

Interpretaciones alegóricas del mito de Orfeo y Eurídice por Fulgencio y Boecio y su pervivencia en la *Patrologia Latina*¹

Ramiro González Delgado
Universidad de Oviedo

Data de recepción: 12/2/2002

Resumen

Entre los siglos V y VI dC el mito de Orfeo y Eurídice será retomado para ser recreado e interpretado de una nueva manera. Fulgencio, a través de una interpretación etimológica, y Boecio, con una interpretación filosófica, dan un nuevo sentido a la historia mítica. Sus comentarios son un buen ejemplo de transmitologización de la historia de Orfeo y Eurídice. A pesar de las principales versiones de este mito, formuladas por Virgilio, Ovidio y Séneca, las versiones de Fulgencio y Boecio influyen de una manera decisiva en la Edad Media. El análisis de este mito en los textos de *Patrologia Latina* lo demuestra: la mayoría de los autores cristianos que aluden a nuestra historia siguen los parámetros formulados por estos pensadores.

Palabras clave: literatura, mitología, cristianismo, etimologías, tradición clásica, mundo medieval.

Abstract. *Allegoric Interpretations of Orpheus and Eurydice's Myth by Fulgentius and Boethius and Their Influence on Patrologia Latina*

Orpheus and Eurydice's myth is recreated in the fifth and sixth centuries by Fulgentius, with an etimologic interpretation, and Boethius, with a philosophical interpretation. These authors give a new vision of the mythic story and their commentaries are a good example of «trans-mythologization». Virgil, Ovid and Seneca wrote the main literary versions of Orpheus and Eurydice's myth, but Fulgentius and Boethius had a great influence on the Middle Ages authors. The analysis of this myth in the texts of *Patrologia Latina* is interesting and confirms that some Christian authors, who wrote about our story, follow the Fulgentius and Boethius' versions.

Key words: literature, mythology, christianity, etimology, classical tradition, medieval world.

Sumario

- | | |
|---|-----------------|
| 1. Introducción | 5. Conclusiones |
| 2. Fulgencio | Bibliografía |
| 3. Boecio | |
| 4. Repercusión de las interpretaciones de Fulgencio y Boecio en la Edad Media | |

1. Este trabajo ha sido subvencionado por el II Plan Regional de Investigación del Principado de Asturias. E-mail: ramiro@correo.uniovi.es

1. Introducción

A finales de la antigüedad, el cristianismo trata de ocultar el pensamiento pagano. La cultura cristiana es un mundo con unos nuevos valores y formas de vida que conllevarán una nueva lectura e interpretación de los textos e ideas clásicas. Los autores cristianos pretenden así explicar, racionalizar y, algunas veces, menospreciar la cultura pagana. El entramado mitológico grecolatino representa un peligro para las nuevas ideas y se convierte en un punto de mira importante en la labor cristianizadora. La mitología no tiene cabida como tal en la doctrina cristiana y pasa a ser considerada como conjunto de simples historias, relacionando lo «mítico» con lo «no histórico»².

A los cristianos del final de la antigüedad les interesa más la dimensión verídica y moralizante de la literatura que la dimensión estética. Los padres de la Iglesia aludían en sus escritos a historias míticas, pero sin recrearlas, pues éstas ya eran bien conocidas por todos. Fulgencio y Boecio, autores datados entre los siglos V y VI dC, se encuentran en la intersección de dos tradiciones culturales muy importantes que, aunque sean distintas, van a tratar de conciliar. Ambos realizan una interpretación alegórica de un mismo mito, el de Orfeo y Eurídice, dándole un carácter moralizante.

Sin lugar a dudas, por sus características, el de Orfeo ha sido uno de los mitos preferidos por los padres de la Iglesia en su tarea de cristianización. Las hazañas del héroe tracio se cristianizan y su figura se llega a identificar con la de Cristo³. Ambos personajes participan de unas características comunes, como son el poder de la palabra, el carácter pacífico y conciliador, y comparten episodios vitales como el descenso a los infiernos o la muerte trágica. Incluso tienen en común el poder de la música, si tenemos en cuenta que Cristo se identifica con Orfeo a través de la figura del rey David⁴, representando la semblanza del buen pastor⁵.

2. El *Nuevo Testamento* emplea la palabra *μῦθος* en sentido peyorativo y le contraponen *ἀλήθεια*. A menudo los cristianos denuncian la inmoralidad e impiedad de los mitos paganos, falsos y absurdos. Respecto a este asunto, vid. A. di Berardino (ed.) (1991: 1458-1459) o también Y. Bonnefoy (ed.) (1997: 464-466).
3. Vid. unas breves notas a la interpretación patrística del mito de Orfeo en M. Naldini (1993: 334-338); también M. Tabaglio (1999) se ha ocupado de la cristianización de diferentes mitemas del mito de Orfeo.
4. A menudo los autores cristianos vinculan a Cristo con el linaje del rey David. Por citar un ejemplo, Prudencio, en *Apotheosis* (en el poema *Aduersum iudaeos* 417-418) dice: «Cognoscimus, Hisu | nate deo, nate sceptris et germine Dauid».
5. Esta asimilación se produce, sobre todo, a partir de pinturas en sinagogas y diversos mosaicos. Sobre el sincretismo David-Orfeo, vid. P. Prigent (1984: 212-213). E.R. Panyagua ya señala que (1994: 332): «la relación Orfeo-Cristo no se hizo directamente, sino a través del tipo de David músico». Este autor comenta que «lo único propio de David, y no de Orfeo, es la paloma sobre la cítara, símbolo de la divina inspiración» (p. 334). También en la literatura el David del salmo 151 de la *Septuaginta* presenta rasgos de Orfeo. E. Irwin (1982) señala que la figura de David sirve de puente en la asimilación de Orfeo y Cristo. En época de Clemente de Alejandría el personaje mitológico ya estaría completamente neutralizado. S.C. Murray (1981: 19-28) ya había establecido que la identificación de Orfeo con Cristo presupone la asimilación, en el arte judío, de Orfeo y David, músico y autor de salmos. F. Bisconti entiende que hay entre Orfeo, David, Cristo y Adán un fenómeno de continuidad

Ciertamente, Orfeo como prefiguración de Cristo es bien conocido en las fuentes literarias e iconográficas. En estas últimas, un ejemplo evidente de este proceso lo constituye un amuleto (s. III-IV dC) que representa a un Cristo crucificado, bajo una aureola de siete estrellas⁶ y una luna creciente, con la inscripción ΟΡΦΕΟΣ ΒΑΚΚΙΚΟΣ⁷. Otro testimonio iconográfico que nos permite ver de un modo evidente esta identificación son las pinturas de las catacumbas romanas (se percibe un sincretismo entre los dos personajes en las catacumbas de Domitila, San Calixto, Santa Priscila o San Pedro y San Marcelino).

El mitema del descenso a los infiernos también se ha visto cristianizado durante toda la Edad Media, sobre todo porque el héroe, como Jesús, «resucitó» de entre los muertos y terminará rescatando almas de los infiernos. Para ello, son importantes las primeras interpretaciones cristianas que se hacen de esta historia, entre las que se encuentran las de Fulgencio y Boecio, que van a contar la historia de Orfeo y Eurídice y la van a interpretar, ambos, de forma alegórica. Su novedosa interpretación va a dejar una huella que perdurará a lo largo de toda la Edad Media e incluso en épocas posteriores. Dichas interpretaciones serán aprovechadas también por otros autores cristianos que tenderán a interpretar, reinterpretar y mostrar una visión del mito de Orfeo y Eurídice desde un punto de vista estrictamente cristiano, aunque estos autores siguen las versiones latinas que han legado el mito para la posteridad: Virgilio (*Georg.* IV 453-527), Ovidio (*Met.* X 1-90; XI 1-66) y Séneca (*Herc. furens* 569-591; *Herc. Oetaeus* 1031-1101).

2. Fulgencio

Fulgencio es un autor del que sabemos pocas cosas. Parece que es posterior a Macrobio y que su lengua materna era el libio. Su identificación con el obispo de Ruspe plantea problemas⁸: existen similitudes entre los datos biográficos, pero no

iconográfica que (1988: 436): «dimostra come le arti figurative della tarda antichità presentino talora, seppure eccezionalmente, intercambi e interrelazioni che possono apparire paradossali una volta che, invece, sono semplicemente motivate da esigenze di mero carattere semantico e comunicativo». Los paralelismos iconográficos entre Orfeo, David y Adán ya habían sido señalados por R. Eisler (1925: 11-32). Por otro lado, J.B. Friedman (1970: 61) comenta el interés del judaísmo alejandrino por un Orfeo «sincrético». Bibliografía a este respecto puede verse en A. di Bernardino (1991: 1601). Para las primeras representaciones cristianas de Orfeo, vid. A. Wrzesniewski (1970).

6. Recordemos que el siete es un número simbólico para los órficos. Si en el cristianismo existía una conexión entre la muerte y el Más Allá, en virtud de representaciones como ésta donde Orfeo aparece con siete estrellas y también la catasterización de la lira órfica, el Hades clásico se reemplaza por «otro mundo» entre las estrellas. Vid. J.B. Friedman (1970: 67-76).
7. En relación con este amuleto, vid. especialmente A. Mastrocinque (1993). También K.R.R. Gros Louis (1966: 645) —basa la identificación Cristo-Orfeo en este amuleto—, J.B. Friedman (1970: 58-72) o J.E. Duarte (1999: 37) —señala que «el portador de este amuleto confiaba en el poder de estos nombres [héroes mitológicos] y de la figura de Cristo crucificado para ser guiado a través de su viaje final». Este amuleto se encontraba en el Museo de Berlín, pero desapareció durante la Segunda Guerra Mundial.
8. Fulgencio, obispo de Ruspe aparece dentro del *corpus* de la *Pat. Lat.* (tomo LXV). Sin embargo, no encontramos aquí la obra que nos interesa. La orientación literaria de ambos autores parece ser distinta. Vid. A. di Bernardino (ed.) (1991: 902-904).

vamos a entrar en esta cuestión⁹. A nosotros nos interesa el mitógrafo africano del siglo v dC. De él poseemos los tres libros de *Mitologiae*, la *Expositio Vergilianae continentiae secundum philosophos moralis* —en ambas obras leemos interpretaciones alegóricas de mitos—, la *Expositio sermonum antiquorum* —explica con ejemplos palabras antiguas—, y *De aetatibus mundi et hominis* —habla de veintitrés épocas, que se corresponden con las letras del alfabeto, y utiliza el juego lingüístico de evitar la letra respectiva en el texto correspondiente. Parece que una alegoría de la *Tebaida* de Estacio no es suya. El latín y el estilo de Fulgencio se caracterizan por no ser precisamente demasiado diáfanos¹⁰.

En relación con las dos primeras obras debemos señalar que influyen en los *Mythographi Vaticani*, así como en la Edad Media y en el Renacimiento. También se piensa que las reminiscencias de Fulgencio que se encuentran en los mitógrafos vaticanos se deben a que el africano había utilizado tratados mitográficos perdidos, de los que también se sirvió el Mitógrafo Vaticano I. Sin lugar a dudas es Fulgencio uno de los mitógrafos más importantes del medioevo¹¹.

Mitologiae es un tratado mitográfico escrito para ser tenido como obra de referencia y en él Fulgencio se propone describir y explicar las principales figuras míticas (dioses, héroes y seres mitológicos) a las que interpreta basándose en la etimología de sus nombres¹². Entre esas interpretaciones nos encontramos con la que a nosotros nos interesa: Orfeo aparece citado precisamente en esta obra en compañía de Eurídice. Así, en el libro III de *Mitologiae*, en la fábula décima (titulada «Fabula Orphei et Euridicis»), leemos lo siguiente:

Orpheus Euridicem nimfam amauit; quam sono citharae mulcens uxorem duxit. Hanc Aristeus pastor dum amans sequitur, illa fugiens in serpentem incidit et mortua est. Post quam maritus ad inferos descendit et legem accepit, ne eam conuersus aspiceret; quam conuersus et aspiciens iterum perdidit. Haec igitur fabula artis est musicae designatio. Orpheus [enim] dicitur oreafone, id est optima uox, Euridice uero profunda diiudicatio. In omnibus igitur artibus sunt primae artes, sunt secundae [...] ¹³. Sed haec quantum ab optimis amatur sicut ab

9. A. Fontán y A. Moure Casas (1987: 79-80) identifican a los dos autores: «parece verosímil que Fabius Planudes Fulgentius y Fulgencio, el obispo de Ruspe, sean el mismo individuo». Dos características de la obra literaria de este obispo de Ruspe serían su lucha contra el arrianismo y la influencia de san Agustín.
10. A este respecto, señala R.T. Bruère (1973: 143): «Fulgentius' Latin, cumbrously mannered but seldom obscure, is repeatedly misunderstood, often with grotesque results». No existen, hasta donde sabemos, traducciones de *Mitologiae* a lenguas románicas.
11. T. Tinkle (1987: 290).
12. Sobre juegos e interpretaciones etimológicas en literatura, vid. E.R. Curtius (1955: 692-699).
13. Fulgencio continúa la interpretación de esta historia con las siguientes palabras: «ut in puerilibus litteris prima abecetaria, secunda nota, in grammaticis prima lectio, secunda articulatio, in rethoricis prima rethorica, secunda dialectica, in geometricis prima geometrica, secunda arithmetica, in astrologis prima mathesis, secunda astronomia, in medicinis prima gnostice, secunda dinamice, in aruspicipinis prima aruspicipina, secunda parallaxis, in musicis prima musica, secunda apotelesmatice. De quibus omnibus breuiter rationem perstrigam necesse est. Aliut est enim aput grammaticos aliena agnoscere, aliut sua efficere; aput rethores uero aliud est profusa et libero cursu effrenata loquacitas, aliud constricta ueritatisque indagandae curiosa nexilitas; aput astrologos aliut est

Aristeo —ariston enim Grece optimum dicitur—, tanto ipsa ars communionem hominum uitat¹⁴.

