

## Amor, furor y catarsis en la *Favola d'Orfeo* (1480) de Poliziano: ¿germen de un neoplatonismo moralizante?

Daniel Ortiz Pereira<sup>1</sup>

Recibido: 08/11/2019 / Aceptado: 14/04/2029

**Resumen.** La *Favola d'Orfeo* (1480) de Ángelo Poliziano es uno de los escritos literarios más ricos y enigmáticos del Renacimiento, especialmente en lo que respecta al debate que ha suscitado entre los especialistas a la hora de discernir su trasfondo alegórico. Partiendo de la contextualización general de la obra en el programa simbólico de la Academia neoplatónica de Marsilio Ficino, este artículo tiene por objeto demostrar: (1) Su singularidad en relación al resto de producciones filosóficas y literarias renacentistas de temática órfica; (2) Su particular recepción crítica de tres elementos fundamentales del sistema ficiniano: el amor, el furor y la catarsis; y (3) Su adopción de una novedosa tendencia de corte moralizante en el seno del neoplatonismo renacentista que se halla en explícita consonancia con el cristianismo.

**Palabras clave:** alegoría, cristianismo, furor, Marsilio Ficino, moral, neoplatonismo, Orfeo, Poliziano .

### [en] Love, Frenzy and Catharsis in Poliziano's "Favola d'Orfeo" (1480): Grounds of a Moralising Neoplatonism?

**Abstract.** Poliziano's *Favola d'Orfeo* (1480) is one of the most rich and enigmatic literary works of the Renaissance, specially in terms of the debate it has generated amongst scholars when discerning its allegorical background. Starting from its general contextualization within the symbolic program of Marsilio Ficino's Florentine Academy, this paper aims to show: (1) Its uniqueness with regards to the rest of Renaissance philosophical and literary productions of orphic subject; (2) Its particular critical reception of three basic elements of the ficinian system: love, frenzy and catharsis; and (3) Its adoption of a new moralising tendency within Renaissance neoplatonism in explicit accordance with Christianity.

**Keywords:** allegory, Christianity, frenzy, Marsilio Ficino, morals, neoplatonism, Orpheus, Politian.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. El *Orfeo* de Poliziano: ¿Un "Orfeo" neoplatónico más? 3. El neoplatonismo moralizante del *Orfeo*: El descenso fallido al inframundo y la insuficiencia de la catarsis ficiniana. 4. Bibliografía.

**Cómo citar:** Ortiz Pereira, D. (2020): Amor, furor y catarsis en la *Favola d'Orfeo* (1480) de Poliziano: ¿germen de un neoplatonismo moralizante?, en *Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 37 (2), 217-223.

### 1. Introducción

A la hora de analizar la breve pieza que Poliziano publica en 1480 con el título de *Favola d'Orfeo*, el investigador ha de distinguir dos planos superpuestos en la estructura de la misma: uno de corte literario, que constituye el marco externo de la obra y en la que acontecen el devenir y las distintas acciones de los personajes, y otro de corte filosófico, que constituye su marco interno y sirve, por así decir, de armazón conceptual y legitimador de aquél. En este sentido, solo una aproximación y una metodología

interdisciplinares pueden arrojar luz sobre el trasfondo simbólico y alegórico de una obra que, aun concebida en el espíritu de la Academia Florentina de Marsilio Ficino, tiene su propia *raison d'être*. Esta última pasa por servir de receptáculo de las principales teorías ficinianas sobre el amor, el furor y su punto de fuga en común, la catarsis, y ofrecer al lector una nueva y significativa tendencia neoplatónica que, remitiendo explícitamente al cristianismo, adopta un tono didáctico y moralizante. No es casual, por tanto, el peculiar tratamiento de la temática órfica. Respetando la cruenta muerte final de Orfeo a manos de

<sup>1</sup> Universidad Pontificia Comillas  
dortiz@comillas.edu  
<https://orcid.org/0000-0002-1026-2333>

las Bacantes que narra el ciclo clásico y desestimando la típica apoteosis empleada por sus contemporáneos y sucesores, Poliziano vela en los personajes del drama toda una nueva forma de concebir el viaje del alma humana hacia la inmortalidad y, al mismo tiempo, presenta en estos términos una notable crítica al sistema de Ficino. El presente artículo se propone, por tanto, la demostración y justificación de todo lo antedicho.

## 2. El Orfeo de Poliziano: ¿Un “Orfeo” neoplatónico más?

En 1953, Daniel Pickering Walker publicaba uno de sus pioneros trabajos en torno a la particular simbología que desplegaba la figura de Orfeo entre los neoplatónicos del Renacimiento a la hora de representar un buen número de principios filosóficos, teológicos y místicos que abarcaban desde los argumentos a favor de la inmortalidad del alma y su ascenso a los cielos hasta la particular relación del hombre con la naturaleza en clave mágica y teúrgica. Este trabajo, intitulado “Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists”,<sup>2</sup> marcó el comienzo de la investigación en torno al empleo en esta línea de las distintas figuras mitológicas de la Antigüedad por parte de la Academia Florentina de Marsilio Ficino. Esta tendencia servía a dos postulados fundamentales en el seno de la misma: primeramente a la idea, muy posteriormente arraigada en todo el discurso renacentista, de que tanto los sabios antiguos como sus héroes y dioses eran en verdad conceptos velados de los elementos fundamentales de la realidad y que, consecuentemente, los ciclos míticos eran explicaciones ocultas del devenir humano y natural, que no habrían de ser reveladas sino a los iniciados. En segundo lugar, a la sacralización de las ficciones antiguas y la divinización de sus protagonistas, que no solamente anticipaban el discurso y los principios cristianos, sino que a su vez armonizaban con éstos y les dotaban de coherencia y unidad en el marco de una sola verdad revelada a todos los pueblos, aspecto del que deriva la llamada *prisca theologia* desarrollada por el propio Ficino.<sup>3</sup>

