

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

FACULTAD DE FILOLOGÍA.

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA GRIEGA

Y

LINGÜÍSTICA INDOEUROPEA.

## **ORFEO Y LA MITOLOGÍA DE LA MÚSICA**

TESIS DOCTORAL

REALIZADA POR

FRANCISCO MOLINA MORENO,

BAJO LA DIRECCIÓN DEL PROFESOR

DR. D. ALBERTO BERNABÉ

MADRID, 1998.

## AGRADECIMIENTO Y DEDICATORIA.

Me satisface poder expresar aquí mi gratitud a todos aquellos maestros de quienes tanto aprendí, y más concretamente al Dr. D. Alberto Bernabé, que ha dirigido mi trabajo con singular flexibilidad y competencia, y en cuya ecuanimidad he tenido siempre el más valioso ejemplo (y en su apoyo, un importantísimo estímulo). Del mismo modo, debo importantes sugerencias a la Dra. D<sup>a</sup> Julia Mendoza, de cuya mano inicié el estudio del sánscrito, y cuyo curso de doctorado sobre "Literatura y religión de los pueblos indoeuropeos", que seguí en el año académico 1992-3, representó para mí un excelente punto de partida hacia el estudio de la mitología comparada, de lo que ofrezco un modesto ensayo como apéndice de este estudio. Con respecto a esa última parte de mi trabajo, tengo también que declarar mi agradecimiento a los Dres. Ángel Encinas, Carmen Fernández, Jesús García Gabaldón, Liudmila Kaida-Vernikova y Svetlana Maliavina, del Dpto. de Filología Eslava de la Universidad Complutense, que guiaron mis primeros pasos en el estudio de la historia, la lengua y la literatura rusas, y me facilitaron el acceso a textos de la tradición legendaria eslava que me parecía necesario estudiar. En un orden de cosas más doméstico, agradezco al Dr. D. Alberto Bernabé su inestimable orientación sobre ediciones de textos y bibliografía de difícil localización, y su ayuda en materia de implementos informáticos.

Asimismo, manifiesto desde aquí mi agradecimiento a los Dres. Giovanni Casadio, Italo Gallo, Angelo Meriani y Luigi Torraca, por la excelente acogida que me dispensaron en el Dipartimento di Scienze dell' Antichità de la Universidad de Salerno, en el otoño de 1995, y por haberme facilitado una abundante bibliografía que, de otro modo, me habría resultado difícil localizar. Lo mismo puedo decir de la profesora Marisa Tortorelli, de la Universidad "Federico II" de Nápoles, que me hizo valiosísimas sugerencias para lo que ahora es la cuarta parte de este estudio. Debo también dar las gracias a Mme. Françoise Bader y a Mme. Annie Bélis, de la "École Pratique des Hautes Études de París (Section des Sciences Historiques et Philologiques)", por la amabilidad con la que me recibieron, el interés y favorable opinión que mostraron hacia mi trabajo, y el estímulo para desarrollar ciertos aspectos de éste, durante una estancia de investigación entre octubre y diciembre de 1996. Finalmente, los Dres. Walter Burkert y Christoph Riedweg, del "Klassisch-philologisches Seminar" de la Universidad de Zürich, se mostraron en todo momento dispuestos a ofrecerme su ayuda y orientación, durante mi estancia en Suiza, entre

septiembre y diciembre de 1997, con la cordial generosidad que unen a su inmensa talla científica.

Un apartado también para recordar a los empleados de las bibliotecas a los que debo, en todos los casos, su ayuda para acceder a fondos de la mayor utilidad. En las bibliotecas de la Facoltà di Lettere e Filosofia de las Universidades de Salerno y Nápoles, y en la del Istituto Universitario Orientale de Nápoles; en las de la Sorbonne, de Sainte-Généviève, Nationale e Interuniversitaire des Langues Orientales, de París, y del Klassisch-philologisches Seminar, Musikwissenschaftliches Seminar e Historisches Seminar de la Universidad de Zürich, así como en la Zentralbibliothek de la misma ciudad, encontré infinitos materiales que me permitieron realizar avances decisivos en mi investigación, sin que esto sea hacer de menos a las bibliotecas de la Universidad Complutense, del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y Nacional de Madrid, así como a todas aquellas que me facilitaron obras a través de préstamo interbibliotecario. Asimismo, sin el trabajo de todos aquellos que figuran en la bibliografía final de este estudio, mi labor habría sido mucho más difícil, si no imposible.

Y, en último lugar sobre el papel, pero no en el afecto, un cariñoso y agradecido recuerdo a mi familia y a todos los amigos y compañeros que me apoyaron moralmente al manifestar su interés por mi proyecto y soportar gentilmente el desbordado entusiasmo de mis conversaciones sobre el tema de esta investigación. A todos ellos dedico estas páginas.

## INTRODUCCIÓN

El campo por el que vamos a pasear a lo largo de este estudio es el de la mitología de la música en Grecia<sup>1</sup>. Seguramente haríamos mejor diciendo "de la poesía y de la música"; pero sabido es que ambas artes eran una, especialmente en las etapas más antiguas de la historia de la cultura griega, las más próximas, por tanto, a los "tiempos míticos", dentro de la peculiar forma en la que los griegos "creyeron" en sus mitos.