[Orfeo amó a la ninfa Eurídice, con la que se casó tras seducirla con el sonido de la cítara. El pastor Aristeo, enamorado de ella, la sigue y ella, al huir, pisó una serpiente y murió. Después de descender su marido a los infiernos y aceptar la prohibición de volverse y mirarla, la perdió de nuevo, pues se volvió y la miró. Así, esta fábula es la representación del arte musical: Orfeo es llamado «oreafone», es decir, «la mejor voz»; Eurídice, por su parte, la de «juicio profundo». Pues en todas las artes existe una habilidad primera y una segunda [...]. Los mejores aman a ésta, así por ejemplo Aristeo —«ariston» en griego significa el mejor—, del mismo modo que este arte musical evita al común de los hombres.]

El mito de Orfeo y Eurídice aparece en Fulgencio de una forma sencilla y podemos decir que resume las líneas míticas generales de su fuente: *Geórgicas* de Virgilio. El hecho de que aparezca el personaje de Aristeo nos indica que en esta época la versión virgiliana funcionaba como canónica. Así, el contenido mítico es el virgiliano, pero Fulgencio aprovecha la historia para, basándose en la etimología de los nombres de los protagonistas, interpretar el mito y explicar de modo alegórico el arte musical.

Es interesante la interpretación etimológica que hace de los nombres de nuestros personajes (con poco acierto en el caso de Orfeo). Vamos a detenernos un momento en la etimología que ofrece Fulgencio para explicar el nombre del vate tracio. El mitógrafo africano escribe: *Orpheus [enim] dicitur oreafone*, por lo que parte de una forma compuesta en su propuesta etimológica. El segundo término del compuesto es claro (*φωνή*) y manifiesto pero, respecto al primero, no se aprecia un significado directo entre la forma ofrecida y su equivalente palabra griega. Así, muchos estudiosos señalan que procede de *oraia phone*, relacionando la segunda forma con el término explícito griego, pero sin explicar la primera¹⁵. Esta solución no nos parece adecuada. Algunos relacionan esa primera parte con la forma *ὠραία*

astrorum ac siderum cursus effectusque cognoscere, aliiu significata traducere; in medicinis aliiu est morborum agnoscere meritum, aliiu infirmitatis uenientem mederi concursu; in geometricis aliiu formulas lineasque depingere, aliiu numeros formulis coaptare; in aruspiciis aliiu fibrarum particularumque inspectio, aliiu secundum Battiadem euentuum inmutatio, in musicis uero aliiu est armonia ptingorum, sistematum et diastematum, aliiu effectus tonorum uirtusque uerborum; uocis ergo pulchritudo delectans interna artis secreta uirtutem etiam mysticam uerborum attingit».

14. La fábula, con bastantes problemas de transmisión textual, termina del siguiente modo: «Quae quidem serpentis ictu moritur quasi astutiae interceptu, secretis uelut inferis transmigratur. Sed post hanc artem exquirendam atque eleuandam uox canora descendit et quia apotelesmatica fonasica omnia praebet et modulis tantum ui secreta latentibus uoluptatum reddit effectus; dicere enim possumus quod Dorius tonus aut Frigijs Saturno coiens feras mulceat, si Ioui, aues oblectet. At uero si rei expositio quaeritur cur hoc fiat, uestigandae rationis captus inmoritur. Ideo ergo et ne eam respiciat prohibetur et dum uidet amittit; nam perfectissimus Pithagoras dum modulus numeris coaptaret symphoniarumque pondera terminibus arithmetiis per mela et ritmos uel modulus sequeretur, effectus uero rationem reddere non potuit».
15. Vid., por ejemplo, J.B. Friedman (1970: 89), que apunta la etimología de Fulgencio de modo descriptivo, sin ofrecer los términos griegos.

(«floreciente», «madura», «encantadora...») ¹⁶, tal vez viendo que este término guarda relación con el del griego moderno *ωγαία* («bonita», «hermosa»). Sin embargo, nosotros creemos que se trata de un error de Fulgencio y que el mitógrafo africano ha querido ver en la lengua griega un equivalente para la forma latina *aurea*. El diptongo inicial ya había monoptongado desde hacía tiempo, con lo que, fonéticamente, estaríamos ante una forma *orea*, que es la que expone el autor pensando que tiene una equivalencia griega.

Los primeros autores que se hacen eco de esta interpretación etimológica de Orfeo no la entienden. Así, algunos padres de la Iglesia juntan en el compuesto una forma masculina con otra femenina ¹⁷, o no aluden a la etimología del héroe, pero sí a la de Eurídice y Aristeo ¹⁸. En cambio, sí nos parece que Wernero de S. Blas ha acertado, en el siglo XII, al señalar: «Unde dicitur Orphoeus, quasi aurea phone [φωνή], id est optima vox» ¹⁹.

Hecho este comentario, proseguimos con las interpretaciones fulgencianas. Así, deriva la voz *Orfeo* de una *aurea φωνή* (*oreafone*), es decir, «la mejor voz» (*optima uox*) y *Eurídice* de *εὐρὺς δίκη*, es decir «juicio profundo» (*profunda diiudicatio*). En opinión de Fulgencio bajo este mito se esconde una alegoría del arte musical. Esta disciplina consta de dos partes o niveles: el primero estaría representado por Orfeo y el segundo por Eurídice. En el arte musical hay que conseguir, en primer lugar, una *optima uox*, para pasar después a una *profunda diiudicatio*. El poder de la palabra y la música conmueve a quien las escucha.

Por otra parte, también está Aristeo. La etimología del nombre de este personaje la extrae de la voz griega *ἄριστος*, ‘el mejor’ (*aristos*), y con él trata de representar a todos aquellos que persiguen esa *profunda diiudicatio* que simboliza Eurídice.

Vemos, por tanto, que en Fulgencio no existe una interpretación moralista cristiana de nuestra historia, sino que sus comentarios se mantienen en el terreno del arte. Han sido los comentaristas e intérpretes tardíos los que han adaptado libremente la interpretación de Fulgencio a sus propios intereses. Ciertamente, la propuesta etimológica que hace de nuestro mito marca un hito importante en los estudios mitográficos por la transformación alegórica que experimentan los personajes. Dicha empresa será renovada siglos más tarde por John Ridewall ²⁰.

Fulgencio interpreta el mito de Orfeo desde un punto de vista musical, lingüístico y literario. En su interpretación está ausente todo elemento religioso, así como todo rasgo de cristianización. La huella de este mitógrafo en la Edad Media

16. Este es el caso de, por ejemplo, J.K. Atkinson (1999: 86).

17. Ubaldo de S. Amado dice: «Orpheum, cuius nomen Oreophone» (*Pat. Lat. CXXXII col. 981B*); y Regino de Prüm: «Orpheus dicitur quasi oreon phone» (*Pat. Lat. CXXXII col. 501A*). La forma *quasi* del segundo autor es una buena prueba de su inseguridad. De estos autores más adelante hablaremos.

18. Como vemos en los *Comentaria* a la obra de Boecio de Juan Murnelio y Rodolfo Agrícola, que más adelante veremos (*Pat. Lat. LXIII col. 1039B-C*).

19. *Pat. Lat. CLVII col. 1124C*.

20. Sobre este autor, M.C. Álvarez Morán (1976: 10-17).

es considerable y a él han recurrido grandes enciclopedistas, como Isidoro de Sevilla o Rabano Mauro, y mitógrafos y diferentes comentaristas e intérpretes²¹.

Por otro lado, en lo relativo a fuentes, Fulgencio es un buen conocedor de la obra ovidiana, especialmente de *Metamorfosis*²². Sin embargo para nuestra historia prefiere la versión virgiliana. Así, por ejemplo, Fulgencio no se hace eco del final ovidiano en el que Orfeo y Eurídice estaban juntos en el Más Allá después de muertos, a pesar de que este final le venía muy bien para su interpretación.

Para finalizar, debemos señalar que este episodio de Orfeo y Eurídice, representación mítica del arte de la música, influyó en los tratadistas musicales del siglo IX²³.

3. Boecio

Las pocas noticias que sabemos de Anitius Manlius Torquatus Severinus Boethius (480-524) se las debemos al filósofo Casiodoro, que, además de escribir una biografía de su amigo, jugó un importante papel en la transmisión del pensamiento de Boecio. Nació este autor en Roma en el seno de una noble familia senatorial y, tras la muerte de su padre, fue adoptado por la familia de los Símaco, que le dio una esmerada formación, tanto religiosa como profana. Se casó con la hija de Símaco y se dedicó a la carrera política (en un contexto de cambio político e inestabilidad social). Pero aquí nos interesa más su labor como escritor²⁴.

La producción literaria de Boecio presenta aspectos diferentes y de diversa importancia a efectos de enmarcarlo en la tradición patristica. Concibió el proyecto de traducir las obras «dialécticas» y «morales» de Aristóteles y de escribir una enciclopedia de las artes liberales (el *quadriuium*²⁵), pero sólo nos han llegado *Aritmética* y *Música*, además de diversas traducciones, comentarios y tratados originales²⁶. La obra más conocida de Boecio, *De consolazione*

21. R. Edwards (1990), aunque se centra en los comentarios de los seis primeros libros de *Eneida* realizados en el siglo XII por el neoplatónico Bernardo Silvestre, señala la huella de Fulgencio en diferentes autores medievales y comenta lo siguiente: «The examples I have been citing give some indication of Fulgentius' stature as an authority for interpreting myth and poetry, but they tell relatively little about the kind of fascination he exercised over subsequent writers, about the qualities to which those writers responded while admitting that his interpretations could be hyperbolic and precious» (p. 142).
22. Apunta J.C. Relihan (1984: 90) que: «The prologue of the *Mitologiae* is an elaborate play on Ovid *Met. I. 1-4* [...]. Fulgentius' use of Ovid constitutes some measure of support for the emendation at *Met. I. 2*». También señala a Ovidio como fuente de Fulgencio en J.C. Relihan (1988).
23. A. Ostheimer (1998) analiza la recepción de este pasaje en los teorías musicales de época carolingia.
24. Respecto a la vida y momento histórico de Boecio, vid. J. Matthews (1981).
25. Este término fue creado por Boecio y englobaba las cuatro disciplinas matemáticas de la enciclopedia: aritmética, música, geometría y astronomía.
26. Entre las traducciones: *Isagoge* de Porfirio, *Categoriae*, *De interpretatione*, *Analytica priora*, *Topica* y *Sophistici elenchi* de Aristóteles; los comentarios de las obras *Isagoge* de Porfirio, *De interpretatione* y *Categoriae* de Aristóteles y *Topica* de Cicerón; los tratados originales serían: *De divisione*, *Introductio ad syllogismos categoricos* o *Antipraedicamenta*, *De syllogismo categorico*, *De hypotheticis syllogismis* y *De differentiis topicis*. En estas obras no encontramos

Philosophiae, escrita al final de su vida, en prisión, a la espera de ser ajusticiado por alta traición —había defendido al senador Albino, acusado de haber mantenido contactos con el emperador de Oriente en detrimento de Teodorico— y por el cargo de sacrilegio —también se le acusaba de haber practicado la magia—, es un texto clave y de gran importancia histórica para comprender el cambio que se produjo en la Edad Media entre la cultura clásica y la cultura cristiana. El carácter predominantemente «laico» de esta obra es incontrovertible y «toda ella se mantiene en los límites de la filosofía neoplatónica»²⁷. La consolación que el autor propone se basa en la filosofía y no en la religión: las creencias se sostienen por la inteligencia. Su obra ofrecía a la conciencia cristiana un sistema racional que no contradecía el dogma: sus argumentaciones distinguían perfectamente entre razón y fe. Fue uno de los libros más leídos, comentados e imitados de toda la historia de la filosofía, sobre todo durante la Edad Media y el Renacimiento²⁸. Por eso se ha dicho que el autor merece el dictado de *noster summus philosophus*, además de ser considerado no sólo el primer escolástico sino también el último romano —su vida coincide con la caída del Imperio Romano de Occidente.

La época histórica de nuestro autor fue de crisis, de derrumbe y de decadencia, al menos en lo que a los valores de la cultura clásica se refiere, con sucesivas invasiones de pueblos bárbaros. No obstante, su posición social era privilegiada —pertenecía a la vieja aristocracia romana.