En la investigación del desarrollo de esta verdad unívoca desde sus primeros estadios hasta su culminación en el cristianismo, los neoplatónicos se ocuparon de señalar al mismo tiempo todos los momentos simbólicos en los cuales ésta había tomado cuerpo en el espectro histórico-mitológico de una forma determinada. Cada una de estas etapas estaba normalmente asociada a una cultura o a un pueblo en particular y marcaba la aparición de los distintos sabios miembros de esta *aurea catena* y cuya labor habría consistido en transmitir todo el conjunto de principios inmutables de esta sabiduría divina tanto a sus contemporáneos como a sus descen-

dientes. Es así como Ficino conformó la línea que, abarcando todas las antiguas teologías paganas, se extendía desde Zoroastro hasta Platón, pasando por Hermes Trismegisto, Orfeo, Aglaofemo y Pitágoras, y que terminó también incluyendo los escritos mosaicos.<sup>4</sup>

Si bien es cierto que todos estos profetas paganos eran considerados como equipotentes en tanto que participaban de la intuición divina al mismo nivel, lo cierto es que lo común era efectuar distintas jerarquías cualitativas entre ellos, algo que solía responder a la trascendencia tanto de su producción oral y/o escrita como de su legado. Y, junto con Hermes, Orfeo fue siempre el *primus inter pares*, no solamente por el prestigio que le concedía haber sido el fundador mítico de la corriente esotérica órfica, que acabó equiparándose directamente al platonismo clásico y tardío, sino igualmente por gozar de la condición prototípica del poeta-filósofo que describía la exégesis mitológica renacentista y a la que aspiraba la Academia Florentina. Esta fama de mistagogo y taumaturgo ya se le adscribía, más aún, en la propia Antigüedad; así en Proclo:

“No obstante, es necesario evidenciar que cada uno de los dogmas armoniza con los principios platónicos y con las tradiciones místicas de los teólogos. Pues toda la teología griega procede de la tradición mística de Orfeo. Primero Pitágoras aprendió de Aglaofemo los ritos sagrados relativos a los dioses; después Platón heredó de los escritos pitagóricos y órficos todo el saber relacionado con estos temas”.<sup>5</sup>

Lo cierto es que durante todo el Renacimiento la figura de Orfeo quedó asociada a este profundo simbolismo filosófico-teológico y acabó convirtiéndose en uno de los modelos del *homo divinus*. Tanto fue así que, a finales del S. XVI y principios del S. XVII, el nacimiento de la ópera vino de la mano del ciclo narrativo órfico. Así, tanto Peri (*Euridice*, 1600) como Caccini (*Euridice*, 1602) y Monteverdi (*L'Orfeo*, 1607) entendieron que solamente Orfeo podía ser el símbolo *par excellence* del alma, esto es, de la representación de su viaje a través de lo sensible hasta la contemplación de lo inteligible, objetivo que reflejaba buena parte de la tratadística musical escrita en el último cuarto del S. XVI, que consideraba que la catarsis musical a través de la lírica y el drama solo era digna de acompañar a una tan elevada y especulativa temática.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Tómese como ejemplo paradigmático lo referido en el c. XXII del *De christiana religione*: “Prisca gentium theologia, in qua Zoroaster, Mercurius, Orpheus, Aglaophemus, Pythagoras consenserunt, tota in Platonis nostri voluminibus continentur” (en: *Opera omnia*, Basilea, 1576, p. 25).

<sup>5</sup> Proclo: *Teología platónica*, I, 5, 25.24-26.4: [“Δεῖ δὲ ἕκαστα τῶν δογμάτων ταῖς Πλατωνικαῖς ἀρχαῖς ἀποφαίνειν σύμφωνα καὶ ταῖς τῶν θεολόγων μυστικαῖς παραδόσεσιν: ἅπανα γὰρ ἢ παρ’ Ἑλλήσι θεολογία τῆς Ὀρφικῆς ἐστὶ μυσταγωγίας ἔκγονος πρώτου μὲν Πυθαγόρου παρὰ Ἀγλαοφήμου τὰ περὶ θεῶν ὄργια διδασχθέντος δευτέρου δὲ Πλάτωνος ὑποδεξαμένου τὴν παντελῆ περὶ τούτων ἐπιστήμην ἐκ τε τῶν Πυθαγορείων καὶ τῶν Ὀρφικῶν γραμμάτων”].

<sup>6</sup> Cf. Kristeller, P.: “Music and Learning in the Early Italian Renaissance” en: *Renaissance Thought and the Arts: Collected Essays*, Princeton University Press, 1990, pp. 142-163; Kim, H.: *The Renaissance Ethics of Music: Singing, Contemplation and Musica Humana*, Routledge, Nueva York, 2016; da Rosa, R.: *A sombra de Orfeu: O Neoplatonismo renascentista e o nascimento da ópera*, Edipucrs, Porto Alegre, 2010 y Solomon, J.: “The Neoplatonic Apotheosis in Monteverdi’s Orfeo” en: *Studi Musicali*, 1995, v. 24, pp. 27-47.

<sup>2</sup> Walker, D.P.: “Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists” en: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1953, vol. 16, ns. 1-2, pp. 100-120.

<sup>3</sup> Para el papel de la *prisca theologia* (también denominada *philosophia perennis*) en el devenir del neoplatonismo renacentista, véase: Yates, F.: *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Routledge, Londres, 1964 e Idel, M.: “Prisca Theologia in Marsilio Ficino and in some Jewish Treatments” en: VV.AA: *Marsilio Ficino: his Philosophy, his Theology, his Legacy*, (ed. de Allen, M., Rees, V. y Davies, M.), Brill, Leiden, 2002, pp. 137-159.

