos de Calderón:

Todas las puertas del Cielo
Se eleven y se levanten
Pues vuelve el Divino Orfeo
Resplandeciente y triunfante⁷⁴.

⁷¹ Cit. por Cabañas, P., p. 277.

⁷² Véase sobre esta iconografía antigua, griega y romana los artículos de Paniagua, E., «La figura de Orfeo en el arte griego y romano», *Helmántica*, 18 (1967), pp. 173-239; y «Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo», *Helmántica*, 23 (1967), pp. 83-135; pp. 393-416; 24 (1967), pp. 433-498.

⁷³ El doble motivo pasionario y triunfante tiene su directa explicación en el comentario que San Agustín hace del salmo 56,16, pues el Doctor de la Iglesia interpreta el versículo «Levántate salterio y cítara» como una alusión simultánea a las potencias y milagros de Cristo (salterio) y a los padecimientos y dolores (cítara).

⁷⁴ En Cabañas, P., p. 287.



Fig. 5. Niño de la Pasión. México. Siglo XVII. Col. Arce.

Y, en efecto, así es tomado por el escultor de Serradilla, siguiendo el relato de la visión de la beata, que también se propagará en la estampa española de los siglos XVII y XVIII [Fig. 4]. La metamorfosis de la Cruz en instrumento sonoro sujeto a una «catasterización» (o elevación a los cielos) por la propia mano de Cristo, se realiza aquí dejando sólo unas sutiles trazas en el gesto de los dedos del Salvador, que dan la impresión de pulsar las cuerdas.

Fin, pues, del recorrido; largo intervalo cultural el llevado a cabo por tal imagen que debe ahora ser completado, con lo que tal vez hubiera debido ser la figura de apertura, en cuanto pieza esencial del argumento construido y prueba de la verosimilitud del mismo [Fig. 5]. Se trata de este último cuadro de atribución anónima⁷⁵, una singular, una muy ex-

⁷⁵ El cuadro ha sido objeto de dos análisis, el último de ellos muy minucioso: los de Sebastián, S., «La imagen de la Cruz como instrumento musical», *Traza y Baza*, 6 (1976),

clusiva, versión del Niño de la Pasión⁷⁶, y cuyo origen es el mundo colonial, nos persuade de modo más evidente de la persistencia del motivo o motivos órficos en ciertas representaciones del Cristo, tan escasas, como, espero, significativas.

La expresiva incitación de este icono que revela la posibilidad de una música y de una felicidad más allá del paso fuerte de la muerte, y que, en definitiva, asienta una identificación y fusión de horizontes entre el complejo órfico y el crístico, nos recuerda, por último, los versos de Rilke, que ahora, merced a este recorrido, ya sabemos que pueden ser indistintamente enderezados a Orfeo o a Cristo:

Tan sólo aquél que levantó la lira
Incluso entre las sombras,
Puede expresar, entre presentimientos, la alabanza infinita⁷⁷.

pp. 120-121, y el de Robledo, L., «El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de San Agustín», *Studia Aurea*, 1 (2007), pp. 1-27.

⁷⁶ Sobre la iconografía de éste, véase Sánchez López, J.A., «Contenidos emblemáticos en la iconografía del Niño de la Pasión en la cultura del Barroco», *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto Estudios Turolense, 1999, pp. 685-718.

⁷⁷ Rainer María Rilke, *Sonetos a Orfeo*.

Fernando R. de la Flor, Universidad de Salamanca