Por otra parte, debemos recordar que la importancia que tuvo Boecio durante la alta Edad Media solamente es comparable a la de Aristóteles y san Agustín, ya que hasta finales del siglo XII fue el único transmisor de la filosofía peripatética. Enseñó a los filósofos medievales los géneros filosóficos de la interpretación y el comentario —una buena prueba va a ser el mito de Orfeo y Eurídice—, además de plantear la cuestión de los universales, muy de moda en aquella época. Su espíritu crítico y honestidad ha llevado a Albrecht a decir que: «La *Consolatio* encuentra en la Edad Media y en la Edad Moderna sus lectores pasando por encima de todas las barreras de posición y de ideología»²⁹.

Podemos decir que Boecio ha ido formando su obra a través de las numerosas lecturas que realizó a lo largo de su vida. En *De consolacione Philosophiae*, escrita en cinco libros que combinan prosa y verso (es presentada literariamente

alusiones expresas a doctrinas cristianas, a diferencia de otras como *Opuscula sacra*, *De Trinitate*, *Contra Eutychem et Nestorium*, *De ebdomadibus*, *Utrum Pater et Filius et Spiritus Sanctus de divinitate substantialiter praedicentur* y *De fide catholica*.

27. O. García de la Fuente (1994: 475).

28. *De consolacione Philosophiae* dio origen a numerosas glosas y comentarios; señalamos los de Juan Escoto Erígena, Remigio de Auxerre, Bovo II de Corvey, Guillermo de Conches, Nicolás Trivet, Pedro D'Ailly, Dionisio Cartusiano, Juan Murmelio. Por otra parte, retomó un género literario que podemos denominar como «libros de consolación», muy abundantes entre los siglos XI y XVI como, por ejemplo, *Consolatio theologiae*, de Juan de Tambach, Mateo de Krakau y Juan Gerson; *Consolatio rationis*, de Pedro de Compostela; o *El libro del consuelo divino* [*Das Buch der göttlichen Tröstung*], de Eckehart, entre otros.

29. M. von Albrecht (1997: 1565).

como una *satura menippeae*) y que están estructurados en forma de diálogo (a modo de los diálogos platónicos) entre el autor y la Filosofía, se puede apreciar la influencia de hombres de letras de la antigüedad, principalmente de Platón —autor que conocía muy bien³⁰—, Cicerón, Virgilio, Horacio y Séneca, sin olvidar pasajes que recuerdan a Homero, Eurípides, Catulo, Tibulo, Juvenal, Plutarco, Claudiano o san Agustín. Boecio expone temas que preocupan al hombre, desde el destino, el dolor y la muerte, hasta la fortuna inestable, la providencia o el Sumo Bien, entre un largo etcétera. Se trata, por tanto, de una obra que intenta ser ecléctica y sincrética y que, en medio del derrumbe de la cultura clásica, procura la salvación y conciliación de las distintas corrientes del pensamiento clásico —síntesis muy importante para la escolástica medieval posterior.

De consolatione Philosophiae ha sido una obra muy influyente y comentada en la Edad Media. Muchos de estos comentarios han sido los que han dado popularidad al autor. La prueba evidente son los más de cuatrocientos manuscritos en que se ha conservado esta obra³¹. Además, pronto entró a formar parte de los autores estudiados en la escuela, junto a Virgilio, Homero o Cicerón.

En el libro III, «tal vez el más filosófico y el más sutil de todas las secciones del diálogo»³², Filosofía quiere llevar a Boecio a la felicidad verdadera (*ad ueram felicitatem*). Esta felicidad aparentemente se encuentra en muchos lugares y para los epicúreos residía en el placer. Para Filosofía la felicidad perfecta consiste en la plenitud de todos los bienes y el hombre busca el bien por diversos caminos (III 2). A través de ellos, y después de una larga discusión sobre los bienes terrenales, termina señalando que el bien supremo se encuentra en Dios y que nadie puede ser feliz si no participa de Dios. Toda esta teoría se explica y se ejemplifica con el mito de Orfeo y Eurídice. Esta fábula cierra el tercer libro de Boecio, sin duda el más retórico de la obra y el que más interés ha suscitado. Así, en versos gliconios, Boecio relata lo siguiente (III m. XII 1-58)³³:

30. Boecio, que había trabajado mucho las doctrinas aristotélicas, se consuela con el ingente repertorio que ofrecen Platón y los estoicos al sentir su muerte próxima.
31. O. García de la Fuente (1994: 475), citando a otros autores, señala que *De consolatione Philosophiae* es «una impresionante y profunda meditación, “la última obra maestra filosófica de la antigüedad”; “obra que tuvo un éxito increíble en la edad media, transmitida por más de 400 manuscritos”; “es, a la vez, una obra maestra filosófica y una confesión, que puede muy bien colocarse junto a las *Confesiones* de San Agustín. Como ésta, la *Consolación* de Boecio ha sido imitada un número incalculable de veces, pero jamás igualada, porque su contenido intelectual y personal la hacen única”».
32. L. Pérez Gómez (1997: 32-33). Un excelente comentario de este libro, que ha sido tenido en cuenta por esta autora, es el desarrollado por S. Lerer (1985: 124-165).
33. En *Pat. Lat.* LXIII col. 782, estos versos aparecen precedidos del siguiente *argumentum*: «Quam primum habes summi boni notitiam felix, inquit Philosophia, hanc infelix amittis, inspecta terra: sicut Orpheus, conversis ad inferos luminibus, conjuguem carmine emptam perdidit». La fábula aparece narrada entre las col. 782-786.

	Felix, qui potuit boni fontem uisere lucidum, felix, qui potuit grauis terrae soluere uincula.	30	captus carmine ianitor; quae sontes agitant metu ultrices scelerum deae iam moestae lacrimis madent;
5	Quondam funera coniugis uates Threicius gemens postquam flebilibus modis siluas currere mobiles, amnes stare coegerat	35	uelox praecipitat rota et longa site perditus spernit flumina Tantalus; uultur dum satur est modis non traxit Tityi iecur.
10	iunxitque intrepidum latus saeuis cerua leonibus nec uisum timuit lepus iam cantu placidum canem, cum flagrantior intima	40	Tandem 'uincimur' arber umbrarum miserans ait. 'Donamus comitem uiro emptam carmine coniugem, sed lex dona coerceat,
15	feruor pectoris ureret, nec qui cuncta subegerant, mulcerent dominum modi, immitteis superos querens infernans adiit domos.	45	ne dum Tartara liquerit fas sit lumina flectere.' Quis legem det amantibus? Maior lex amor est sibi.
20	Illic blanda sonantibus chordis carmina temperans, quicquid praecipuis deae matris fontibus hauserat, quod luctus dabat impotens,	50	Orpheus Euridicen suam uidit, perdidit, occidit. Vos haec fabula respicit quicumque in superum diem mentem ducere quaeritis;
25	quod luctum geminans amor deflet Taenara commouens et dulci ueniam prece umbrarum dominos rogat. Stupet tergeminus nouo	55	nam qui Tartareum in specus uictus lumina flexerit, quicquid praecipuum trahit perdit dum uidet inferos.

[Feliz aquel que ha podido contemplar la transparente fuente del bien. Feliz aquel que se ha podido sacudir las pesadas ataduras de la tierra. (5) En otro tiempo, un vate tracio que lamentaba la muerte de su esposa, obligó con sus lastimeros cantos a que los bosques corriesen ágiles, a que los arroyos estuviesen quietos, (10) a que la cierva uniera su valiente cuerpo con salvajes leones y a que la liebre ya no temiera que el perro, amansado por el canto, la viese; como una llama muy ardiente abrasaba lo más profundo de su pecho, (16) y los cantos que habfan arrastrado a todos en masa no podían consolar a su autor, lamentándose de la crueldad de los dioses del cielo, se presenta ante las moradas infernals. (20) Allí, mientras toca persuasivas canciones con las vibrantes cuerdas, todo cuanto había aprendido de las fuentes superiores de la diosa Madre, que le ocasionaba un dolor incapaz de moderar (25) y un amor que duplicaba su dolor, conmueve al Ténaro llorando y pide perdón a los dueños de las sombras con dulce súplica. Queda atónito el portero de triple cabeza, cautivado por el insólito canto. (31) Las vengadoras diosas del crimen, que hostigan con el horror a los culpables, están tristes, empapadas en lágrimas. La cabeza de Ixión ya no (35) es arrastrada por la rueda veloz y Tántalo, desesperado por su interminable sed, desdeña las aguas. El buitre, mientras está saciado con los cantos, no devora el hígado de Ticio. (40) Finalmente, «estamos vencidos», dice compadeciéndose el juez de las sombras: «entreguemos a este hombre la esposa que ha

recuperado gracias a su canto; pero una ley lleva implícito tu regalo: (45) no se puede volver la mirada hasta abandonar el Tártaro». ¿Quién puede imponer una ley a los amantes? El amor es su ley suprema. ¡Ay! Cerca del límite de la noche (50) Orfeo, a su querida Eurídice ve, pierde, mata. Esta historia os atañe a vosotros, a cualquiera que en su espíritu reflexione sobre el día del juicio final, (55) pues quien vencido vuelve los ojos hacia la gruta tartárea, pierde lo más valioso que lleva consigo por mirar a los infiernos.]

El mito de Orfeo y Eurídice aparece en la obra de Boecio a modo de ejemplificación: la dama Filosofía dice al autor que es feliz el hombre que ha visto la fuente de luz del bien y que ha sido capaz de liberarse de las cadenas de la tierra. Para ofrecer como ejemplo nuestro mito, Boecio se ve obligado a interpretarlo alegóricamente. De esta manera concluye la historia a modo de moraleja: no debemos permitirnos ser seducidos por el amor de las cosas terrenales, ni debemos bajar la vista al mundo de las sombras y sí, por otra parte, dirigir nuestra mente hacia arriba, hacia la luz, hacia la fuente del bien, hacia Dios. Para Boecio el mito clásico representaba una llamada de atención a no anteponer la pasión a la inteligencia. Orfeo quiere ser feliz y busca a una Eurídice que representa los placeres terrenales, la tentación, el mal e, incluso, el mismo infierno; Orfeo no logra la verdadera felicidad porque no participa de Dios y se pierde en los bienes terrenales. El autor, por tanto, quiere resaltar el motivo de la tentación: volver los ojos hacia el infierno equivale a prestar atención al pecado y pensar en él.

Algunos estudiosos dicen que Boecio ha usado conscientemente este mito y que lo ha relacionado con el deseo de conocer la verdad divina y el mito platónico, o la alegoría, de la caverna³⁴. Ciertamente, en la interpretación boeciana apreciamos elementos del símil platónico de la caverna: se conecta con el más alto objetivo de la enseñanza neoplatónica, la visión del bien, que sólo es posible cuando uno se ha liberado de las cadenas de todas las cosas terrenales.

En época de Boecio nuestro héroe también era conocido por el poder encantador de su música y de su poesía. Los elementos seducidos por Orfeo aparecen en el texto formando parejas por oposición: *silvas currere / amnes stare* (el canto de Orfeo puede provocar efectos contrarios dependiendo de sobre quién actúe); *cerua / leones, lepus / canis* (el canto órfico reúne a animales que de por sí resulta difícil que estén juntos). Además, en la versión boeciana aparece un elemento innovador en el mito, o al menos Boecio presta atención a un hecho en el que hasta ahora nadie se había fijado. Como leemos en el verso 16, a pesar de que el canto de Orfeo apacigua y calma a todo aquel que lo escucha, este poder carece de efectos sobre el ejecutor: el músico está alterado y nervioso por la pérdida de su amada.

34. En concreto H. Chadwick (1981: 240): «Like Orpheus Boethius has found that sad songs fail to assuage his grief. But unlike Orpheus he is determined not to look back in his upward ascent towards the supreme good. The verses move lightly from a phase of Virgil's to another of Horace's or Seneca's, and the unphilosophical reader is grateful for the relief of Boethius' touching *fabula*. At the end he finds that the underworld visited by Orpheus has become merged with the cave of Plato's myth in the *Republic*».

Después de aludir a la muerte de su esposa y de describir los poderes del canto órfico, se señala que el héroe llega hasta las puertas infernales. Este mismo procedimiento en la presentación del mito es el que encontramos en *Hercules furens* y *Hercules oetaeus* de Séneca. Además, también en Marciano Capela (*De nuptiis Mercurii et Philologiae* IX 907) leemos esas parejas de elementos opuestos que el vate tracio lograba encantar (en concreto la liebre y el perro, la cordera y el lobo —que Boecio reemplaza por el ciervo y el león—; en ambos encontramos la expresión *siluas currere*).

El poder del canto órfico es interpretado y subordinado a diversos intereses. Así, atendiendo a la moraleja con la que el autor concluye nuestra historia, es posible que Boecio esté realizando una interpretación negativa del poder órfico, advirtiendo contra la música seductora de Orfeo y haciendo que el instrumento órfico, la lira, pase a convertirse en símbolo de tentación para todo tipo de devaneos y placeres. Orfeo, de esta manera, se presenta como el último ejemplo del epicúreo que busca la satisfacción por la lujuria de los sentidos³⁵.