Lo cierto es que, pese a lo popular que resultó el mito de Orfeo en casi todas las esferas filosóficas y artísticas del Renacimiento, en el ámbito literario no produjo tal repercusión, o, por lo menos, ésta estuvo más limitada, tal vez por la poca maleabilidad que ofrecía la puesta en escena de una obra que poco podía separarse de su fuente original y cuya alegorización ya trataba tanto la filosofía como la iconografía. Es por ello que la obra de Poliziano, su *Favola d'Orfeo* de 1480,<sup>7</sup> resulte muy significativa en este contexto, ya que, paradójicamente, ofrece muy pronto una variante temática del mito que, al mismo tiempo, responde a unos rasgos filosóficos determinados, a caballo, como veremos, entre la ortodoxia del neoplatonismo ficiniano y una notable tendencia al cristianismo de corte moralizante.

Ahora bien, a primera vista nada parecería indicar que nos encontramos ante una obra fundamental a la hora de comprender la posición de Poliziano en relación a las doctrinas generales de la Academia Florentina. Primeramente teniendo en cuenta que fue compuesta de forma vertiginosa en apenas dos días en medio del carnaval conmemorativo de las bodas de Francisco II Gonzaga e Isabel d'Este, lo que teóricamente podría inducir a pensar que Poliziano apenas pudo tener tiempo suficiente para enraizar en ella complejas y profundas ideas filosóficas al margen del espíritu general del modelo literario. De hecho, N. Pirrotta, en su trabajo dedicado a la cuestión, afirma que el drama “no contiene vestigio alguno de las imágenes del misticismo órfico de Ficino que algunos afirman haber visto en él”.<sup>8</sup> Pese a que este juicio viene de la mano de una atenta consideración de su estructura externa, que responde a la de una pieza relativamente breve de menos de 350 versos concebida en Mantua al margen de la esfera intelectual florentina y para un público multitudinario, que difícilmente podría haber comprendido adecuadamente cualquier simbolismo oculto, es igualmente complejo pensar que, siendo uno de los principales intelectuales de la corte medicea y en pleno y directo contacto con las prácticas órfico-neoplatónicas de Ficino, su estructura interna no contuviese referencia alguna a las mismas, ya fuese directa o indirectamente.<sup>9</sup> Y también es natural, con todo, que estos hipotéticos símbolos estuviesen dirigidos hacia aspectos básicos de los textos ficinianos, teniendo en cuenta que posiblemente Poliziano no profundizase en las alegorías órficas (reservadas a los propiamente “filó-

sofos”) y que la figura de Orfeo fuese, simplemente, un receptáculo de aquellas teorías fundamentales, en este caso las concernientes al amor [*amor*] y al furor [*furor*], que, ligadas al elemento de la catarsis, esto es, de la purificación, desempeñaban un papel central en el susodicho viaje del alma hacia la divinidad, el *regressus animae*. Este es otro de los objetivos que, por tanto, trataremos de demostrar atendiendo a algunos términos concretos extraídos del texto.

Un análisis neoplatónico al uso ofrecería, por tanto, un desarrollo narrativo en el cual el amor puro de Orfeo, incapaz de contrarrestar el poder de la muerte, representado por Hades, es compensado con la concesión de la inmortalidad de manos de Apolo (una de las paganizaciones de Dios) y el goce eterno en el cielo, desenlace que coincide con todas las escrituras de temática órfica difundidas a lo largo del Renacimiento.<sup>10</sup> Poliziano, siendo fiel a las versiones clásicas del mito y presentando la cruenta muerte de Orfeo a manos de las Bacantes, está presentando, al contrario, un giro filosófico-literario crucial que reside precisamente en una comprensión determinada del sincretismo entre el paganismo y el cristianismo, mediante la cual el respeto al fin trágico constituye en verdad una alegoría más veraz para demostrar la armonía entre ambos en lugar de distorsionarlo por una exaltación apoteósica que, en ocasiones, puede resultar hasta inconsecuente. Precisamente, teniendo en cuenta que en todas las otras obras de inspiración puramente ficiniana el descenso a los infiernos acaba convirtiéndose en un elemento testimonial, ya que, pese a fracasar en su intento de recuperar a Eurídice, Orfeo alcanza la inmortalidad. Sin embargo, a través del desenlace original este viaje adquiere una condición axial enormemente significativa: primeramente porque explica los motivos de tan desgarradora muerte y otorga coherencia general a la narración, y en segundo lugar porque presenta una alternativa filosófica que corrige y completa implícitamente a Ficino en su tratamiento de los elementos señalados anteriormente: el amor, el furor y la catarsis, así como en su visión del sincretismo, que igualmente constituía el objetivo principal de todo neoplatónico renacentista.

### 3. El neoplatonismo moralizante del Orfeo: El descenso fallido al inframundo y la insuficiencia de la catarsis ficiniana

A lo largo de su comentario al *Banquete*, compuesto en 1469, Ficino exalta continuamente al amor como el elemento principal de ordenación tanto del cosmos como del hombre, definiéndolo como *copula mundi* y *nodus perpetuus* y dotándolo de un poder casi omniabarcante

<sup>7</sup> A lo largo del presente estudio se empleará la edición de Comino (Padua, 1749): *La Favola d'Orfeo, composta da M. Angelo Poliziano, e ridotta ora, etc.*

<sup>8</sup> Pirrotta, N.: “Orpheus, singer of *strambotti*”, en: Pirrotta, N. y Povoledo, E.: *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge University Press, 1982, p. 15.