Que poesía y música fueran un solo arte, al que los griegos llamaron μουσική, puede explicarse porque también la poesía toma como materia prima el sonido, y una de las características básicas de la poesía es la potenciación del aspecto formal del lenguaje (e. d., entre otras cosas, del lenguaje verbal en cuanto hecho sonoro, o, dicho de otra manera, de su faceta musical<sup>2</sup>). De acuerdo con ese estado de cosas, en este trabajo, emplearemos, para mayor brevedad, el término "música", en lugar de "la poesía y la música". E. d., entendemos la palabra "música" a la griega<sup>3</sup>, como arte de las Musas, en el que se subsumen, junto a la danza<sup>4</sup>, la creación y ejecución de obras artísticas que toman como materia prima el sonido. Sonido que puede manifestarse en estas modalidades:

a) Producido por el aparato fonador humano, en sucesiones de sonidos separados por una diferencia de frecuencia que obedece a un sistema de afinación determinado -en este caso, esas sucesiones son lo que

---

<sup>1</sup> Como introducción a los mitos griegos acerca de la música, vid., p. e., el capítulo "Mythen", en Wegner, M., 1949; Chailley, J., 1968; Zamíner, F., 1989 b; Beschi, L., 1991, y Restani, D. (coord.), 1995.

<sup>2</sup> Vid. Thiemer, H., 1979, p. 77. Del valor estético del sonido de las palabras ya fueron conscientes, p. e., Aristóteles, *Rhet.*, III, 2, 1405 b 6, e Isócrates, V, 27, 4, y IX, 10.

<sup>3</sup> Vid. Robertson-Stevens, 1968, p. 146 de la traducción española: "[los] poemas líricos (...) se cantaban al son de la lira, y la música usada en ellos se creaba simultáneamente con los poemas". Y, en p. 152: "la música (...) abarcaba el canto, la poesía, la ejecución instrumental, la danza y la oratoria". Véase también Rodríguez Adrados, F., 1988.

<sup>4</sup> Conviene señalar, por otra parte, la escasez de testimonios que relacionen a Orfeo con la danza, en la literatura griega antigua, salvo el del tratado pseudo-luciano *De saltatione*, 15. En ese pasaje se trata precisamente de una danza sagrada, que forma parte de las τελεταί.



denominamos melodías, y decimos que la voz que las emite está cantando-; o bien en sucesiones que no presenten sonidos separados por intervalos propios de un sistema de afinación, pero sí dotados de un significado establecido convencionalmente, e integrados en un sistema que denominamos lenguaje verbal<sup>5</sup>.

b) Producido por instrumentos distintos a la voz humana.

Este arte, en fin, admite también la posibilidad de combinar esas tres opciones.

Pues bien: como veremos en su momento, esa unión de palabra y música es, además, especialmente característica del canto mágico, y el arte que las fuentes antiguas atribuyen a Orfeo, en el que se manifiesta claramente la unión de poesía y música<sup>6</sup>, tiene evidentes cualidades mágicas, de las que proceden, por así decir, sus funciones cultural y pedagógica. Y es a este prototipo mítico del músico prodigioso a quien vamos a dedicar las páginas que siguen. O, más exactamente, a la música de Orfeo, y a sus efectos, tal como aparecen en las fuentes literarias e iconográficas de la Antigüedad.

Fritz Graf<sup>7</sup> ha afirmado que la leyenda del descenso al Hades tenía por sentido explorar los límites del poder de la música, más que presentar, p. e., modelos míticos de prácticas chamánicas. Y quizá, añadimos nosotros, todo el mito de Orfeo pueda tener como fuerza temática el poder de la música. Los distintos "mitemas" que integran la leyenda pueden entenderse como ejemplos de la acción de ese arte sobre distintos ámbitos del Universo:

a) La naturaleza -los animales, las plantas, las rocas, el mar, los fenómenos meteorológicos-,

---

<sup>5</sup> Lo que acabamos de decir sobre las relaciones entre el canto y la elocución normal se basa en el fino análisis de Dionisio de Halicarnaso, *Comp.*, 11. Presentaremos ese texto más adelante, cuando examinemos las relaciones entre el cantor y el sofista, que dieron lugar a uno de los más interesantes desarrollos del mito de la música mágica de Orfeo.

<sup>6</sup> Detienne, M., 1971, p. 8. Examinaremos los testimonios en la primera parte de este trabajo.

<sup>7</sup> 1987, p. 84.

b) El mundo humano, en el que las excelencias de su canto tuvieron, en la expedición de los Argonautas, una de sus manifestaciones más dignas de ser recordadas, y

c) El mundo de los dioses (dentro del cual tenemos, como ejemplo más ilustre, el relato del descenso al Hades y de la seducción que ejerció nuestro hombre, a través de su arte, sobre los dioses infernales).

Queda un último aspecto, en los mitos de Orfeo, que también puede referirse al poder de la música. Se trata de la perduración de la música y del canto, que encontramos en el mito del viaje de la cabeza de Orfeo, sobre la lira, hasta la isla de Lesbos, con todas las consecuencias que nuestras fuentes han querido que derivaran de ese peculiar viaje. Ese motivo tiene que ver con la inquietud por la inmortalidad que fue propia de las religiones místicas, y, más concretamente, con la creencia en la inmortalización a través de la actividad intelectual, de la que la música y la filosofía eran, para los antiguos, la expresión más alta. Así pues, era esperable que el músico por excelencia, en la tradición mítica griega, se inmortalizara. Pero, antes de adelantar nada, debemos decir ya unas palabras sobre las fuentes de nuestro estudio, y sobre el enfoque y estructura que pensamos darle.