El héroe tracio llega, pues, a los infiernos. Nótese que, a diferencia de las versiones latinas que aludían a la entrada por el Ténaro, aquí Orfeo *infernas adiit domos*, sin aludir ni precisar la entrada. Sin embargo, en el verso 26, Boecio sitúa al vate —como cabía esperar— en el Ténaro. Se aprecia, por tanto, un sentido más amplio de este término que, de la montaña y la cueva, pasa a referirse a los lugares y potencias infernales.

La *dea mater* a la que se alude en los versos 22 y 23 se correspondería con la musa Calíope, madre del héroe, a la que desde época alejandrina se le atribuye como dominio propio el arte de la poesía lírica (este linaje es el que leemos en Séneca en *Hercules oetaeus* 1034). Por lo tanto, los *carmina* que Orfeo toca en los reinos infernales son, en principio, para Boecio, los poemas que se han transmitido bajo el nombre del mítico cantor. Sin embargo, también se hace eco del contenido amoroso que tenían sus *carmina* según las versiones latinas clásicas (vv. 24 y 25).

Aunque no lo mencione por su nombre, se refiere a Cerbero bajo la expresión *tergeminus ianitor* de los versos 29-30. El perro infernal queda atónito y estupefacto (*stupet*³⁶) ante los cantos del héroe y, a partir de él, comienza la enumeración de los condenados infernales. Este personaje aparecía en la versión virgiliana acompañado de Ixión, pero no entraba en relación directa con estos condenados en la versión de Ovidio ni en las obras de Séneca. Por otro lado, la referencia a él como «portero» la veíamos en *Geórgicas* y *Metamorfosis* (con el término *portitor*) cuando el héroe, después de perder a su amada, quería volver a entrar en los mundos infernales y se encontraba con la puerta cerrada y con este guardián.

35. En *De consolatione Philosophiae* III 2.12: «Quae quidem sola considerans Epicurus consequenter sibi summum bonum uoluptatem esse constituit, quod cetera omnia iucunditatem animo uideantur afferre». Ya Boecio, en I 3.7 había expresado cierta disconformidad con los seguidores del epicureísmo. Esta doctrina era común en la baja latinidad.

36. El verbo *stupeo* fue introducido en nuestro mito por Virgilio (*Geórg.* IV 481), al que siguieron numerosos autores latinos, entre ellos Ovidio (*Met.* X 64). Sobre este verbo, vid. J. Heath (1996: 361-363).

Antes de comenzar con el catálogo de los seres que sufren suplicio en los infiernos, Boecio menciona a las diosas vengadoras del crimen (v. 32). Se trata de una innovación del autor, pues por primera vez aparecen estos seres vinculados al mito de Orfeo y Eurídice. Se supone que el canto órfico había embelesado a todo el Hades, pero, hasta ahora, ningún testimonio literario había aludido a ellas. Con la denominación *ultrices scelerum deae* Boecio se está refiriendo a las Furias o Erinias (Euménides). Si en principio eran diosas vengadoras, aquí se convierten en divinidades infernales que, cuando se apoderan de una víctima, la atormentan y torturan de múltiples maneras. Viven en el Érebo y simbolizan el remordimiento y la desesperación. Se decía de ellas que habían nacido de las gotas de sangre de la castración de Urano y que eran fuerzas primitivas que no reconocían la autoridad de los dioses de la nueva generación. Eran tres: Alecto, Tisífone y Megera. El cambio de imagen y concepción de la mentalidad griega a la latina, que las vincula al mundo infernal, tal vez se deba a una influencia de la religión etrusca, que imaginaba a seres monstruosos que torturaban a los muertos en el Hades. Probablemente Boecio ha tomado esta imagen de *Eneida*, en donde aparece Tisífone y sus hermanas atormentando las almas de los difuntos con látigos³⁷, previamente al catálogo de los condenados infernales. El autor de *De consolacione* hace que, con el canto órfico, estos seres terribles se den cuenta de lo que realmente están haciendo: parece que el canto las paraliza, las ablanda y las conmueve.

Solamente en las versiones latinas encontramos los suplicios infernales asociados al mito de Orfeo y Eurídice. Boecio continuará con esta asociación. Así, citados por sus nombres, alude a Ixión, Tántalo y Ticio. Se olvida de otros condenados infernales con bastante rendimiento en las versiones latinas como Sísifo y las Danaides. Boecio escoge a tres personajes y con ellos pretende englobar a la totalidad de condenados. La descripción que ofrece de los suplicios de estos personajes intenta ser, hasta cierto punto, original. Así, de Ixión, habla de la rueda, pero se centra en su *caput* para decir que ya no es arrastrada; de Tántalo señala que *spernit flumina*, a pesar de su prolongada sed; de Ticio toma la imagen de un buitre saciado con los cantos. Especialmente, las imágenes del *caput non praecipitat* y del *uultur satur est modis* se deben al ingenio boeciano.

El verso 40 es una reproducción casi literal de *Hercules furens* 582: «Tandem mortis ait 'uincimur' arbiter». En lugar de *mortis* Boecio prefiere *umbrarum* y el verbo *ait* se reproduce en el verso siguiente. También entre los versos 40-41 se hace una referencia al *arbiter umbrarum*: este personaje puede aludir a Minos, rey legendario de Creta, pero lo más lógico sería pensar que se trata de Plutón, señor de los infiernos, que le entrega a Eurídice y le pone una condición.

Como se veía en la versión senequiana de *Hercules oetaeus*, aparece un estilo directo en boca del *arbiter* infernal (a diferencia de Ovidio, que había hecho a

37. En *Aen.* VI 554-556 Virgilio presenta a Tisífone, vestida de manera cruenta y vigilante: «... stat ferrea turris ad auras, | Tisiphoneque sedens palla succincta cruenta | uestibulum exsomnia seruat noctesque diesque». Su acción es descrita unos versos más abajo, en *Aen.* VI 570-572, antes de dar paso al catálogo de condenados infernales: «continuo sontis ultrix accincta flagello | Tisiphone quatit insultans, toruosque sinistra | intentans anguis uocat agmina saeva sororum».

Orfeo pronunciar un discurso en el Hades). Plutón habla en primera persona de plural, con lo que podemos pensar que Perséfone estaba también presente (aunque en el texto no aparece citada). Nuevamente nos encontramos con una *lex*, con un *donum* y con unos *lumina* que nos traen a la mente las versiones latinas. La oración interrogativa del verso 47 nos recuerda a las que el poeta mantuvo pronunciaba en su versión de *Geórgicas*.

Es precisamente en estos versos finales, con el rápido desenlace de la historia, cuando se aprecia de una manera más directa la influencia de las versiones latinas: la expresión *Maior lex amor est* es una máxima que podemos igualar con la ovidiana *uicit Amor*; la exclamación *Heu* o la expresión *Euridicen suam* también aparecen en esas versiones latinas. Es precisamente en el verso 50 cuando aparecen citados los dos protagonistas del mito de una forma directa. Hasta ahora la alusión a Orfeo se hizo, como también sucede en Marciano Capela, a través de su patria: *uates Threicius* (v. 6). Ambos son mencionados al final de la historia, cuando el héroe *uidit, perdit, occidit* a su querida mujer: tres verbos, aquí con un contenido semántico igualado, que van respondiendo a acciones sucesivas del héroe. No hay que decir más; el desenlace se comprende: la mira y la pierde de nuevo para siempre: la «re-mata».

En el verso 52 comienza la moraleja e interpretación de nuestra historia; Boecio recoge el motivo tradicional de la *fabula docet*. Dicho motivo lo podemos remontar ya a Horacio³⁸. Es precisamente en estos versos finales en donde se perciben los ecos del mito-alegoría de la caverna platónica.

Orfeo se convierte en ejemplo de escarmiento para los hombres entregados a los placeres de la carne. Boecio pretende que la fábula sirva a los hombres para persuadirlos de buscar la verdad y el bien. El valor alegórico que el autor da al mito de Orfeo debe ser interpretado en clave platónica y cristiana.

La moraleja que encierra el mito para Boecio parte de un elemento importante: la fuente del bien, que representa el Sumo Bien, es el Dios cristiano. A ese *fons boni* se opone *uincula terrae*, es decir, el cuerpo humano. Recordemos que el mito aparece al hablar del bien y de la felicidad. Si toda la argumentación, cerrada y rigurosa, que aparece en el libro III de la obra tiene como tema central una *uera felicitas*, en esta moraleja encontramos la verdadera felicidad reflejada en el sumo bien, que reúne en sí todos los bienes posibles. El bien completo y perfecto para Boecio es Dios, pero de Él solamente conseguimos fragmentos y sombras. El hecho de volver la mirada es la liberación de la caverna, la reminiscencia platónica en un libro que trata de imitar las ideas y el estilo de los diálogos platónicos. Los bienes terrenales tienen un carácter negativo y no aportan al hombre la verdadera felicidad. Así, Dios representa la meta que deben alcanzar todos los hombres que tratan de elevar su espíritu hacia la luz, hacia el mundo de arriba, sin bajar la mirada hacia las tinieblas, como hizo Orfeo al buscar a Eurídice.

38. Así, *Sermones* I 1.69-70: «... mutato nomine de te | fabula narratur»; o *Sermones* I 1.94-95: «... ne facias quod | Ummidius quidam; non longa est fabula».

No debemos olvidar que estamos ante una obra de contenido filosófico cristiano. Ciertamente, Boecio es el precursor de los comentarios medievales donde prima lo moralizante sobre lo estético.

Como hemos visto, en la versión del mito de Orfeo y Euridice de Boecio encontramos combinados elementos de las versiones latinas, especialmente de Séneca y de Virgilio³⁹.

La influencia de Séneca en Boecio es profunda⁴⁰. Boecio conocía la obra senequiana y la huella del *Hercules furens* se percibe muy bien en la versión que el autor de *De consolazione* realiza de nuestro mito. Boecio ya había advertido la complementariedad de *Hercules furens* y *Hercules oetaeus* para la historia que le incumbe: así, hemos visto cómo iba dando forma a su versión apoyándose sobre todo en el devenir del mito. Con *Hercules furens* hay relaciones intertextuales que se aprecian muy bien en el cuadro 1.

Con *Hercules oetaeus* los paralelismos se producen en las enumeraciones. Encontramos dos casos de los que ya hemos hablado: el primero aparece al referirse al poder encantador de la música órfica sobre diferentes elementos naturales. Séneca (*Hercules oetaeus* 1036-1062) es mucho más exhaustivo y literariamente más rico que Boecio (vv. 7-13), que ejemplifica con cuatro elementos sin llegar a su personalización (como hacía Séneca al hablar del río Hebro o del monte Atos): «siluas currere», «amnes stare», «cerua leonis» y «nec timuit lepus canem». La segunda enumeración aparece en los suplicios infernales: también en Boecio (vv. 34-39: Ixión, Tántalo y Ticio) las imágenes aparecen simplificadas y con una exposición más clara que en *Hercules oetaeus* 1068-1082 (Ixión, Ticio, Tántalo y Sísifo).

En los escritos de Boecio se percibe, además, la huella virgiliana, el gran maestro clásico. Basta con leer el comienzo de estos versos, claro eco de *Georg.* II 490:

Cuadro 1.

Verso	<i>Hercules furens</i>	<i>De consolazione Philosophiae</i>	Verso
570	umbrarum dominos et prece supplici	umbrarum dominos rogat	28
582	Tandem mortis ait 'uincimur' arbiter	Tandem 'uincimur' arbiter	40
571	Orpheus, Eurydicen dum repetit suam	Orpheus Euridicen suam	50

39. F. Portalupi (1985: 130-131) ve también en este metro de Boecio una influencia de Frontón. Según esta autora, respecto a la moraleja de Boecio, «lasciò in questo episodio traccia evidente della lettura di quella lettera di Frontone alla madre di Cesare» (p. 131).

40. L. Pérez Gómez (1999: 278): «Mediante una buscada red de alusiones que funciona como un hipertexto, Boecio realizó una personal lectura de Séneca, en el que encontró los materiales adecuados para la reescritura de una poesía filosófica». Séneca es un autor muy citado en *De consolazione*. Sin embargo, la estudiosa no menciona aquí las coincidencias y paralelismos que se aprecian en ambas versiones del mito de Orfeo. Sí lo hace S. Lerer (1985: 237-253) que presenta textos paralelos de partes métricas de la obra de Fulgencio con versos de tragedias de Séneca y señala: «Boethius' use of Senecan drama shows him as a reader and rewriter of classical texts» (p. 201).

«Felix, qui potuit rerum cognoscere causas»⁴¹. Sin embargo, en lo que a nuestro mito se refiere, Boecio no hace mención de Aristeo, tal vez porque no aluda a la muerte de la heroína, así como tampoco a la serpiente.

La importancia que tiene el testimonio de Boecio se ve incrementada por la cantidad de comentarios e interpretaciones a que ha dado pie su versión del mito⁴².