<sup>9</sup> Es bien conocida la predilección de Ficino por los así llamados *Orphicorum Hymni*, que solía declamar al son de una lira tratando de imitar la música de las esferas, en el convencimiento de que éstos contenían poderes mágico-teúrgicos y curativos. Así lo refiere uno de sus biógrafos, Giovanni de Bardo Corsi (1472-1547): “Orphei hymnos exposuit, miraque, ut ferunt, dulcidine, ad lyram antiquo more cecinit”. [“Expuso los himnos órficos, maravillosamente, de modo que fluían dulcemente, y los cantó al estilo de la antigua lira”]. Véase: Walker, D.P.: *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Pennsylvania State University Press, 2000, pp. 12-25. Cf. también del mismo autor: *Orpheus the Theologian...op.cit.*, pp. 100-103. Cf. también: Yates, F.: *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Routledge, Londres, 1964, pp. 78-80.

<sup>10</sup> La única otra obra que a mi entender resalta significativamente el fin trágico de Orfeo es la compuesta por Alessandro Striggio *il Giovane* (1573-1630) y que se convirtió en el libreto para la ópera homónima de Monteverdi. De sus dos versiones escenificadas en 1607 y 1609, solo la primera de ellas, efectuada privadamente ante los miembros de la *Accademia degli Invaghiti*, coincide con el final de Poliziano, mientras que la otra, que constituyó la primera representación pública, opta por presentar la clásica alegoría neoplatónica del ascenso a los cielos. Del análisis de esta variante me hallo actualmente en la redacción de un artículo que, espero, arrojará igualmente luz sobre los resultados del presente estudio.

en tanto que permitía la estructuración del sistema de las hipóstasis. Así, las emanaciones derivadas del Dios-Uno se armonizan las unas con las otras a través de una especie de compatibilidad ontológica que adquiere el estatus de “amor metafísico”:

“Por lo tanto, todas las partes del mundo, puesto que son la obra de un único artífice y miembros de esta máquina similares entre sí en el existir y en el vivir, están unidos unos con otros entre sí por medio de un cierto afecto, de modo que ciertamente puede llamarse al amor nudo perpetuo, nexo de las partes del mundo, sustento inmóvil y fundamento firme de toda [esta] máquina”.<sup>11</sup>

Esto último conlleva que, siendo el alma una de estas emanaciones, definida igualmente por Ficino como *nodus* y *copula*,<sup>12</sup> sus distintas potencias o facultades hayan de estar armonizadas entre sí por medio de otro amor análogo al metafísico que permita su preservación y, por encima de todo, su ascenso a la morada de lo inteligible, espacio en el que solo le es concedida la entrada una vez estas partes han sido totalmente purificadas, es decir, cuando han experimentado un proceso catártico motivado por un amor completamente desprovisto de lo sensible, el amor celestial. Este amor, representado mediante la figura de la *Venus caelestis*, no se genera *per se*, sino que tiene su estadio inmediatamente anterior en el así llamado amor terrenal, representado mediante la figura de la *Venus terrenalis*, el cual, sin poseer connotación negativa alguna, simplemente ejerce la función de intermediario de la belleza inmaterial en el mundo a través de los cuerpos, con cuyo amor se genera y se desarrolla hasta acabar integrándose en su análogo superior.<sup>13</sup> Consecuentemente, la consecución de la inmortalidad solo puede venir de la mano de la práctica constante de este amor inteligible.

No obstante, Ficino distingue también, en su mismo comentario al *Banquete*, otro tipo de amor que, siendo

también ocasional en los hombres, no participa en modo alguno de la dialéctica del alma sino que, al contrario, la obstaculiza y corrompe. Es el llamado amor ferino, representado mediante la figura de la bestia, y atribuido a los hombres que, amando excesiva y desmedidamente lo sensible, son corrompidos por sus placeres y buscan deleitarse únicamente en el goce mismo e inmediato, algo propio de los seres irracionales:

“Así pues, todo amor comienza por la vista. Pero el amor del hombre contemplativo asciende desde la vista hasta la mente; el del voluptuoso desciende desde la vista hasta el tacto y [el] del activo permanece en la vista. El amor del primero de ellos tiende al dèmon supremo más que hacia aquel que es más inferior; el segundo de ellos se dirige más al más inferior que hacia aquel que es el supremo y este último dista en igual medida de uno y otro. De estos tres amores se obtienen tres nombres: el del hombre contemplativo es denominado amor divino, el del activo, amor humano y el del voluptuoso amor ferino.”<sup>14</sup>

A esta teoría del amor complementa una análoga teoría de los furores. El término *furor*, equivalente al vocablo griego “μῦνία” y que en el lenguaje platónico designa el estado irracional de inspiración divina a través del cual los poetas pronunciaban sus versos y que les concedía, por ende, el estatus de receptáculos del mensaje de los dioses, fue transformado a lo largo del neoplatonismo renacentista en un elemento central de la catarsis amorosa que marcaba la impronta divina ya no únicamente del poeta, sino también del músico o del filósofo; en otras palabras, del *genio*.<sup>15</sup> Y entendiendo que el salto del *intellectus* a la *mens* lleva consigo un componente eminentemente esotérico y místico, los furores complementaban al amor en tanto que permitían al alma entrar, una vez purificada, en el estado extático que trascendía la racionalidad y que era el umbral al rapto divino y a la fusión con Dios. De ahí que en su clasificación de los furores Ficino le otorgase al *furor amatorius*, al furor amoroso, la naturaleza más excelente y el mayor rango, como el arma más potente para alcanzar la inmortalidad y la beatitud.<sup>16</sup> Sin embargo, al igual que el amor, el fu-

<sup>11</sup> Ficino, M.: *Commentarium in Convivium Platonis*, III, 3. [“Quamobrem omnes mundi partes quia unius artificis opera sunt eiusdem machinae membra inter se in essendo et vivendo similia, mutua quadam caritate sibi invicem vincuntur, ut merito dici possit amor nodus perpetuus et copula mundi partiumque eius immobile substatuaculum ac firmum totius machinae fundamentum”].