Desde luego, no entra en nuestras intenciones reproducir, reordenadas y zurcidas a la manera de una rapsodia, las opiniones de quienes antes de nosotros han abordado el mito de Orfeo, que, dicho sea entre paréntesis, se halla casi intacto en el aspecto que a nosotros nos interesa, en el sentido de que apenas se ha intentado estudiar en profundidad las relaciones entre los datos del mito, sobre la música de Orfeo, con el pensamiento y las prácticas musicales de la antigüedad. En efecto, contamos con algunos buenos estudios de conjunto sobre el mito de Orfeo<sup>8</sup>; con un abundante caudal de trabajos sobre el mito de Orfeo en Virgilio y en Ovidio<sup>9</sup>, y con algunos trabajos sobre

---

<sup>8</sup> Vid., p. e., Monceaux, P., 1907; Gruppe, O., 1884-1937; Kern, O., 1920; Guthrie, W. K. C., 1935; Ziegler, K., 1939; Koller, H., 1963; Lee, M. O., 1965; Robbins, E., 1982; Graf, F., 1987; Wegner, M., 1988; Segal, Ch., 1989; Henry, E., 1992; Restani, D., 1994; Sorel, R., 1995; Riedweg, Ch., 1996; un modesto ensayo de quien esto escribe, 1997, y Bernabé, A. (en prensa): "Orfeo: el poder de la música".

<sup>9</sup> Vid., entre otros, Norden, E., 1934; Segal, Ch., 1966 y 1972; Viarre, S., 1968; Wankenne, A., 1970; Detienne, M., 1971 y 1981; Moya del Baño, F., 1972; Barra, G., 1975; Primmer, A., 1979; Anderson, W. S., 1982 y 1989; Bianco, O.,

ese mito en Apolonio de Rodas<sup>10</sup>, o en otros autores<sup>11</sup>, especialmente los Padres de la Iglesia griega<sup>12</sup>. Una cuestión que ha hecho correr bastante tinta es la hipotética existencia de una versión del mito en la que Orfeo consiguiera efectivamente rescatar a Eurídice<sup>13</sup>. Por último, disponemos de una inmensa bibliografía sobre representaciones iconográficas de nuestro personaje, de bastantes trabajos sobre la pervivencia del mito de Orfeo en la literatura, la música y las artes plásticas<sup>14</sup>, y de algunos estudios de orientación comparatista que han abordado las relaciones de la catábasis de Orfeo, o el motivo de la cabeza cantora, con tradiciones legendarias de otros pueblos<sup>15</sup> (especialmente indígenas de Norteamérica o Siberia), con las que se ha intentado sostener la interpretación chamanista del mito de Orfeo, aunque prestando sólo una atención tangencial a la música, casi siempre<sup>16</sup>.

Pues bien: lo que nosotros nos proponemos en las páginas que siguen no es estudiar una vez más el mito de Orfeo en su conjunto, sino más bien la música de Orfeo, o, mejor dicho, lo que las fuentes literarias e iconográficas de la Antigüedad<sup>17</sup>, tanto griegas como latinas, dicen acerca de esa

1983; Nagle, B. R., 1988; Pennacini, A., 1990; Paterlini, M., 1992; Matellanes, M. A. A., y Ramírez de Verger, A., 1992, y Santini, C., 1993.

<sup>10</sup> Nelis, D. P., 1992; Iacobacci, G., 1993, y Busch, S., 1993;

<sup>11</sup> P. e., Sansone, D., 1985; Di Fabio, A., 1993, y Valverde Sánchez, M., 1993.

<sup>12</sup> Entre otros, Skeris, R. A., 1976; Murray, S. Ch., 1981, e Irwin, E., 1982.

<sup>13</sup> Aparte de alusiones en otros trabajos, vid. Heurgon, J., 1932; Bowra, C. M., 1952; Lee, M. O., 1964; Touchette, L. A., 1990; y Heath, J., 1994.

<sup>14</sup> Algunos ejemplos: Cabañas, P., 1948; Friedman, J. B., 1970; Sewell, E., 1970; Snook, L., 1972; Tschiedel, H. J., 1973; Gil, L., 1974; Roberts, L., 1974; García Gual, C., 1981; Warden, J. (ed.), 1982; Kochan, D. C., 1989; Segal, Ch., 1989, y Harrán, D., 1990.

<sup>15</sup> También en torno al motivo de Orfeo iniciador; vid. Bremmer, J. M., 1991.

<sup>16</sup> Espigamos algunas muestras: Monnier, A., 1991, con más bibliografía; cf. las juiciosas observaciones de Fiore, C., 1993.

<sup>17</sup> Según suele hacerse convencionalmente, tomamos como "punto final" de la Edad Antigua el año 476 d. C., año de la caída del Imperio Romano. Dejamos fuera de nuestro estudio las literaturas griega y latina medievales, así como las alusiones y recreaciones del mito órfico en las literaturas modernas, a todo lo cual se han dedicado, entre otros, Cabañas, P., 1948; Friedman, J. B., 1970, y García Gual, C., 1981, pp. 177-200 -hermoso estudio de una recreación medieval inglesa del mito de Orfeo, con ecos de la mitología céltica que lo

prodigiosa música. Intentaremos conseguir lo que un ilustre helenista ha dicho que constituye el ideal del científico: "*que los hechos hablen por sí mismos*"<sup>18</sup>. Es decir, nos hemos planteado nuestra investigación como un recorrido a través de las fuentes de la literatura y de la iconografía griegas y romanas de la Antigüedad, en el que recogeremos, tan exhaustivamente como nos sea posible, todas las alusiones a la música, en el mito de Orfeo, e intentaremos trazar la historia de ese aspecto del mito: qué facetas se desarrollan -y cómo- en cada época de la historia de esas literaturas, a cargo de quién, etc.