Por otro lado, en *De consolazione Philosophiae* no sólo se realiza una interpretación alegórica de este pasaje mítico. Ulises y Hércules no se van a escapar de un comentario moral y de un tratamiento simbólico. Es más, entre los tres poemas se establecen paralelos complejos, con bases filosóficas, que permiten relacionarlos bajo tres coordenadas: infierno (Orfeo), tierra (Ulises) y cielo (Hércules)⁴³.

Ciertamente, Boecio fue considerado en la Edad Media una autoridad en el tipo de literatura que escribió y un modelo respetable de imitación en cuanto a forma y sustancia.

4. Repercusión de las interpretaciones de Fulgencio y Boecio en la Edad Media

Los dos autores latinos de los que acabamos de hablar ofrecen interpretaciones alegóricas del mito de Orfeo y Eurídice, pero con diferencias entre ellos. La inter-

41. Virgilio, con estas palabras, tal vez se refería a la obra de Lucrecio o Pitágoras. Para M. Galdi (1938: 241) Boecio pretendería corregir a Virgilio. Respecto a la influencia de Virgilio en Boecio, L. Alfonsi (1979-1980: 370) señala que: «tutte le opere di Vergilio, in minor misura le 'Bucoliche', in maggior misura le 'Georgiche' sono presenti nell'opera boeziana e in particolare nella Consolatio». Aunque no cita nuestra leyenda, continúa diciendo que Virgilio da a Boecio «innanzitutto termini e modi, quasi detti convenzionali o proverbiali, frasi espressivamente felici in sé, talora fin nelle prose, o metricamente comode e suggestivamente *metra*».

42. Estos comentarios e interpretaciones están escritos en diferentes lenguas. Una buena recopilación, referente al pasaje del Orfeo boeciano y las traducciones francesas y comentarios latinos que ha tenido entre los siglos XII y XV, podemos verla en J.K. Atkinson y A.M. Babbi (2000). Los comentarios latinos aquí contenidos son los de Guillermo de Conches (s. XII) y versiones conchianas, Guillermo de Aragón (s. XIV), Nicolás de Trevet (s. XIII-XIV) y Reinero de Saint-Trond (finales s. XIV). También J.B. Friedman (1970: 98-117) refiere los comentarios de Remigio de Auxerre (s. X) —nuestro mito combina elocuencia y sabiduría—, Notker Labeo (s. XI) —primero en traducir al antiguo alto alemán—, Guillermo de Conches (s. XII) —se basa en las propuestas etimológicas de Fulgencio y señala que Eurídice representa el placer (el deseo natural), Aristeo la virtud y Orfeo el conocimiento (el hombre sabio)—, Nicolás de Trevet —en su comentario utilizó a Guillermo de Conches, a los comentaristas de Virgilio (como por ejemplo Bernardo Silvestre), a Remigio de Auxerre, y a los mitógrafos del Vaticano, entre otros; recupera a la serpiente como elemento del mito, a la que también interpreta—, Pedro de París (s. XIV) —aparece Eurídice como deseo carnal. Sobre la repercusión de Boecio en el siglo XII (en especial en sus comentaristas Guillermo de Chantres y Bernardo Silvestre), vid. W. Wetherbee (1972: 74-82 y 92-125). También se ha detenido en la recepción posterior de la obra de Boecio, J. Beaumont (1981), sobre todo en Remigio de Auxerre; A. Minnis (1981), en la tradición francesa e inglesa [en esta última, respecto a las traducciones del s. XV de John Walton, vid. I.R. Johnson (1987)]; N.F. Palmer (1981), en el norte de Europa (comentarios en latín y en lenguas vernáculas); o A.M. Babbi (1999), en concreto el pasaje que a nosotros nos interesa de Boecio en las letras francesas.

43. Esta interpretación ha sido formulada por S. Lerer (1985: 185-202), que ofrece un cuadro esquemático muy claro con estas relaciones (p. 186).

pretación de Fulgencio es de tipo retórico-musical, mientras que la de Boecio es de tipo moral. Ambas influirán, ya se ha dicho, en la Edad Media.

Ciertamente, ha sido Boecio el primero en desarrollar una interpretación alegórica de tipo ético-moral del mito de Orfeo y Eurídice. Muchos autores posteriores seguirán este camino emprendido por él. La suprema felicidad se encontrará en el momento en que el alma se haya purificado y se reúna con Dios. En conexión con los textos de los autores cristianos griegos y con la iconografía del arte cristiano, si Orfeo es símbolo y alegoría de la música y la poesía, adquiere un carácter civilizador que lo hace equivalente al rey David, de modo que ambas figuras se superponen como tipos de cantor divino.

Pero el medievo conoció también a Orfeo por las versiones latinas de Virgilio, Ovidio y Séneca. La Edad Media no era consciente de su ruptura con el mundo clásico de la antigüedad y había ido desarrollando y deformando el legado clásico en aras del cristianismo. Será en el Renacimiento cuando se sientan lejanos a Grecia y Roma y surja un sentimiento nostálgico por aquel mundo al que tratarán de revitalizar.

Los autores clásicos que trataban nuestra historia, sobre todo los latinos, eran conocidos entre las «élites» culturales de la Edad Media. Las obras de Virgilio y Ovidio eran leídas en la época oscura, del mismo modo que las de Séneca⁴⁴. A este respecto se dice que, literariamente, el siglo XII está dedicado a Ovidio⁴⁵: este triunfo de Ovidio trae consigo un nuevo florecimiento de la mitología antigua en base a su obra principal: *Metamorfosis*. Además de sus obras, debemos hacer mención a los comentarios que durante la Edad Media se hicieron de la literatura ovidiana, especialmente de sus *Metamorfosis*⁴⁶, y que debemos tener en cuenta por el alcance de su influencia⁴⁷.

Desde el siglo VI hasta el XV existe una tradición literaria que presta atención especialmente a Virgilio y Ovidio. Alejandro Neckham⁴⁸, Guillermo de Conches,

44. S. Mamone (1995).

45. La nueva relevancia de Ovidio en la Edad Media ha sido señalada por L.K. Born (1934: 363): «Trauber has called the eighth and ninth centuries the *aetas Vergiliana*, the tenth and eleventh centuries, the *aetas Horatiana*, and the twelfth and thirteenth centuries, the *aetas Ovidiana*». Respecto a la importancia de Ovidio durante este período y, especialmente, su obra *Metamorfosis*, vid. L. Barkan (1986: 94-136).

46. Vid. J.B. Friedman (1970: 117-136). El autor habla de *Allegoriae super Ovidii Metamorphosis* (15 libros) de Arnulfo de Orléans (s. XII) —Eurídice es el vicio y Orfeo cae en él, pero es salvado al final—, *Integumenta Ovidii* de Juan de Garland (s. XIII) —Orfeo es portador de civilización y un hombre sabio—, una explicación alegórica sobre *Metamorfosis* de Juan de Virgilio (s. XIV) —encontramos en este autor la versión más temprana en donde Orfeo recupera el «buen juicio», es decir, a Eurídice (también se ve la influencia de la interpretación de Fulgencio)—, el anónimo *Ovide Moralisé* (ss. XIII-IV) —identifica de nuevo a Cristo con Orfeo—, *Metamorphosis Ovidiana* de P. Bersuire (s. XIV) —historia mítica con final feliz—, y *Archana deorum* de Tomás de Walsingham (s. XV) —su versión del mito de Orfeo es muy extensa y está influenciada por Fulgencio: influye en Bocaccio y Salutati. Respecto al Orfeo de Ovidio en época renacentista como material pedagógico, vid. P. Maréchaux (1999).

47. Ya en este aspecto M.C. Álvarez Morán y R.M. Iglesias Montiel (1999) consideran importantes los comentarios de los humanistas a la obra de Ovidio.

48. Parece que este autor, muerto en 1217, es el responsable de la obra del III Mitógrafo Vaticano. Sobre los problemas de autoría de este tratado, vid. M.C. Álvarez Morán (1978).

Bernardo de Chartres, Juan de Salisbury, entre otros, continúan con la dedicación que cuatro siglos antes Teodulfo de Orléans había profesado a *Metamorfosis*. El *Ovidio moralizado* de P. Bersuire (s. XIV) representa un hito importante dentro de las obras mitográficas porque encuentra en la mitología clásica las raíces de la ética cristiana —así, la interpretación que aparece de nuestra historia es la siguiente: Orfeo-Cristo decidió descender por sí mismo al otro mundo; de este modo recuperó a su esposa, es decir, el alma humana, y la sacó del reino de la oscuridad para llevarla al reino de los cielos. También en esta época destaca *Fulgentius metaforalis* de Ridewall. Sin embargo, este tipo de obras tienen una fuerte tradición moralizante medieval que se irá depurando hasta llegar a la obra de Conti (s. XVI), que representa un gran progreso con respecto a las anteriores por el mayor conocimiento de textos clásicos que tiene este autor y ofrece, por tanto, un estadio más «clásico» del mito, sin «impurezas» cristianas posteriores⁴⁹.

Por otra parte, y centrándonos ya en las primeras interpretaciones alegóricas del mito de Orfeo y Eurídice, consideramos una cuestión importante ver la repercusión que las interpretaciones de Fulgencio y Boecio han tenido entre los padres de la Iglesia que escribieron en latín. Así, hemos estudiado el *corpus* de la *Patrologia Latina* y extraído todos aquellos pasajes que hacen referencia al descenso de Orfeo a los infiernos, en donde se perciben huellas de los comentarios fulgenciano y boeciano. Nos hemos encontrado con los autores que vienen a continuación.

Pascasio Radberto (s. IX), en *De vita S. Adalhardi*, en un apartado titulado «Obiter de Orphei ad inferos descensu», cuenta el mito de Orfeo teniendo en cuenta el texto de Boecio. Esto se aprecia en secuencias prácticamente literales que señalamos a continuación:

Neque igitur, juxta quod fabulae ferunt Treicium fecisse vatem, gemimus apud inferos conjugis mortem: sed super astra tollimus Patris nomen, quo te solemniter conscendisse fatemur. Ergo etsi *felix* fuit ille, qui ficto *potuit lucidum boni fontem visere, et felix qui potuit vincula gravis terrae solve*; feliciores sumus nos, qui possumus post te patrem [1550B] talia et tam sancta vota dirigere. Fingitur enim ille praefatus *vates flebilibus modis flendo post conjugem silvas currere fecisse, amnes stare immobiles: junxitque intrepidum latus cerva saevius leonibus; nec timuit lepus jam cantu palcidum canem*. Cujus cum *fervor intima corporis flagrantia ureret, nec sic mulcerent animum cuncta quae subegerat*; ita mites *ad superos quaerens* conjugem: nec reperta *infernas adiit domos: illic sonantibus chordis blanda carmina temperans*, quidquid de praecipuis musarum *fontibus hauserat*. Ad cujus voces umbrarum *dea miserans: Tandem, inquit, vincimur arbiter*; et ideo *donamus conjugem viro emptam carmine*. Quid putas, tum ille juxta poeticam narrationem *luctus dabat?* quantosque threnos geminans amor moverat? [1550C] *quantisve precibus veniam implorarat, cujus nova carmina stupuerat infernus, ultrices scelerum deae jam moestae maeabant lacrymis?*⁵⁰.

49. Sobre el conocimiento de la mitología clásica entre los siglos XIV y XVI, vid. M.C. Álvarez Morán (1976). Respecto a la situación de Boecio en el Renacimiento, vid. A. Grafton (1981). El filósofo ya estaba en esta época «firmly established in the canon of classics» (p. 413).

50. *Pat. Lat.* CXX col. 1550A-C. La cursiva es nuestra e indica los pasajes literalmente iguales a los de Boecio.

Ubaldo de S. Amando (s. IX), en el capítulo XIX de su obra *Musica Enchiriadis* (titulado «Quod in aliquibus rationis hujus profunditas minus sit penetrabilis»), comenta también la fábula de Orfeo y Eurídice haciéndose eco de las etimologías propuestas por Fulgencio. Recordemos que para el mitógrafo africano nuestro mito era una *artis musicae designatio*, en clara relación con el tipo de obra ante la que estamos. Así, el autor refiere lo siguiente:

Fictum est ab antiquis, Aristeum Eurydicem nympham Orphei conjugem adamasse, quemque dum illa se sequentem fugeret a serpente exstincta sit. *Orpheum, cujus nomen Oreophone, id est, optima vox*, sonat, in cantore perito seu dulcisono cantu intelligimus, *cujus Eurydicem, id est, profundam dijudicationem*, [0981C] si quis *vir bonus*, quod *Aristeus* interpretatur, amando sequitur, ne penitus teneri possit, quasi per serpentem divina intercipitur prudentia⁵¹.