<sup>12</sup> Ficino, M.: *Theologia platonica de immortalitate animorum*, III, 2. [“Et cum media [anima] omnium sit, vires possidet omnium. Si ita est, transit in omnia. Et quia ipsa vera est universorum conexio, dum in alia migrat, non deserit alia, sed migrat in singula ac semper cuncta conservat, ut merito dici possit centrum naturae, universorum medium, mundi series, vultus omnium nodusque et copula mundi”]. [“Y al ser [el alma] la parte media de todo, será capaz de todo. Si esto es así, podrá llegar a ser todo. Y puesto que es la verdadera conexión de todo cuanto hay, mientras que llega a ser algo, no abandona las otras cosas, sino que llega a ser algo particular y conserva siempre todo los demás, de modo que justamente puede llamarse centro de la naturaleza, parte media de todo cuanto hay, cadena del mundo, rostro de todo y nexo y cópula del mundo”].

<sup>13</sup> El influjo de la así llamada teoría de las dos Venus o teoría de las *Venus geminae* ha sido ampliamente discutido por la crítica filosófico-artística como uno de los proyectos iconográficos y simbólicos más difundidos en la pintura del Renacimiento y cuya impronta se dejó sentir hasta principios del S. XVII. Cf. para una introducción a la cuestión: Wind, E.: *Los misterios paganos del Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 115-151; Chastel, A.: *Marsilio Ficino et l'Art*, Droz, Lille, 1954 y Ames-Lewis, F.: “Neoplatonism and the Visual Arts at the time of Marsilio Ficino” en: *Marsilio Ficino: his Philosophy, his Theology, his Legacy* (ed. de Allen, M., Rees, V. y Davies, M.), Brill, Leiden, 2002, pp. 327-338.

<sup>14</sup> Ficino, M.: *Commentarium in Convivium Platonis*, VI, 8. [“Amor itaque omnis incipit ab aspectu. Sed contemplativi hominis amor ab aspectu ascendit in mentem. Voluptuosi, ab aspectu descendit in tactum. Activi remanet in aspectu. Illius amor ad supremum daemonem magis quam ad infimum se convertit, istius ad infimum potius quam ad supremum deflectitur; huius, ab utroque intervallis distat equalibus. Tres isti amores tria nomina sortiuntur. Contemplativi hominis amor divinus, activi, humanus, voluptuosi ferinus cognominatur”].

<sup>15</sup> Cf. Brann, N.: *The Debate over the Origin of Genius during the Italian Renaissance*, Brill, Leiden, 2002.

<sup>16</sup> Ficino, M.: *Commentarium in Convivium Platonis*, VII, 15. [“Omnium potentissimus et praestantissimus est [furor] amatorius, potentissimus, inquam, propterea quod omnes alii ipso necessario indigent. Neque enim poesim neque mysteria neque vaticinium sine ingenti studio, flagranti pietate et sedulo divinitatis cultu consequimur. Studium vero, pietatem, cultum, quid aliud dicimus quam amorem? Igitur omnes amoris potentia constant. Est etiam praestantissimus quoniam ad hunc tamquam ad finem alii referuntur. Hic autem proxime deo nos copulat”]. [“El furor amoroso es el más potente y el más excelente; el más potente, digo, en cuanto a que todos los otros necesitan de él. Ciertamente, no adquirimos la poesía ni los misterios ni la profecía sin un enorme estudio, una flagrante piedad y un celoso culto a la divinidad. ¿Y qué otra cosa decimos que son en verdad

ror puede al mismo tiempo corromperse y, de la mano de un amor voluptuosamente desmedido, ser el causante no del rapto divino, sino del rapto bestial y material, el agente directo de la insania, considerada manifiestamente como una enfermedad:

“Nuestro Platón en el *Fedro* define el furor como una alienación de la mente. De esta alienación extrae dos géneros: estima que la primera de ellas procede de la enfermedad humana y la segunda de Dios. A aquélla denomina insania; a ésta furor divino. A causa de la enfermedad de la insania, el hombre es arrojado por debajo de su especie de hombre y en cierto modo pasa de un hombre a una bestia”.<sup>17</sup>

Es ahora cuando podemos aproximarnos con cierta solidez a la recepción de estas ideas en Poliziano y, concretamente, al reflejo de las mismas a través de los diversos personajes del *Orfeo* en el intento por arrojar luz en lo relativo al fracaso de los fines particulares de todos ellos y, en suma, aclarar los motivos que subyacen al aura trágica que envuelve toda la obra. En primer lugar, partiendo de uno de los personajes que, sin ser central, es ya enormemente significativo al respecto: Aristeo, el pastor que, perdidamente enamorado de Eurídice, es el causante indirecto de su muerte, ocasionando la fatal huida que la condujo al encuentro con la serpiente. De hecho, cuando se abre el drama, Eurídice está a punto de perecer y es Mercurio, en un mecanismo *ex machina*, quien narra los motivos detrás de su fatal desenlace y nos describe los primeros rasgos del amor que consume a Aristeo:

“Silenzio. Udite. E' fu già un pastore figliuol d' Apollo, chiamato Aristeo. Costui amò con sì sfrenato ardore Euridice, che moglie fu d' Orfeo, che sequendola un giorno per amore fu cagion del suo caso acerbo e reo: perché, fuggendo lei vicina all' acque, una bisca la punse; e morta giacque”.<sup>18</sup>