Así, nuestro trabajo consta de cinco partes, de las que la primera se ocupa de los "medios técnicos" del arte de Orfeo (e. d., el canto, la poesía y los instrumentos con los que se acompañaba); la segunda, de la influencia del arte de Orfeo en la naturaleza; la tercera, de la acción que ejerció en el ámbito humano (su participación en el viaje de los Argonautas, su papel de inventor de instrumentos musicales, melodías y formas de versificación, así como de maestro de música de otros poetas-músicos, como Lino, Museo, etc.); la cuarta, de su acción sobre seres divinos (las sirenas, durante la expedición de los argonautas; intento de seducción de las divinidades infernales, etc.), y la quinta, de la pervivencia de su arte después de su muerte. En cada parte, intentamos trazar la historia de los motivos legendarios, a través de las fuentes literarias griegas y latinas: para la ordenación cronológica de los datos, seguimos la periodización convencional de las historias de la literatura griega (épocas arcaica, clásica, helenística e imperial) y latina (épocas de César, de Augusto, postclásica y tardía). Aunque comencemos a presentar los testimonios latinos a continuación de los griegos de época imperial, creemos que no es necesario decir que la historia literaria latina, en lo que a nosotros nos concierne aquí, discurre paralelamente a los períodos que, en la historia literaria griega, suelen llamarse "época helenística" y "época imperial".

Añadimos, además, en cada parte, un apéndice en el que examinamos los testimonios iconográficos de cada motivo. En esos apéndices sobre la iconografía, no pensamos en un análisis detallado de todos los aspectos de cada una de las representaciones de Orfeo, ni en una valoración conjunta de la documentación que nos ofrecen. Tampoco atenderemos exhaustivamente a la

---

aproximan a la literatura artúrica-. Vid. también Gil, L., 1974; Warden, J. (ed.), 1982; los trabajos de Ch. Segal, sobre Orfeo en Rilke (recogidos en su libro de 1989, citado en bibliografía), y Henry, E., 1992.

<sup>18</sup> Ruipérez, M. S., 1954, p. 1.

difusión geográfica de los testimonios. Aparte de que nuestra formación no sea la de un arqueólogo o un iconografista, lo cual impide esperar de nosotros un análisis tan profundo como sería propio de un especialista en esos campos, contamos ya con excelentes trabajos sobre la iconografía de Orfeo<sup>19</sup>. Y la misma naturaleza de los testimonios iconográficos no permite plantearse, con relación a ellos, los mismos problemas que las fuentes literarias<sup>20</sup>. Así pues, como hemos dicho, no vamos a realizar un análisis detallado de todas las imágenes de Orfeo en el arte antiguo, sino de esas imágenes en cuanto testimonios de la música de nuestro legendario protagonista. No analizaremos, p. e., las posturas de Orfeo en relación a los personajes que lo rodean, la tipología de las imágenes de acuerdo con tales posturas, la estructura del conjunto, etc.<sup>21</sup> Sólo nos ocuparemos de tales características en tanto que sean pertinentes para asegurarnos de que, efectivamente, es Orfeo el personaje que protagoniza la imagen. Por lo demás, nos ocuparemos de los instrumentos de Orfeo -pues ése es el medio artístico del que una imagen puede informarnos mejor, aparte de que, cuando el personaje aparece con la boca abierta, haya que pensar que está cantando-, de los contextos en los que desarrolla su arte y, en la medida de lo posible, de los efectos que esa música ejerce en quienes lo escuchan. Salvo excepciones que indicaremos en su momento, nos referimos a los testimonios iconográficos indicando el número que les corresponde en el catálogo de M. X. Garezou<sup>22</sup>. Hasta aquí lo que podemos entender como presentación sistemática de los datos.

---

<sup>19</sup> Acerca de la iconografía de Orfeo, véanse, en general, Panyagua, E. R., 1967 y 1972-73; Schoeller, F. M., 1969; Heyman, C., y Provoost, A., 1974; Rinuy, P. L., 1986, y, desde luego, Garezou, M. X., 1994, y Olmos, R., (en prensa). El artículo de O. Gruppe, en Roscher, W. H. (ed.), 1884-1937, s. v. "Orpheus", contiene también un extenso catálogo de representaciones iconográficas de Orfeo. En los apartados sobre la iconografía, recogemos la bibliografía específica sobre distintos motivos e imágenes.

<sup>20</sup> Vid., acerca de esos problemas, el trabajo de Rinuy, P. L., 1986, esp. pp. 307-10.

<sup>21</sup> P. e., un detallado estudio iconográfico, en sentido estricto, del motivo de Orfeo entre los animales, puede hallarse en la tesis de Vlachoyanni, C., 1968. Otros motivos, p. e., el de la muerte de Orfeo, sólo nos interesan para conocer los instrumentos musicales de Orfeo.