Regino de Prüm (s. X), en su obra *De harmonica*, habla de nuestra historia y la comenta al modo cristiano siguiendo las propuestas etimológicas de Fulgencio:

Hinc aiunt fabulam Orphei et Eurydicis esse confictam. Siquidem *Orpheus Eurydicem nympham amavit, quam sono citharae mulcens uxorem duxit. Hanc Aristeus pastor dum amans sequitur, illa fugiens in serpentem incidit, et mortua est. Quod cum maritus cognovisset, eam sono citharae de inferno ad superos conatus est revocare; sed minime valuit. Orpheus dicitur quasi oreon phone, id est, optima vox. Eurydices interpretatur profunda dijudicatio. Orpheus ergo vult revocare de inferno Eurydicem sono citharae, sed non praevalet, quia humanum ingenium conatur profunditatem harmonicae subtilitatis penetrare, et eam certis rationibus dijudicare et discernere, et ad lucem, id est, ad scientiam revocare; sed illa, humanam cognitionem [0501B] refugiens, in tenebris ignorantiae latet⁵².*

Una vez más, estamos ante una obra de carácter musical muy acorde con la interpretación fulgenciana. La visión que el autor tiene de nuestro mito es la siguiente: Orfeo quiere traer a Eurídice de los infiernos pero ella rehuye el conocimiento humano y prefiere mantenerse oculta en las tinieblas de la ignorancia.

Teofredo de Echternach (muere en el año 1110, s. XII) tiene una obra titulada *Flores epitaphii sanctorum*. En el capítulo VII, «Qua illectus cupidine scriptor libelli hujus difficillimae materiei praesumerit ingenio sui manum inserere», se habla de la serpiente, de Orfeo, de Eurídice y de la música. Al advertir a unos muchachos de la presencia de la serpiente, cuenta lo que le pasó a Eurídice, la de

51. La cursiva es nuestra e indica la deuda del autor con la versión de Fulgencio. El mito de Orfeo y Eurídice aparece contado en *Musica Enchiriadis* (Pat. Lat. CXXXII col. 981B-982A). Así, después de lo señalado *supra*, continúa con las siguientes palabras: «Sed dum rursus per Orpheum, id est, per optimum cantilenae sonum, a secretis suis ac si ab inferis evocatur, imaginarie perducitur usque in auras hujus vitae, dumque videri videtur, amittitur. Scilicet quia inter caetera, quae adhuc ex parte et in aenigmate cernimus, haec etiam disciplina haud ad plenum habet rationem in hac vita penetrabilem. Si quidem dijudicare [0982A] possumus, sitne rata factura meli, dignoscere qualitates sonorum atque modorum, et reliqua hujus artis».

52. Pat. Lat. CXXXII col. 501A-B. La cursiva es nuestra e indica la deuda que el autor tiene con Fulgencio.

Orfeo. Este pasaje recuerda la interpretación alegórica de nuestro mito realizada por Fulgencio: *artis musicae designatio*⁵³, de ahí que muchas obras que se hacen eco de la propuesta fulgenciana, como el texto anterior, sean tratados musicales⁵⁴.

Wernero de S. Blas (s. XII), en su *Libri deflorationum*, hace un comentario al texto de Orfeo de Boecio, en el que interpreta que el hombre debe desdeñar las riquezas y los placeres del mundo y no debe dejar vencerse por sus propios deseos. Por no actuar de este modo, Orfeo perdió a Eurídice. Este autor también se hace eco de la propuesta etimológica de Fulgencio:

Felix ergo qui potuit boni fontem visere lucidum. Quod facere valet mens, ab illicito amore penitus pura. Nam econtra qui tartareum in specus, scilicet in amorem temporalium victus lumina flexerit, quidquid praecipuum trahit perdit, dum videt inferos. Qui enim intentus est temporalibus, amittit quidquid boni acquisierat. Enimvero, heu! noctis [1124C] prope terminos Orpheus Eurydicem suam vidit, perdidit, occidit. Nam inde summe dolendum est, cum aliquando sapiens et eloquens quispiam multos ad justitiam convertit praedicando, sed ipse propria victus in concupiscentia perit, quia dum ad terrenas cupiditates respicit, quas pene spreverat, omnia bona quae egerat perdit, et ipse occidit de summo rationis ad ima terrenorum. Unde dicitur Orphoeus, quasi aurea phone [φωνή], id est optima vox. Hujus conjux est Eurydices, id est naturalis concupiscentia. Eurydices nempe dicitur boni iudicatio, quia quod quisque iudicat bonum, sive ita sit sive non sit, id concupiscit. Quapropter festinare debemus, ut quemadmodum corpore petentes patriam, divitias mundi despeximus voluptatesque, ita etiam corde haec omnia [1124D] relinquentes, nulla rursus ad haec, quae dimisimus, concupiscentia revertamur⁵⁵.

Tomás Cisterciense y Juan Algrino (s. XIII) son autores de un comentario al *Cantar de los cantares* bíblico, que lleva por título *Comentaria in Cantica Canticorum*, en donde encontramos una cita del Orfeo de Boecio y se detienen en la interpretación boeciana de nuestro mito:

Audi philosophum: «Heu! noctis prope terminos Orpheus Euridicen suam vidit, perdidit, occidit». Haec vos fabula respicit, quicumque in superni diem mentem ducem quaeritis. Nam qui tartareum in specum victus flexerit oculos, quidquid praecipuum trahit, perdet, dum videt inferos. Sequitur profectus operum⁵⁶.

53. *Pat. Lat.* CLVII col. 399C-400A: «Sed quia pro colligendis odoriferis floribus quibus certa consererem, et electorum Dei epitaphia deflorarem, evagatus sum diutius, distichon Mantuani [0399D] vatis. || Qui legitis flores, et humi nascentia fraga, | Frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba, || revolvo mecum secretius; et ne nudis incedens pedibus, ut Orpheia Eurydicae, physica ratio et *designatio musicae*, anguinis periclititer morsibus, longo labori [0400A] finem imponere mihi est animus». La cursiva es nuestra e indica claramente que el autor conoce la interpretación alegórica de Fulgencio.
54. Vid. A. Ostheimer (1998): para Regino de Prüm (p. 24-27) y para el tratado *Musica Enchiridis* de Ubaldo de San Amando —aquí considerado anónimo— (p. 27-35).
55. *Pat. Lat.* CLVII col. 1124B-D. La cursiva es nuestra e indica la dependencia del texto de Boecio. El subrayado también es nuestro e indica la influencia de Fulgencio.
56. *Pat. Lat.* CCVI col. 703B.

Después de citar este pasaje, se habla de la primera visión del profeta Ezequiel. El texto entrecomillado es referencia literal al *De consolatione Philosophiae* (III m. XII 49-51) de Boecio. El resto sigue aludiendo a la citada obra (III m. XII 52-58), prácticamente con las mismas palabras, pero no es una cita literal, como si los autores estuviesen componiendo de memoria.

Juan Marmelino (1480-1517) y Rodolfo Agrícola (1443-1485) escribieron unos *Comentaria* a la obra de Boecio. En lo que respecta al apartado que a nosotros nos interesa, dan cuenta de la historia de Orfeo y Eurídice siguiendo las fuentes clásicas (citan explícitamente a Diodoro Sículo, Virgilio y Ovidio), a la vez que cuentan con la interpretación etimológica de Fulgencio. En este comentario aparecen simbolizados algunos elementos míticos; así, la serpiente es el pecado y el infierno representa el lugar donde se encuentra el vicio⁵⁷.

Podemos resumir estas influencias en el cuadro 2.

Cuadro 2.

Autor	Época (siglos)	Influencia de Fulgencio	Influencia de Boecio
<i>Pascasio Radberto</i>	IX		x
<i>Ubaldo de S. Amando</i>	IX	x	
<i>Regino de Prüm</i>	X	x	
<i>Teofredo de Echternach</i>	XI-XII	x	
<i>Wernero de S. Blas</i>	XII	x	x
<i>Tomás Cisterciense y Juan Algrino</i>	XIII		x
<i>Juan Marmelino y Rodolfo Agrícola</i>	XV	x	x

57. *Pat. Lat.* LXIII col. 1039B-C: «Metrum est Glyconium, simile sexto primi voluminis. Hortatur Boetium Philosophia ut summi boni praestantiam contemplari perseveret, ne prava cupiditate victus, ad rerum terrenarum desideria relabatur. Nam ut quidam non ineleganter ait, Deo mente defixus, a passionibus dum titillatur, a coelo in terram devolvitur. Ad hoc autem ostendendum lepissime inducitur Orphei fabula, quae a Diodoro Siculo copiose refertur, et elegantissime a Virgilio libro Georgicon ultimo, et a Nasone libro Metamorphos. decimo. Quam quidam sic interpretantur: Orpheus uxorem habuit Eurydicen, quae dum Aristeum fugeret per loca herbis floribusque ornata, latentem serpentem calcavit, cujus venenato morsu exstincta, ad inferos [1039C] descendit. Est autem Eurydice humana anima, quae dicitur *Eurydice*, id est latum iudicium habens, propterea quod rationalis est. Haec nubet Orpheo, cum corpori conjungitur, et amat ab *Aristeo*, id est ab optimo. Illa autem corporeis voluptatibus irretitur. Id enim sunt flores atque herbae quae terrae sunt pulchritudines. Optimum quod est Deus, per illa fugit, atque a serpente, id est a peccato, quod inter illas voluptates latet, interimitur, et ad inferos demergitur. Sed conceditur Orpheo, ut illam sono citharae, id est actionum optima compositione, quae maxima harmonia est, unde virtus exoritur, ab inferis revocet, id est a vitiis liberet, sed ea lege, ne respiciat, hoc est ne in vitia relabatur». La cursiva es nuestra e indica la dependencia de Fulgencio en la interpretación etimológica de los nombres, en este caso solamente de Eurídice y Aristeo.

Pero también nos encontramos en la *Pat. Lat.* con autores que aluden a la historia de Orfeo y Eurídice sin tener en cuenta los testimonios de Fulgencio y Boecio. Así, el emperador Teodorico (s. VI) se hace eco de nuestra historia al hablar de la música, siguiendo la versión virgiliana⁵⁸; Carlomagno (747-814) señala que el mito de Orfeo y Eurídice contradecía las sagradas escrituras⁵⁹; Faustino Arévalo, humanista que se incluye dentro del *corpus de Pat. Lat.*, cuenta con una edición a Draconcio en donde se alude a la herida de Eurídice a causa de la serpiente⁶⁰; Froumundo de Tegernsee (s. XII), influido por comentarios tardíos de las obras de Virgilio y Ovidio, se hace eco de la cristianización de nuestra historia, por la cual Orfeo vuelve a dar vida a Eurídice⁶¹; o también Juan de Salisbury (s. XII), en cuya obra *Polycraticus* encontramos dos alusiones a Orfeo en los infiernos (la primera aparece en el capítulo VI, titulado «De musica, et instrumentis, et modis, et fructu eorum»⁶²; la segunda aparece en el capítulo X, titulado «De lateribus potestatum...»⁶³) que comentan el mito sin que apreciemos alusiones a Fulgencio y Boecio.

Tampoco debemos olvidar los textos literarios no cristianos. Entre los siglos IX y XI el mito de Orfeo y Eurídice aparece en dos tratados mitográficos encontrados en la Biblioteca Vaticana y publicados por Angelo Mai en 1831⁶⁴.

58. *Pat. Lat.* LXIX col. 572A: «Musaeum etiam et artis Orphei filium, et naturae, Maronis praepotens lingua concelebrat: dicens apud inferos in summa beatitudine constitutum, quod per Elysios campos felices animas septem chordarum pulsibus amoenabat, significans summo praemio perfrui, cui disciplinae hujus contigerit suavitatibus epulari».
59. *De imaginibus* (*Pat. Lat.* XCVIII col. 1163D): «An non divinis Scripturis contrarium est, quod Orpheus Euridicen nympham amasse et sono cytharae persuasam uxorem duxisse pingitur, quae etiam dum Aristei pastoris persecutionem non ferens fugeret, et in serpentem incidens mortua esset, eamque maritus insequens ad inferos descenderet, et legem acciperet ne eam conversus aspiceret, hanc conversus aspexisset et denuo perdidisset fingitur?».
60. *Prolegomena* (*Pat. Lat.* LX col. 637A): «Ille ego, qui tenui modulatus carmina culmo, | Eurydices cecini quondam grave vulnus, et iram, | Infernosque lacus linquens majore cothurno...».
61. *Poematica* (*Pat. Lat.* CXLI col. 1300 C-D): «Si larvas facerem furciferis manibus: | Dulcifer aut fabulas possem componere mendas, | Orpheus ut cantans Euridicen revocat: |[1300D] Si canerem multos dulci modulamine leudos | Undique currentes cum trepidis pedibus: | Gauderet mihi...».
62. *Polycraticus* (*Pat. Lat.* CXCIX col. 403B): «Annon recolis Ciconum matres et nurus, totam indignationem suam in Orpheum, qui mares modis suis effeminaverat, usque ad Parcarum invidiam effudisse, licet ille flexerit manes, duritiamque Ditis mollierit, Eurydicemque suam vocis gratia, etsi infausta sorte meruerit?».
63. *Polycraticus* (*Pat. Lat.* CXCIX col. 565B-C): «Non modo leones et tigrides, eloquentiae beneficio lenisse dictus est Orpheus, sed apud ipsum Ditem vox dulcior peroravit, canemque tricripitem exoravit causa favorabilior, ut admissam semel Eurydicem contra morem inferorum liceret educere. Tu vero licet Orpheus sis, aut Arion, vel ille qui solo testudinis sono, saxa, ut dicitur, emollivit, nihil apud curiales efficies, nisi plumbea eorum corda aureo vel argenteo malleo vanitatis vel cupiditatis incude emollias. Inclementiam Cerberi omnes abhorrent. Ego me credo vidisse ostiarios Cerbero duriores. Apud inferos tamen Cerberus unus est. Quot sunt diverticula Curialium, tot Cerberi sunt. Atrienses quoque Cerberos sustinebis, totamque familiam, quae semper aut mordet, aut latrat. Omnes vero quotquot [0565C] sunt, in uno medicos audierunt, dicentes: “Dum dolet accipe, facturi etiam si sibi expedire crediderint, ut doleat quod sanum est”».
64. Se trata de los conocidos como Mitógrafo Vaticano I: «Fabula Orphei et Eurydices» (I 75); Mitógrafo Vaticano II: «De Orpheo» (II 56); nuestro héroe no aparece en Mitógrafo Vaticano III. Las coinci

Pertenerían a la literatura pagana y en ellos no se atisban influencias cristianas.