El término *sfrenato* alude, en la línea de lo antedicho, a un amor desmedido y apasionado y, sobre todo, sin medida anímica ninguna, de ahí que, coincidiendo con lo referido por J. Coleman en su estudio al respecto,<sup>19</sup> Aristeo no esté poseído por el furor divino, sino por la locura, algo que concuerda con lo que él mismo le re-

lata a Mopso, otro de los pastores en escena, unos versos más adelante: *mia mente di amor divenne insana*,<sup>20</sup> esto es, que su *mente*, a saber, la facultad intelectual más excelsa en el hombre (por encima incluso de la razón) y que Ficino sitúa en conexión con la mente angélica (reflejo directo de Dios) está corrompida y siendo, por tanto, incapaz de purificarse, queda contaminada por la materia y condenada a la sensibilidad. Es por ello que Eurídice, símbolo de la divinidad en la tierra (*com'io vidi sua vista più che umana*)<sup>21</sup> huya de aquél que busca profanarla con la pasión impropia de la voluptuosidad. Y así nuevamente Mopso avisa a Aristeo de las funestas consecuencias que ésta le desencadenará: *Guarda, Aristeo, che l' troppo grande ardire non ti conduca in qualche tristo lato*.<sup>22</sup>

En contraposición a la figura de Aristeo, representante del amor ferino y la insania, surge por primera vez el personaje de Orfeo una vez éste ha sido informado de la muerte de su amada. La rápida sucesión de los acontecimientos y el hecho de que Eurídice no aparezca a lo largo de todo el drama (pese a ser el eje del mismo) hace pensar que Poliziano, a diferencia de otras obras musicales o literarias inspiradas en el mito que sí enfatizan y conceden importancia al diálogo entre ambos protagonistas, consideraba este papel femenino desde un nivel meramente simbólico para el cual la aparición real en el marco literario no era necesaria, teniendo en cuenta que, siendo la imagen de la divinidad, su única misión residía en servir de referencia para el análisis de la actitud y las acciones del resto de personajes en relación a sí misma. Con todo, las primeras palabras de Orfeo, ya lamentándose de su pérdida, no contienen trazo alguno de su posible autoafirmación ante Aristeo como el verdadero representante del amor puro y divino sino que, antes bien, parecen hacer hincapié en las plegarias que van a acompañar su viaje al inframundo y cuyo contenido está reforzado por dos elementos típicamente cristianos y ajenos a la imaginaria clásica del neoplatonismo de corte más paganizante: la piedad [*pietà*] y la esperanza [*speranza*].

Estas dos virtudes, que en ningún momento se recogen en la catártica ficiniana, sí aparecerían significativamente un siglo más tarde en ambientes neoplatónicos imbuidos en el espíritu contrarreformista que, temerosos de verse envueltos en polémicas teológicas, se mantuvieron relativamente fieles a los preceptos de Ficino pero enmascarándolos en un lenguaje más explícitamente ajustado a la ortodoxia del dogma. Es el caso, por ejemplo, del libreto que Alessandro Striggio *il Giovane* compuso para el estreno en 1607 del *Orfeo* de Monteverdi, en el que ambas cuentan con un papel fundamental a la hora de comprender la psicología de los personajes y, así mismo, su trágico destino. Y es que, casualmente o no, la obra de Striggio es la única de temática órfica que, al igual que la de Poliziano, respeta la cruenta muerte de Orfeo y hace pronunciar a éste sentencias que recuerdan antes al Evangelio que a los escritos de los neoplatónicos. Que Poliziano haga uso de estos conceptos específicamente adscritos a la

el estudio, la piedad y el culto sino el amor? Así pues, todos [los furors] permanecen por la constancia del amor. Es también el más excelente puesto que a él remiten los otros como hacia un fin. Este es el que, en efecto, nos une más próximamente a Dios”].

<sup>17</sup> Ficino, M.: *Commentarium in Convivium Platonis*, VII, 3. [“Plato noster furorem in Phaedro, mentis alienationem definit. Alienationis autem duo genera tradit. Alteram ab humanis morbis, alteram a deo provenire existimat. Insaniam illam, hanc divinum furorem nuncupat. Insaniae morbo infra hominis spetiem homo deicitur et ex homine brutum quodammodo redditur”].

<sup>18</sup> Poliziano, A.: *Favola d'Orfeo*, op.cit., G. Comino, Padua, 1749, p. 11, vv. 3-8.

<sup>19</sup> Coleman, J. K.: “Furor and Philology in the Poetics of Angelo Poliziano” en: VV.AA.: *New Worlds and the Italian Renaissance: Contributions to the History of European Intellectual Culture* (ed. de Moudarres, A. y Moudarres, C.P.), Brill, Leiden, 2012, pp. 271 y ss.

<sup>20</sup> Poliziano, A.: *Favola d'Orfeo*, op.cit., p. 12, v. 31.

<sup>21</sup> Ídem, v. 29.

<sup>22</sup> Ídem, v. 114.

doctrina cristiana testimonia, por tanto, que su elección de ser fiel al desenlace original no solo es un giro filosófico en relación a Ficino, sino a la propia ortodoxia neoplatónica.

Y es que Orfeo, además de ser el símbolo del alma errante a la búsqueda de la inmortalidad a través de su contemplación en la tierra (lo representado por el personaje de Eurídice), es el símbolo del alma en pecado sometida a la prueba de la divinidad (el descenso al inframundo y el diálogo con Hades) que le habrá de conceder o no el premio de la salvación. Describiendo en primera instancia a Aristeo como el hombre contaminado por todo aquello que responde al deseo impuro, Poliziano hace tener a Orfeo conocimiento de ello (a través de otro pastor) para mostrarle el ejemplo de todo aquello que debe rechazar previamente a su intento de rescatar a Eurídice de los infiernos, esto es, a su intento de redimirse a sí mismo. Y, pese a la necesidad de poner en práctica la catarsis, Orfeo sigue confiando en que Hades le devolverá a Eurídice merced a la *gratia* que le concederá en virtud de sus plegarias y, sobre todo, de la piedad y la misericordia de aquél:

“Andar convenni alle tartaree porte  
e provar se là giù merzé s’empetra.  
Forse che svolgeren la dura sorte  
co’ lacrimosi versi, o dolce cetra;  
Forse ne diverrà pietosa Morte,  
ché già cantando abbiám mosso una pietra,  
la cervia e’l tigre insieme avemo accolti  
e tirate le selve, e’ fiumi svolti.