<sup>22</sup> Vid. su trabajo de 1994, citado en bibliografía.

En el examen de las fuentes, hemos contado con algunas limitaciones. Como hemos dicho, dejamos fuera de nuestra consideración las de época bizantina y las latinas medievales, salvo en el caso de que contengan una mención explícita de un autor datable con seguridad en la Edad Antigua. Así, p. e., tenemos en cuenta la *Biblioteca*, de Focio (s. IX), que nos ha transmitido un resumen del tratado *Sobre el Mar Rojo*, de Agatárquides, autor del s. II a. C. Sin embargo, no tenemos en cuenta testimonios como ése, de transmisión indirecta, para rastrear la presencia de un motivo a través del léxico empleado. Los mismos criterios los hemos aplicado a los escolios: no recogemos ningún testimonio procedente de escolios, a no ser que remonte de modo manifiesto a un autor de la Edad Antigua, y, en cualquier caso, no lo tenemos en cuenta a efectos de la investigación del léxico característico del mito que va a ocuparnos. Tampoco las partes dedicadas a la iconografía son mucho más que el contrapunto necesario al estudio de las fuentes literarias: en efecto, las representaciones plásticas de Orfeo han mostrado "usos" y "valoraciones" interesantes del motivo mítico de la música del cantor tracio; pero, al no ser nuestra especialidad la historia del arte, nuestro análisis de los testimonios iconográficos no puede ser tan detallado como el de las fuentes literarias. Y ya hemos aludido a la abundancia de estudios dedicados a la iconografía de nuestro personaje.

He ahí lo que constituye el corazón de nuestro trabajo. Al fin de cada uno de los apartados de los que hemos hablado, presentamos una recapitulación de los datos de los textos y de las imágenes, y una valoración conjunta de dichos datos, en la que intentamos relacionar los tratamientos del mito, con las transformaciones y la evolución de la cultura de la Antigüedad. Una de las dimensiones del mito es la de ser traducción de una manera de pensar y de un contexto de valoraciones estéticas y éticas, y este aspecto es de especial relevancia en el mito que vamos a estudiar, pues ya se ha insistido hasta la saciedad en la importancia de la música, en el mundo griego, y en el valor pedagógico que ese pueblo le atribuyó. En este momento, no está de más recordar que fue precisamente de un músico prodigioso como Orfeo de quien se creyó que había sido el fundador, profeta o portador de la "revelación" de un movimiento religioso al que dio su nombre.

Ahora bien, lo que se contaba acerca de la música de Orfeo no evolucionó paralelamente a la técnica musical de los griegos. Esos aspectos sólo influyeron indirectamente en el papel de la música en el mito. Es cierto que un adelanto técnico, el aumento del número de cuerdas de la cítara,

aprovechado por Timoteo, impulsó una revolución musical que se dejó sentir de algún modo en lo que los trágicos del s. V dijeron de Orfeo, y en el uso que hicieron de su historia. Esa revolución musical, como la hemos llamado, también trajo consigo una mayor profesionalización de la música, un alejamiento de ese arte con respecto a los demás aspectos de la vida. Y todo ello causó ciertos cambios en la valoración de la figura del músico, que, como veremos en su momento, influyeron en el desarrollo del mito, a través de la relación entre música y retórica, y entre el sofista y el músico. Pues ya Hesíodo, *Th.*, 80, había puesto las bases para que Cornuto, *De nat. deorum*, 17, 6, Lang, relacionara a la Musa Calíope con la retórica.

Pero, incluso contando con todo ello, lo que en definitiva influyó más en el tratamiento del mito, lo que refleja la música del mito de Orfeo fueron los usos de la música y las creencias relativas a ese arte, entre los griegos. En consecuencia, los fenómenos culturales con los que intentamos relacionar los datos del mito son el uso mágico de la música en Grecia: p. e., la presencia de recursos musicales en encantamientos para amansar fieras o para ahuyentar el mal tiempo, se corresponden con el motivo de Orfeo actuando sobre distintos aspectos de la naturaleza no - humana. Muchos ejemplos de ese influjo mágico de Orfeo sobre la naturaleza tuvieron lugar durante la expedición de los Argonautas, lo que nos lleva al dominio de lo humano. La acción pedagógica de Orfeo, y su función armonizadora en el marco de la sociedad humana, representan el contrapunto mítico de ciertas funciones de la música en la sociedad griega, en concreto, el valor educativo y psicoterapéutico del arte de los sonidos, tal como lo captaron y defendieron los pitagóricos. Que Orfeo intentara persuadir mediante su canto a los dioses de ultratumba, puede estudiarse a la luz de los testimonios sobre el uso de la música en las ceremonias relacionadas con los muertos, y, en general, la acción de Orfeo sobre otros dioses puede corresponderse con la presencia de la música en el culto griego. Y ya nos hemos referido más arriba a la valoración que nos merecen las leyendas sobre la perennidad del arte de Orfeo, en relación con creencias relativas a la inmortalidad a través de la música.

Es con esos fenómenos culturales con lo que intentamos relacionar los distintos aspectos del poder de la música en el mito de Orfeo. Naturalmente, no pretendemos establecer relaciones de causalidad necesaria entre mito e historia cultural, o mito y pensamiento, pues un mito -y el que nos ocupa no es una excepción, como veremos- es algo demasiado complejo como para deber su génesis a un solo condicionamiento. Intentamos simplemente

calibrar la influencia de la "filosofía de la música" y de las prácticas musicales griegas en el motivo legendario de la música mágica atribuida al cantor tracio. Y también para estudiar esa "filosofía de la música" y esas prácticas y creencias relativas al arte del sonido, nos apoyamos, del modo menos especulativo posible, en las fuentes literarias y arqueológicas del mundo antiguo.