Durante los siglos XI y XIII se dio en Europa un esplendor cultural importante. En esa época la poesía latina alcanzó un gran florecimiento. Las diferentes lenguas romances comienzan a ser utilizadas por los juglares, pero el latín sigue siendo un importante vehículo de expresión, vinculado con las capas más cultas de la sociedad. La temática que encontramos en este tipo de composiciones es mayoritariamente de inspiración religiosa, aunque hay otras donde el elemento pagano, satírico y social es manifiesto. En esta época la historia de Orfeo y Eurídice ocupa un lugar destacado en la obra de numerosos poetas, como Teodorico de Saint-Trond⁶⁵, Gautier de Châtillon⁶⁶, Godofredo de Reims⁶⁷ y un tal Gregorio, autor de unas *Moralia*⁶⁸. En todos ellos se tienen presentes esas interpretaciones y reinterpretaciones cristianas, pues Eurídice vuelve al mundo de los vivos. También recrea el mito, aunque detiene la historia justamente cuando Orfeo termina su discurso persuasorio ante Plutón, Hugo Primas de Orléans (s. XII)⁶⁹.

La primera aparición importante de las lenguas modernas en la literatura (en torno al siglo XII dC) coincide con la época de los goliardos. Entre ambas producciones literarias se producen lógicas interacciones⁷⁰. Por eso, no es extraño encontrarnos con versiones literarias en lenguas vernáculas que aludan al mito de Orfeo y Eurídice. Así, la primera de ellas será *Sir Orfeo*, obra anónima inglesa anterior al 1330. En ella Orfeo es un rey medieval al que el rey de las hadas le roba a su esposa Heurodis. Entrega su reino a un sustituto y se retira en soledad con su lira. Descubre a su mujer en el cortejo del rey y, con los tañidos de su lira, consigue

dencias entre los relatos contenidos en estas dos obras mitográficas son manifiestas. Se aprecia claramente la influencia de Virgilio, bien directamente a través de su obra, bien indirectamente a través de sus comentaristas —especialmente de Servio.

65. A este autor del siglo XI, que conocía bien la literatura latina (vid. M.J. Préaux 1978), le gustaba la historia de Orfeo y Eurídice. Dentro del *Liber quid suum virtutis*, largo tiempo atribuido a Hildeberto de Lavardin —y conocido como *De Nummo*— aparece una larga digresión de nuestro mito (vv. 805-1024). También recrea la historia en otra obra que pretende emular a la de Marciano Capela: *De nuptiis Mercurii et Philologie*. En este largo poema de 664 versos, el grosor principal lo ocupa la historia de nuestro héroe, sobre todo a partir del verso 242. Vid. A. Boutemy (1949), P. Dronke (1962), C.S. Jaeger (1992).
66. Dentro de los *Carmina Leodiensia* encontramos una serie de versos (el poema III), atribuido a este autor del siglo XII, que refieren la historia de Orfeo y Eurídice. Vid. M. Delbouille (1951), P. Dronke (1962), C.S. Jaeger (1992).
67. Vid. A. Boutemy (1947), P. Dronke (1962), C.S. Jaeger (1992).
68. Vid. P. Dronke (1962).
69. Este autor tiene un *corpus* de aproximadamente más de mil versos y ha sido considerado precursor de los poetas goliárdicos. Veintitres poemas suyos fueron hallados en un manuscrito de la Bodleian de Oxford, del 1200 (Rawlinson G 109), entre otros doscientos poemas latinos. Vid. C. Mc Donough (1990) —el autor dice que el diálogo y las relaciones entre Orfeo y Plutón se plantean en términos sociales propios del vasallaje y del feudalismo (Orfeo como «cliente» y Plutón como «patrón») —, F. Adcock (1994), R. González Delgado (2002).
70. En concreto, para los primeros testimonios de Orfeo en las literaturas románicas, vid. V. Bertolucci Pizzorusso (1999).

que el rey le devuelva a su esposa. Regresa al reino y toma el mando una vez que sabe que su sustituto le fue fiel⁷¹. Una vez más percibimos la interpretación cristiana y, en base a ella, el final feliz de nuestra historia. Algo parecido encontramos también en *Orpheus and Eurydice*, obra del poeta inglés del siglo xv R. Henryson (percibimos la versión de los autores latinos con una impronta cristiana: termina la historia con una extensa moraleja contra los placeres de la carne)⁷². Por último citamos *La Festa di Orfeo*, del italiano Angelo Poliziano (1471), primera adaptación renacentista del argumento y primer autor que coloca la historia de Orfeo en el mundo de los pastores, un mundo ideal, de alegría y libertad arcádica para amar. El amor puede ser capaz de vencer al destino. Esta obra es precursora del género operístico y sirvió de modelo a dramas similares que se representaron por las cortes del norte de Italia. Se trata de una representación de cinco actos y en ella cobran importancia las versiones de Virgilio y Ovidio⁷³.

5. Conclusiones

Entre los siglos v y vi el mito de Orfeo y Eurídice será retomado para ser recreado e interpretado de una nueva manera. Fulgencio, a través de una interpretación etimológica, y Boecio, con una interpretación filosófica, dan un nuevo sentido a la historia mítica. Sus comentarios son un buen ejemplo de transmitologización de la historia de Orfeo y Eurídice: se interpreta el imaginario pagano para adaptarlo a una época donde prima la racionalización.

Así, las discusiones y comentarios de este mito por parte de autores cristianos posteriores van a tener en cuenta esas interpretaciones y el nuevo sentido alegórico de Orfeo. La cristianización del mito de Orfeo y Eurídice se irá completando en versiones y épocas posteriores. Ha sido largo el peregrinar de nuestra historia por la Edad Media desde esas primeras interpretaciones cristianas. Si Virgilio fijaba en su versión canónica un final trágico en el mito, las versiones cristianas medievales van a terminar reuniendo a los dos amantes *post mortem*: un final feliz, después de la trágica separación, que nos recuerda al desenlace de la versión ovidiana.

A pesar de la formulación dada por Virgilio a la historia de Orfeo y Eurídice y del triunfo mítico que representó su versión con desenlace trágico, este final no encaja con la moral cristiana. Nosotros ya hemos apuntado que el final originario de nuestra historia mítica no era el que ofrecían los textos canónicos latinos. Los testimonios literarios e iconográficos pre-virgilianos parece que apuntan a un originario

71. Vid. H.R. Patch (1956: 249-250), J.B. Friedman (1966), L. Gil (1975=1974: 143-154), M. Wegner (1988: 195-196), C. García Gual (1996²: 249-283).

72. Esta obra guarda paralelismos con *Mythologiae* de Fulgencio, como se aprecia en el tratamiento que hace de las musas: vid. D.A. Wright (1971). Sobre nuestro mito, vid. K.R.R. Gros Louis (1966), M. Wegner (1988: 196).

73. Vid. L. Gil (1975=1974: 156-161), M. Wegner (1988: 200), N. Borsellino (1993), M. Martelli (1993), S. Carrai (1999). Respecto al tema de Orfeo en las obras latinas de este autor, vid. C.M. Pyle (1980). A partir de la obra de Poliziano, nuestra historia adquiere un amplio rendimiento temático en el género operístico: vid., por ejemplo, G. Maggiulli (1991) o B. Didier (1999).

final feliz, con una historia que termina en el momento en que los dioses infernales conceden a Orfeo la devolución de su esposa. Este desenlace originario parece que todavía pervive en textos post-*virgilianos*, como los de Plutarco (*Amatorius* 761 e-f) y Luciano (*Dialogi mortuorum* 28.3)⁷⁴.

Si el cristianismo se sirvió del orfismo, también podemos señalar que el desenlace originario de la historia será aprovechado por el cristianismo. Este final aparecerá en recreaciones literarias de nuestra historia durante toda la Edad Media, hasta que en el Renacimiento vuelve el gusto por los autores clásicos y primará el modelo *virgiliano*. Orfeo rescató a Eurídice de los infiernos del mismo modo que Cristo resucitaba almas. El descenso a los infiernos fue otro factor importante para la identificación de nuestro héroe con el dios cristiano⁷⁵.

A través de esta identificación, la aventura del héroe en los infiernos tiene, necesariamente, que tener un final feliz. Si la doctrina cristiana garantiza la vida después de la muerte, Orfeo tiene que recuperar a Eurídice de los infiernos⁷⁶. Los cristianos creen que después de morir Jesucristo, éste había ido a los infiernos y había rescatado las almas de los justos.

Vemos, por tanto, que, alejados de la concepción primigenia del mito, el pensamiento cristiano ha cambiado conscientemente la historia mítica. Se trataría de un proceso por el cual el mito sigue vivo a través de los tiempos y en culturas diferentes. El mito no deja de existir ni se destruye, sino que se transfiere a un sistema nuevo, con una visión del mundo completamente diferente. Por eso, más que hablar de «desmitificación», estaríamos ante una «transmitificación» de nuestra historia⁷⁷.

Sin embargo, la cristianización del mito no va a terminar con la llegada del Renacimiento. Todavía, por ejemplo, en el siglo xvii los jesuitas volvieron a suscitar la identificación de Orfeo con Cristo, conocida por diversos autores⁷⁸.

Por otro lado, el mito de Orfeo y Eurídice pervive tanto en la literatura cristiana como en la pagana. El conocimiento por parte de los autores de las versiones latinas de Virgilio, Ovidio y Séneca es la causa de esta pervivencia (recordemos que sus obras eran estudiadas en la escuela). A ella recurren los autores que quieren recrear la historia, como Fulgencio y Boecio. La influencia de estas versiones seguirá latente para toda la posteridad.

74. R. González Delgado (2001).

75. C. Pascal (1912) señala que la catábasis del héroe es la principal característica que ha identificado a Orfeo con Cristo.

76. A este respecto, numerosas son las versiones cristianas en donde Orfeo lleva a cabo con éxito su empresa. Así, san Marcial (s. xii) —en su poema «Monte Christi Celebrata» Orfeo saca a su esposa de los infiernos y la coloca en el reino de los cielos—, el *Ovide Moralisé* (s. xiii-xiv) —vol. IV, libro X, vv. 466-485: por primera vez Eurídice se identifica con Eva, por medio de la serpiente-Satán—, el *Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire (s. xiv) —se trata de una alegorización del mito de Orfeo: el héroe, hijo del Sol, es identificado con Cristo, hijo de Dios; descendió a los infiernos en busca de su esposa y la rescató para llevársela con él al reino de los cielos—, o el *Ovidius Moralisé en prose* (s. xv) —X 7 264-265—.

77. Sobre este asunto, vid. J.M. Lasagabáster (1988).

78. Vid. K. Heitmann (1963: 286-287). El desenlace del mito de Orfeo y Eurídice está cristianizado: el héroe recupera a su amada. Respecto a la visión de Orfeo en el Renacimiento y su identificación con Marsilio Ficino, vid. D.P. Walker (1953) o J. Warden (1982).

La desacertada interpretación etimológica de Fulgencio (encaminada a explicar de modo alegórico el arte musical) y la interpretación ético-moral de Boecio han sido punto de arranque importante para comentarios, nuevas interpretaciones (y re-interpretaciones de las formuladas por estos autores) y recreaciones literarias de autores posteriores.

También hemos visto cómo, por ejemplo, en el *corpus* de *Patrologia Latina* la mayoría de los autores cristianos que aluden a nuestra historia siguen los parámetros formulados por estos pensadores. Sin lugar a dudas, las interpretaciones de Fulgencio y Boecio marcan un hito importante dentro de las versiones antiguas del mito de Orfeo y Eurídice.