Pietà! Pietà! del misero amatore  
pietà vi prenda, o spiriti infernali.  
Qua giù m’ha scorto solamente Amore,  
volato son qua giù colle sue ali”.<sup>23</sup>

Otro aspecto que acertadamente señala Coleman<sup>24</sup> es el papel que representa clásicamente Orfeo en el seno del neoplatonismo florentino como la culminación del furor poético, una de las manifestaciones del furor divino que, consagrando a los poetas, los volvía profetas y mistagogos. Poliziano, siendo receptor directo de las teorías de Ficino, asimilará en la psicología semidivina de Orfeo estos atributos, pero limitándolos, eso sí, a un estricto dominio, que latentemente remite a una crítica a la propia concepción ficiniana del furor. Aun estando en posesión del amor celestial que conduce al rapto divino, la manifestación de este último en un ser corpóreo y, por así decir, terrestre, lo convierte inevitablemente en un estadio que, aun aconteciendo en la atemporalidad, no es prolongado, sino breve e inestable, y, además, extremadamente sensible a la corrupción. Es por ello que el descenso de Orfeo al inframundo es “un proyecto fallido desde el principio”,<sup>25</sup> como así lo es querer contemplar a Dios perfecta y permanentemente antes de la muerte, esto es, de la liberación definitiva del alma. Así lo ilustra en esta mis-

ma línea Pico de la Mirándola, también muy cercano a Poliziano, distanciándose del propio Ficino:

“Es por ello la intención de Platón el demostrar cómo no se ha de esperar el unirse al goce de la belleza intelectual a través de ninguna vía si antes, abandonando todo lo perteneciente a las potencias inferiores, la vida humana no se abandona juntamente con ellas; ni ama perfectamente, esto es, de amor perfecto, quien por amor no muere. (...) Y esto no lo podría haber expuesto Platón más suave y sutilmente que mediante el ejemplo extraído por él de Orfeo, del cual dice que, queriendo ir a ver a su amada Eurídice, no quiso ir a través de la muerte, como suave y afeminado por su música, sino que buscó el modo de ir vivo, y por ello dice Platón que no pudo conseguir a la verdadera Eurídice, sino que solo le fue mostrado una sombra y un fantasma de ella. (...) Y esta interpretación, aunque sea sutil y elevada, es no obstante tan conforme a las cosas que me parece casi extraordinario que Marsilio y otros, aferrados a las palabras de Platón, no lo hayan entendido”.<sup>26</sup>

Esto nos permite vislumbrar ahora con mucha más claridad el sentido alegórico del final del drama. Con vencido de la posibilidad de entregarse a una catarsis dominada por el amor y el furor divinos y al mismo tiempo de la benevolencia y la gracia misericordiosa de Hades, Orfeo acepta el pacto de no girarse a contemplar a Eurídice en el camino de regreso a la tierra, pero a mitad del mismo sucumbe a la tentación, motivando la eterna pérdida de su amada. Igualmente esclarecedor es el soliloquio que sigue a lo antedicho, en el que el ésta interviene por primera y una única vez en la escena:

*Eurídice:*  
“Oimè, che’l troppo amore  
n’ha disfatti ambendua.  
Ecco ch’i’ ti son tolta a gran furore,

<sup>26</sup> Pico de la Mirándola, G.: *Commento sopra una canzone d’amore di Girolamo Benivieni*, III, 8. [“È adunque l’intenzione di Platone di dimostrare come per alcuna via non sia da sperare di potere aggiugnere alla fruizione della intellettuale bellezza, se prima in tutto le potenze inferiore abbandonando, la umana vita insieme con quelle non si abbandona; nè ama perfettamente; cioè d’amore perfetto, chi per amore non muore, (...) e questo nè più leggiadramente nè più sutilmente potea dichiarare Platone che per lo essemplio da lui addutto d’Orfeo, del quale dice che, desiderando andare a vedere l’amata Euridice, non volse andargli per morte, come molle e effeminato dalla musica sua, ma cercò modo di andargli vivo, e perciò dice Platone che non potè conseguire la vera Euridice, ma solo un’ombra e uno fantasma di lei gli fu demonstrato. (...) Il quale senso, benchè sia sottile e alto, nondimeno è alle cose tanto conforme che quasi maraviglia mi pare che e Marsilio e ogni altro, preso dalle parole di Platone, non l’abbia inteso”. La interpretación de Pico está extraída fielmente del *Banquette* (179d): “Ὀρφέα δὲ τὸν Οἰάγρου ἀτελῆ ἀπέπεμψαν ἐξ Ἄιδου, φάσμα δείξαντες τῆς γυναικὸς ἐφ’ ἣν ἦκεν, αὐτὴν δὲ οὐ δόντες, ὅτι μαλθακίζεσθαι ἐδόκει, ἅτε ὦν κιθαριστὸς, καὶ οὐ τολμῶν ἔνεκα τοῦ ἔρωτος ἀποθνήσκειν ὡσπερ Ἀλκηστis, ἀλλὰ διαμηχανᾶσθαι ζῶν εἰσεῖναι εἰς Ἄιδου. τοιγάρτοι διὰ ταῦτα δικὴν αὐτῷ ἐπέθεσαν, καὶ ἐποίησαν τὸν θάνατον αὐτοῦ ὑπὸ γυναικῶν”. [“En cambio, a Orfeo, el hijo de Eagro, lo despidieron del Hades sin lograr nada, tras haberle mostrado un fantasma de su mujer, en cuya búsqueda había llegado, pero sin entregársela, ya que lo consideraban un pusilánime, como citaredo que era, y no se atrevió a morir por amor como Alcestis, sino que se las arregló para entrar vivo en el Hades. Ésta es, pues, la razón por la que le impusieron un castigo e hicieron que su muerte fuera a manos de mujeres”.]. (*Diálogos*, vol. 3, Gredos, Madrid, 2000, p. 200, ed. de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo).