Añadimos un breve apéndice en el que comparamos el motivo de la magia musical de Orfeo, con dos ejemplos de ese mismo motivo de la música mágica en la tradición legendaria védica y en la eslava.

Las abreviaturas utilizadas para referirnos a los textos antiguos son las propias del *DGE* y del *TLL*, salvo excepciones en las que preferimos otras, que no ofrecen dificultad de interpretación. La bibliografía aparece citada por el sistema "autor-fecha-página", menos en el caso de obras en prensa, de las que damos el título completo, cada vez que las citamos.



PRIMERA PARTE

**EL ARTE DE ORFEO:  
EL CANTO, LOS INSTRUMENTOS,  
LA POESÍA, LOS TEMAS.**

**I. 1. EL ARTE DE ORFEO, A LA LUZ DE LAS FUENTES  
LITERARIAS GRIEGAS Y LATINAS DE LA ANTIGÜEDAD.**

**I. 1. 1. TESTIMONIOS DE LAS FUENTES DE LA LITERATURA  
GRIEGA ARCAICA.**

---

Es poco plausible, en principio, reconstruir el nombre de Orfeo en el v. 7 del fr. 39 Voigt, de Alceo, según la conjetura de Diehl<sup>23</sup>. Con dicha conjetura, el fr. aparece recogido como testimonio acerca de Orfeo en la quinta ed. de los *Fragmente der Vorsokratiker*, de Diels-Kranz<sup>24</sup>, y aceptado también por Rathmann<sup>25</sup> y Kern<sup>26</sup>. Pero, para reconstruir en ese pasaje el nombre de Orfeo, no hay demasiada base: en el texto de Diehl, esa conjetura descansa sobre otras conjeturas, y apenas sobre lo que puede leerse en el papiro. He aquí el texto de Diehl (fr. 80 de su ed., vv. 7-9): [xx-] τὸ γὰρ ἐμμόρμενον ὄρ[-vv-x] / [πάρφ]αις ἄνδρεςι τοῖς γεινο[μένοιαι]ν θάνατον φύγην], / [αἰ πάντ]α κόφος ἦι καὶ φρέσι πύκνα[ιαι] κεκάσμενος]. Como vemos, reconstruir el nombre de Orfeo en el v. 7 es coherente sólo con lo que se reconstruye en los otros versos, y además la segunda letra de lo que pudiera ser el nombre del cantor se lee normalmente como v: así aparece en todas las ediciones posteriores, de las que ninguna

---

<sup>23</sup> Vid. la p. 129 de la segunda ed. de su *Anthologia lyrica graeca*, en la que el fragmento en cuestión aparece recogido con el número 80.

<sup>24</sup> 1934, I, p. 2.

<sup>25</sup> 1933, p. 141, n. 26.

<sup>26</sup> 1935, p. 475.

reproduce las conjeturas de Diehl. Por nuestra parte, y aun reconociendo lo sugestivo de éstas, creemos que son demasiado arriesgadas. Y, en cualquier caso, el texto no contendría alusiones explícitas a la música, aunque sí a la hazaña mayor del arte de nuestro protagonista. Kern, por cierto, revalorizó la propuesta de Diehl<sup>27</sup>.

Así pues, empezamos propiamente nuestro recorrido a partir del fr. 567 Page, de Simónides de Ceos:

τοῦ καὶ ἀπειρέσιοι  
 πωτῶντ' ὄρνιθες ὑπὲρ κεφαλᾶς,  
 ἀνὰ δ' ἰχθύες ὀρθοὶ  
 κυανέου 'ξ ὕδατος ἄλ-  
 λοντο καλᾶι σὺν ἀοιδᾶι.

donde se alude exclusivamente al canto (καλᾶι σὺν ἀοιδᾶι) como manifestación del arte de Orfeo<sup>28</sup>, capaz de atraer a las aves y a los peces. Otro fragmento de Simónides (fr. 595 Page<sup>29</sup>) puede referirse también a Orfeo<sup>30</sup>. Dice así (incluimos el contexto en el que Plutarco lo ha transmitido):

ἠνεμία γὰρ ἠχῶδες καὶ γαλήνη καὶ τούναντίον, ὡς Σιμωνίδης φησίν·

οὐδὲ γὰρ ἐννοσίφυλλος ἀήτα  
 τότ' ὦρτ' ἀνέμων, ἅτις κ' ἀπεκώλυε  
 κιθναμένα μελιαδέα γᾶρυν  
 ἀραρεῖν ἀκοᾶσι βροτῶν.

Tenemos, en este fragmento, la mención de la voz (γᾶρυς), designada con un nombre que volveremos a encontrar en algunos otros textos: Eurípides, *Alc.*, 969, y *Argonáuticas órficas*<sup>31</sup>, v. 434 (la misma raíz

<sup>27</sup> 1935, p. 475.

<sup>28</sup> Sabemos que se trata de Orfeo por el contexto de la obra que nos ha transmitido el fragmento.

<sup>29</sup> Transmitido por Plutarco, *Quaest. convlv.*, VIII, 3, 4.