Bibliografía

- ADCOCK, F. (1994). *Hugh Primas and the Archpoet*. Cambridge.
- ALBRECHT, M. von (1997). *Historia de la Literatura Romana desde Andrónico hasta Boecio, I-II*. Barcelona, trad. cast. *Geschichte der römischen Literatur, I-II*. Munich-Nueva Providencia-Londres-París, 1994².
- ALFONSI, L. (1979-1980). «Virgilio in Boezio». *Sileno*, 5-6, p. 357-371.
- ÁLVAREZ MORÁN, M.C. (1976). *El conocimiento de la mitología clásica en los siglos XIV al XVI* [extracto Tesis Doctoral]. Madrid.
- (1978). «Notas sobre el *Mitógrafo Vaticano III* y el *Libellus*». *Cuadernos de Filología Clásica*, XIV, p. 207-223.
- ÁLVAREZ MORÁN, M.C.; IGLESIAS MONTIEL, R.M. (1999). «*Nihil novum sub sole*: comentarios antiguos y modernos de las *Metamorfosis* de Ovidio». En ALVAR EZQUERRA, A. et al. (eds.). *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*. Volumen VII: *Humanismo y Tradición Clásica*. Madrid, p. 35-40.
- ATKINSON, J.K. (1999). «Orpheus, vates threicus et la transgression». En BABBI, A.M. (ed.). *Le metamorfosi di Orfeo. Convegno internazionale Verona, 28-30 maggio 1998*. Verona, p. 83-102.
- ATKINSON, J.K.; BABBI, A.M. (2000). *L'«Orphée» de Boèce au Moyen Âge. Traductions françaises et commentaires latins (XII^e-XV^e siècles)*. Verona.
- BABBI, A.M. (1999). «'Felix qui potuit': i volgarizzamenti francesi della *Consolatio* (III, 12)». En BABBI, A.M. (ed.). *Le metamorfosi di Orfeo. Convegno internazionale Verona, 28-30 maggio 1998*. Verona, p. 289-305.
- BEAUMONT, J. (1981). «The Latin Tradition of the *De Consolatione Philosophiae*». En GIBSON, M. (ed.). *Boethius. His Life, Thought and Influence*. Oxford, p. 278-305.
- BERARDINO, A. di (ed.) (1991). *Diccionario patrístico y de la antigüedad cristiana (I-II)*. Salamanca, trad. cast. *Dizionario Patristico e di Antichità cristiane*, 1983.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V. (1999). «Orfeo 'englouti' nelle letterature romanze dei secc. XII e XIII. Prime attestazioni». En BABBI, A.M. (ed.). *Le metamorfosi di Orfeo. Convegno internazionale Verona, 28-30 maggio 1998*. Verona, p. 135-154.
- BISCONTI, F. (1988). «Un fenomeno di continuità iconografica: Orfeo citaredo, Davide salmista, Cristo pastore, Adamo e gli animali». *Augustinianum*, 28, p. 429-436.
- BONNEFOY, Y. (ed.) (1997). *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo*. Volumen III: *De la Roma arcaica a los sincretismos tardíos*. Barcelona, trad. cast. *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. París, 1981.

- BORSELLINO, N. (1993). «La voce e lo sguardo. Orfeo nella *Fabula* del Poliziano». En MASARACCHIA, A. (ed.). *Orfeo e l'orfismo. Atti del seminario Nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991)*. Roma, p. 309-317.
- BOUTEMY, A. (1947). «Trois oeuvres inédites de Godefroid de Reims». *Revue du Moyen Age Latin*, III, 1, p. 335-364.
- (1949). «Une version médiévale inconnue de la légende d'Orphée». En *Hommages à Joseph Bidez et à Franz Cumont*. Bruselas, p. 43-70.
- BRUÈRE, R.T. (1973). «Fulgentius the Mythographer». *Classical Philology*, 68, 2, p. 143-145.
- CARRAI, S. (1999). «Poliziano e il mito di Orfeo». En BABBI, A.M. (ed.). *Le metamorfosi di Orfeo. Convegno internazionale Verona, 28-30 maggio 1998*. Verona, p. 155-167.
- CHADWICK, H. (1981). *Boethius. The Consolations of Music, Logic, Theology, and Philosophy*. Oxford.
- CURTIS, E.R. (1955). *Literatura europea y Edad Media latina*. México [reimpr. 1998], trad. cast. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berna, 1948.
- DELBOUTILLE, M. (1951). «Un mystérieux ami de Marbode: le 'redoutable poète' Gautier». *Le Moyen Age*, LVII, p. 205-240.
- DIJDER, B. (1999). «Orphée: mythe originaire de l'opera». En BABBI, A.M. (ed.). *Le metamorfosi di Orfeo. Convegno internazionale Verona, 28-30 maggio 1998*. Verona, p. 181-193.
- DRONKE, P. (1962). «The return of Euridice». *Classica et Mediaevalia*, XXIII, p. 198-215.
- DUARTE, J.E. (1999). *El divino Orfeo*. Pamplona: Kassel.
- EDWARDS, R. (1990). «The heritage of Fulgentius». En BERNARDO, A.S.; LEVIN, S. (eds.). *The Classics in the Middle Ages. Papers of the Twentieth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies*. Nueva York, p. 141-151.
- EISLER, R. (1925). *Orphisch-Dionysische Mysteriengedanken in der Christlichen Antike*. Leipzig-Berlín.
- FONTÁN, A.; MOURE CASAS, A. (1987). *Antología del latín medieval. Introducción y textos*. Madrid.
- FRIEDMAN, J.B. (1966). «Eurydice, Heurodis, and the Noon-Day Demon». *Speculum*, XLI, p. 22-29.
- (1970). *Orpheus in the Middle Ages*. Cambridge-Massachusetts.
- GALDI, M. (1938). *Saggi boeziani*. Pisa.
- GARCÍA DE LA FUENTE, O. (1994). *Latín bíblico y latín cristiano*. Madrid.
- GARCÍA GUAL, C. (1996²). *Mitos, viajes, héroes*. Madrid.
- GIL, L. (1974). «Orfeo y Eurídice (Versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda)». *Cuadernos de Filología Clásica*, VI. Madrid, p. 135-193.
- (1975). *Transmisión mítica*. Barcelona.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (2001). *El mito de Orfeo y Eurídice en la literatura grecolatina hasta época medieval*. Oviedo.
- (2002). «El descenso de Orfeo al infierno según Hugo Primas de Orléans (Rawlison G 109, n° 3)». *Actas del III Congreso Hispánico de Latín Medieval*, León, p. 337-345.
- GRAFTON, A. (1981). «Boethius in the Renaissance». En GIBSON, M. (ed.). *Boethius. His Life, Thought and Influence*. Oxford, p. 410-415.
- GROS LOUIS, K.R.R. (1966). «Robert Henryson's *Orpheus and Eurydice* and the Orpheus Traditions of the Middle Ages». *Speculum*, XLI, p. 643-655.
- HEATH, J. (1996). «The Stupor of Orpheus. Ovid's Metamorphoses 10. 64-71». *Classical Journal*, 91, p. 353-370.
- HEITMANN, K. (1963). «Orpheus im Mittelalter». *Archiv für Kulturgeschichte*, 45, 3, p. 253-294.
- IRWIN, E. (1982). «The Songs of Orpheus and the New Song of Christ». En WARDEN, J. (ed.). *Orpheus: the Metamorphosis of a Myth*. Toronto-Buffalo-Londres, p. 51-62.

- JAEGER, C.S. (1992). «Orpheus in the Eleventh Century». *Mittellateinisches Jahrbuch*, XXVII, p. 141-168.
- JOHNSON, I.R. (1987). «Walton's Sapiient Orpheus». En MINNIS, A.J. (ed.). *The Medieval Boethius*. Cambridge, p. 139-168.
- LASAGABÁSTER, J.M. (1988). «La recepción del mito: ¿desmitificación o transmitificación?». En RUIZ RAMÓN, F.; OLIVA, C. (eds.). *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984)*. Madrid, p. 223-234.
- LERER, S. (1985). *Boethius and Dialogue. Literary Method in The Consolation of Philosophy*. Princeton.
- MAGGIULLI, G. (1991). *La lira di Orfeo dall'epillio al melodramma*. Génova.
- MAMONE, S. (1995). «Il terzo Seneca e l'Ercole rapito». En *Atti dei convegni «Il mondo scenico di Plauto» e «Seneca e i volti del potere»*. Génova, p. 171-200.
- MARÉCHAUX, P. (1999). «Orphée dans les classes: les pédagogies d'un mythe ovidien à la Renaissance». En BABBI, A. (ed.). *Le metamorfosi di Orfeo. Convegno internazionale Verona, 28-30 maggio 1998*. Verona, p. 103-133.
- MARTELLI, M. (1993). «Il mito d'Orfeo nell'età laurenziana». En MASARACCHIA, A. (ed.). *Orfeo e l'orfismo. Atti del seminario Nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991)*. Roma, p. 319-351.
- MASTROCIQUE, A. (1993). «Orpheus Bakchikos». *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 97, p. 16-24.
- MATTHEWS, J. (1981). «Anicius Manlius Severinus Boethius». En GIBSON, M. (ed.). *Boethius. His Life, Thought and Influence*. Oxford, p. 15-43.
- MC DONOUGH, C. (1990). «Orpheus, Ulysses and Penelope in a Twelfth-Century Setting». *Studi Medievali*, 31, 1, p. 85-123.
- MINNIS, A. (1981). «Aspects of the Medieval French and English Traditions of the *De Consolatione Philosophiae*». En GIBSON, M. (ed.). *Boethius. His Life, Thought and Influence*. Oxford, p. 312-361.
- MURRAY, S.C. (1981). *Rebirth and Afterlife. A Study of the Transmutation of Some Pagan Imagery in Early Christian Funerary Art*. Oxford.
- NALDINI, M. (1993). «I miti di Orfeo e di Eracle nell'interpretazione patristica». *Civiltà classica e cristiana*, XIV, 3, p. 331-343.
- OSTHEIMER, A. (1998). «Orpheus und die Entstehung einer Musiktheorie im 9. Jahrhundert». *Mittellateinisches Jahrbuch*, 33, 1, p. 19-35.
- PALMER, N.F. (1981). «Latin and Vernacular in the Northern European Tradition of the *De Consolatione Philosophiae*». En GIBSON, M. (ed.). *Boethius. His Life, Thought and Influence*. Oxford, p. 362-409.
- PANYAGUA, E.R. (1994). «El influjo de la figura de Orfeo en la iconografía de David músico». *Helmantica*, 136-138, p. 331-338.
- PASCAL, C. (1912). «Il mito d'Orfeo e il cristianesimo». *Kidaskaleion. Studi filologici di letteratura cristiana antica*, I, p. 54-56.
- PATCH, H.R. (1956). *El otro mundo en la literatura medieval*. Madrid [reimpr. 1983], trad. cast. *The Other World According to Descriptions in Medieval Literature*. Massachusetts, 1950.
- PÉREZ GÓMEZ, L. (1997) (intr., trad., notas). *Boecio. La consolación de la filosofía*. Madrid (Akal).
- (1999). «La *Consolatio Philosophiae* de Boecio y Séneca: imitación, arte alusiva e intertextualidad». En ALVAR EZQUERRA, A. et al. (eds.). *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos. Volumen VII: Humanismo y Tradición Clásica*. Madrid, p. 275-278.

- PORTALUPI, F. (1985). «Sull'interpretazione del mito di Orfeo in Frontone». *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, III, p. 125-134.
- PRÉAUX, M.J. (1978). «Du *Culex* de Virgile a son pastiche par Thierry de Saint-Trond». En CHEVALLIER, R. (ed.). *Présence de Virgile. Actes du Colloque des 9, 11 et 12 Décembre 1976 (Paris E.N.S., Tours)*. París, p. 195-208.
- PRIGENT, P. (1984). «Orphée dans l'iconographie Chrétienne». *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 64, p. 205-221.
- PYLE, C.M. (1980). «Le thème d'Orphée dans les oeuvres latines d'Ange Politien». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, p. 408-419.
- RELIHAN, J.C. (1984). «Ovid *Metamorphoses* I, 1-4 and Fulgentius' *Mitologiae*». *American Journal of Philology*, 105, 1, p. 87-90.
- (1988). «Fulgentius, *Mitologiae* 1.20-21». *American Journal of Philology*, 109, p. 229-230.
- TABAGLIO, M. (1999). «La cristianizzazione del mito di Orfeo». En BABBI, A.M. (ed.). *Le metamorfosi di Orfeo. Convegno internazionale Verona, 28-30 maggio 1998*. Verona, p. 65-82.
- TINKLE, T. (1987). «Saturn of the Several Faces: a Survey of the Medieval Mythographic Traditions». *Viator*, 18, p. 289-307.
- WALKER, D.P. (1953). «Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, p. 100-120.
- WARDEN, J. (1982). «Orpheus and Ficino». En WARDEN, J. (ed.). *Orpheus: the Metamorphosis of a Myth*. Toronto-Buffalo-Londres, p. 85-110.
- WEGNER, M. (1988). «Orpheus. Ursprung und Nachfolge». *Boreas*, XI, p. 177-225.
- WETJERBEE, W. (1972). *Platonism and Poetry in the Twelfth Century. The Literary Influence of the School of Chartres*. Princeton.
- WRIGHT, D.A. (1971). «Henryson's Orpheus and Euridice and the Tradition of the Muses». *Medium Aevum*, XL, 1, p. 41-47.
- WRZESNIEWSKI, A. (1970). «The Figure of Orpheus in Early Christian Iconography». *Archeologia*, XXI, p. 112-123.