<sup>23</sup> Ídem, vv. 157-168.

<sup>24</sup> Coleman, J.K.: *op.cit.*, p. 272.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 273.

né sono ormai più tua.  
Ben tendo a le braccia, ma non vale,  
ché 'ndrieto son tirata. Orfeo mio, vale!”

*Orfeo:*

“Oimé, se 'mi tu toltà  
Euridice mia bella? O mie furore,  
o duro fato, o ciel nimico, o Morte!  
O troppo sventurato il nostro amore  
Ma pure un'altra volta  
convien ch'ì torni alla plutonia corte”.<sup>27</sup>

Las consecuencias de la excesiva confianza en la catártica ficiniana son claras. Desviándole puntualmente de la firmeza de ánimo, el furor [*o mie furore!*] impulsa a Orfeo a mirar detrás de sí en un momentáneo triunfo de la sensibilidad [*troppo amore*], lo que ocasiona el que, consciente de su perdición, intente acceder de nuevo al inframundo; es aquí donde se encuentra con las Furias, que le recuerdan las condiciones del pacto y le arrojan

a las manos de las Bacantes, las cuales, castigando su comportamiento sacrílego [*Mora lo scelerato!*], le despedazan en un rito orgiástico.

El trágico desenlace nos permite concluir, por tanto, la presencia de dos planos superpuestos dentro del drama: junto a la ya referida crítica al sistema ficiniano, la muerte de Orfeo es al mismo tiempo el símbolo de una variante filosófica en el seno del propio neoplatonismo florentino. En este caso, acercándose más explícitamente a los presupuestos cristianos, Poliziano incorpora un claro elemento moralizante en todo el conjunto de la obra que hace honor a su denominación como *Favola*, esto es, como relato con cuya lectura se ha de extraer un *exemplum*. De este modo, el castigo y la condena del alma cobran significativa importancia en el seno de un sincretismo filosófico-religioso que, aun necesitando una fundamentación teórica, se enraza más propiamente en el ejercicio de la acción virtuosa y a su desarrollo en una ascética no inmediata, sino prolongada y progresiva.

#### 4. Bibliografía

- Ames-Lewis, F.: “Neoplatonism and the Visual Arts at the time of Marsilio Ficino” en: *Marsilio Ficino: his Philosophy, his Theology, his Legacy* (ed. de Allen, M., Rees, V. y Davies, M.), Brill, Leiden, 2002, pp. 327-338.
- Brann, N.: *The Debate over the Origin of Genius during the Italian Renaissance*, Brill, Leiden, 2002.
- Chastel, A.: *Marsile Ficini et l'Art*, Droz, Lille, 1954.
- Coleman, J. K.: “Furor and Philology in the Poetics of Angelo Poliziano” en: VV.AA.: *New Worlds and the Italian Renaissance: Contributions to the History of European Intellectual Culture* (ed. de Moudarres, A. y Moudarres, C.P.), Brill, Leiden, 2012, pp. 251-289.
- da Rosa, R.: *A sombra de Orfeu: O Neoplatonismo renascentista e o nascimento da ópera*, Edipucrs, Porto Alegre, 2010.
- Ficino, M.: *Commentarium in Convivium Platonis*, Les Belles Lettres, París, 1956 (ed. de Marcel, R.).
- Ficino, M.: *Opera omnia*, Basilea, 1576.
- Ficino, M.: *Platonic Theology*, vols. 1-6, I Tatti Renaissance Library, Harvard University Press, 2001-2006 (ed. de Allen, M., Hankins, J. y Bowen, W.).
- Idel, M.: “Prisca Theologia in Marsilio Ficino and in some Jewish Treatments” en: VV.AA.: *Marsilio Ficino: his Philosophy, his Theology, his Legacy*, (ed. de Allen, M., Rees, V. y Davies, M.), Brill, Leiden, 2002, pp. 137-159.
- Kim, H.: *The Renaissance Ethics of Music: Singing, Contemplation and Musica Humana*, Routledge, Nueva York, 2016.
- Kristeller, P.: “Music and Learning in the Early Italian Renaissance” en: *Renaissance Thought and the Arts: Collected Essays*, Princeton University Press, 1990, pp. 142-163.
- Pico de la Mirándola, G.: *Comentario a una canción de amor de Girolamo Benivieni*, PPU, Barcelona, 2006, (ed. de Martí, O.).
- Pico de la Mirándola, G.: *Commento sopra una canzone d'amore*, Novecento, Palermo, 1994, (ed. de De Ángelis, P.).
- Pirrotta, N.: “Orpheus, singer of *strambotti*”, en: Pirrotta, N. y Povoledo, E.: *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge University Press, 1982, pp. 3-37.
- Poliziano, A.: *La Favola d'Orfeo, composta da M. Angelo Poliziano, e ridotta ora, etc.*, Giuseppe Comino, Padua, 1749.
- Proclo: *Teologia platónica, nuova edizione riveduta e ampliata*, Bompiani, Milán, 2019, (ed. de Abbate, M.).
- Solomon, J.: “The Neoplatonic Apotheosis in Monteverdi's Orfeo” en: *Studi Musicali*, 1995, v. 24, pp. 27-47.
- Walker, D.P.: “Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists” en: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1953, vol. 16, ns. 1-2, pp. 100-120.
- Walker, D.P.: *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Pennsylvania State University Press, 2000.
- Wind, E.: *Los misterios paganos del Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1998.
- Yates, F.: *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Routledge, Londres, 1964.

<sup>27</sup> Poliziano, A.: *Favola d'Orfeo, op.cit.*, vv. 245-256.