<sup>30</sup> En ese sentido lo interpreta Bowra, C. M., <sup>2</sup>1961, pp. 364-5, que propone que este fragmento puede proceder del mismo poema que el fr. 567 Page, siguiendo a Schneidewin; éste fue el primero que combinó ese fr. con los núms. 20 y 27 Diehl (=508 y 567 Page). La sugerencia de que se trate de Orfeo la sigue Rodríguez Adrados, F. (trad.), 1986, p. 272.

<sup>31</sup> De aquí en adelante, abreviado A. O.

aparece también en *A. O.*, vv. 73 y 432). No es, pues, una denominación muy frecuente; pero es que, en general, las alusiones a la voz de Orfeo no son tan frecuentes como las que se refieren a su canto o a su instrumento. De modo que no podemos partir de la presencia de esa palabra, para asegurar que el texto que nos ocupa se refiera a Orfeo. Por otra parte, esa voz se califica de *μελιαδής*, adjetivo que, aunque no encontramos, referido a la voz de Orfeo, en parte alguna, contiene la raíz de *μέλι*, que volveremos a encontrar en testimonios muy tardíos: en *A. O.*, v. 73, aparece otro compuesto con *μέλι*, *μελίγηρυς* (aplicado al canto de Orfeo), y en la misma obra, v. 432, tenemos *μελιχρή*, que califica -ahora sí- la voz (*ὄψ*) de nuestro protagonista.

En fin, a la luz de esos testimonios no tenemos más que cierta probabilidad de que el texto esté aludiendo a Orfeo. Lo que más puede inclinarnos en ese sentido es el hecho de que los vientos no se movieron, pues, en testimonios muy posteriores, los efectos del arte de Orfeo, sobre los vientos, son, precisamente, mantenerlos en calma: vid., por ejemplo, Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 3.

Estos dos testimonios, admitiendo que el segundo aluda también a Orfeo, sólo se refieren a una música de carácter vocal. Pero ya Píndaro, fr. 128 c Snell-Maehler<sup>32</sup>, dice *Ὀρφεία χρυσάορα*, con un adjetivo que no parece tener mucho que ver con el instrumento de Orfeo (*χρυσάωρ* significa "el de áurea espada", según LSJ, y no tenemos noticias directas de ninguna actividad guerrera de Orfeo<sup>33</sup>). Sin embargo, tiene que haber alguna razón para que Píndaro se lo aplique, y para que O. Kern lo recoja en su elenco de testimonios sobre Orfeo<sup>34</sup>, entre los que aluden a los instrumentos musicales de nuestro personaje.

El mencionado fragmento pindárico se ha encontrado en un escolio a *Il.*, XV, 256, verso en el que se aplica ese adjetivo a Apolo, lo que recibe del escoliasta la siguiente explicación: *τὸν χρυσοῦν ἀορτήρα περὶ τὴν κιθάραν ἔχοντα*, e. d., se llama a Apolo *χρυσάωρ* porque lleva la cítara colgada de un tahalí (como los que se usan para llevar la espada) dorado<sup>35</sup>. Es fácil

<sup>32</sup>A pesar de que su carrera literaria se desarrolló durante el siglo V, incluimos a Píndaro entre las fuentes de época arcaica, por ser el último representante del ideario de la aristocracia que había protagonizado dicha época.

<sup>33</sup> Al margen ya de la hipótesis de Graf, F., 1987.

<sup>34</sup> Kern, O., 1963, p. 16, t. 56, donde aparece como fr. 139 b Schroeder.

<sup>35</sup> Vid. Bélis, A., 1995, p. 1.042.

observar que χρυσάωρ es un compuesto cuyo segundo miembro contiene la raíz de αείρω en grado pleno con deentonación (como la palabra ἀορτήρ, que designa el tahalí) y que esa raíz no tiene que ver con la espada, sino con la idea de colgar o levantar algo en suspensión, "algo" que puede ser tanto una espada (lo más frecuente, sin duda, en el plano de los "realia", y lo que determinaría el significado que LSJ recoge para esa palabra) como, en el caso de Apolo que nos ocupa, una cítara<sup>36</sup>.

Vayamos ahora a lo que nos interesa y nos ha llevado a toda esta digresión: el escoliasta apoya su explicación citando un pasaje de Píndaro en el que ese adjetivo se emplea con el mismo significado: καὶ Πίνδαρος χρυσάωρα Ὀρφέα φησί, cita ésta que luego se ha recogido como fr. 128 c Snell-Maehler. Según todo esto, debemos entender Ὀρφέα χρυσάωρα como "a Orfeo el de áurea cítara"<sup>37</sup>, y ver en ese fragmento la primera mención del instrumento que tañía nuestro personaje. También el mismo Píndaro, *P.*, IV, 176 y s., además de aludir al canto (ἀοιδά) del tracio, se refiere a la forminge como instrumento de Orfeo, al que califica de tañedor de ese instrumento:

ἔξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμιγκτὰς ἀοιδᾶν πατήρ  
ἔμολεν, εὐαίνητος Ὀρφεύς.

Lo cual constituye el punto de partida de uno de los mayores motivos de discordia en nuestras fuentes, que, como tendremos ocasión de ver según avancemos en nuestro examen, atribuyen a Orfeo la lira, la forminge o la cítara. Una pluralidad de denominaciones ante la que no parece que sea lo más interesante establecer cuál fue la auténtica y cuáles las que representan desviaciones erróneas cometidas por autores mal informados. Ese planteamiento sería contrario a la naturaleza del mito, en general: un género narrativo surgido en el marco de la tradición oral, y cuyos tratamientos en la literatura escrita siguen manipulando la materia del relato de modo parecido a como lo hace dicha tradición oral. Así pues, digámoslo desde ahora: sólo podemos establecer cuál es el instrumento que más tempranamente atribuyen las fuentes a Orfeo (de manera explícita y fechable con seguridad, la forminge, pues no sabemos de cuándo data el treno del que procede la mención de Ὀρφέα χρυσάωρα), y ese dato puede tener el mismo valor que

<sup>36</sup> Cf. también *sch.* a Homero, *Il.*, V, 509 (p. 644 Erbse).

<sup>37</sup> No obstante, la última traducción española de la que tenemos noticia, interpreta χρυσάωρ como "de áurea espada"; vid. Suárez de la Torre, E. (trad.), 1988, p. 398. Ortega, A. (trad.), 1984, traduce "con la dorada cítara".

las referencias a la lira o a la cítara, denominaciones que, por otra parte, los antiguos aplicaron a veces a un mismo instrumento. Aparte de todos los intentos que pueden hacerse para establecer qué entendían concretamente los griegos por lira, cítara y forminge<sup>38</sup>, podemos retener un rasgo que tienen en común todos los instrumentos que los testimonios ponen en manos de Orfeo: todos son de cuerda pulsada.

Queda una última observación, al hilo del fragmento 128 c Snell-Maehler, de Píndaro. El autor ha mencionado a Orfeo dentro de una enumeración de géneros poético-musicales que incluye los peanes, élinos, himeneos, etc., que se interrumpe con la referencia a *οὐδὲν Οἰάγρου / Ὀρφέα χρυσάορα*. En ese contexto, parece que Píndaro iba a hablar de los poemas de Orfeo como si pertenecieran a un género de la lírica coral.

En fin, con Píndaro entramos ya en la época clásica, a cuyos testimonios dedicamos el siguiente apartado.

#### I. 1. 2. EL CANTO, LOS INSTRUMENTOS Y LA POESÍA DE ORFEO, A LA LUZ DE LOS TEXTOS LITERARIOS DE ÉPOCA CLÁSICA.

Además de las referencias extraídas de la obra pindárica, examinadas en el apartado anterior, encontramos, dentro de la época clásica, otros testimonios, que presentamos en este apartado.

Esquilo, *Ag.*, 1629-30, sólo parece referirse al carácter vocal de la música de Orfeo:

Ὀρφεὶ δὲ γλῶσσαν τὴν ἐναντίαν ἔχεις.  
ὁ μὲν γὰρ ἦγε πάντ' ἀπὸ φθογγῆς χαράϊ,

al igual que Eurípides, *I. A.*, 1211 y ss.:

εἰ μὲν τὸν Ὀρφέως εἶχον, ὦ πάτερ, λόγον,  
πείθειν ἐπαίδου' ὥσθ' ὀμαρτεῖν μοι πέτρας,  
κηλεῖν τε τοῖς λόγοισιν οὐκ ἐβουλόμην;

---

<sup>38</sup> Acerca de lo cual pueden consultarse, entre otros, los artículos correspondientes de *RE* y la bibliografía a la que remitimos en el apartado relativo al instrumento de Orfeo, en nuestro balance de esta primera parte (I. 3. B.).

Eurípides parece seguir apuntando en la misma dirección, en este pasaje del *Cycl.*, 646:

ἀλλ' οἶδ' ἐπαιδὴν Ὀρφέως ἀγαθὴν πάνυ,

así como en *Alc.*, 966 y ss.:

... φάρμακον  
 Θρήκσαις ἐν κάμειν, τὰς  
 Ὀρφεῖα κατέγραψεν  
 γῆρυς. 39

Aunque en la misma *Alc.*, 357, emplea, junto a γλῶσσαι (que también alude solamente al aspecto vocal), la palabra μέλος:

εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσαι καὶ μέλος παρῆν,

como en *Med.*, 543:

μήτ' Ὀρφέως κάλλιον ὕμνησαι μέλος,

y, en μέλος, ya puede estar implícita la idea de un acompañamiento instrumental, pues esa palabra puede designar, ya desde época arcaica, "melodía producida por un instrumento" (vid. Teognis, v. 761, y Píndaro, *P.*, XII, 19). Señalemos también que, en *Alc.*, 359, tenemos la palabra ὕμνος, como denominación de las obras del arte de Orfeo. Y también es Eurípides el que, en *Ba.*, 560 y ss., se refiere al instrumento con el que Orfeo acompaña su canto (en la línea de lo que parecía deducirse del fr. 128 c Snell-Maehler, de Píndaro):

τάχα δ' ἐν ταῖς πολυδένδρεσ-  
 σιν Ὀλύμπου θαλάμαις, ἔν-  
 θα πότε Ὀρφεὺς κιθαρίζων  
 σύναγεν δένδρεα μούσαις  
 σύναγεν θῆρας ἀγρώτας.

---

<sup>39</sup> Aparte de la referencia a la voz (γῆρυς), hay que señalar, en ese testimonio, la presencia de la escritura (κατέγραψεν), una manifestación lingüística que encontramos por primera vez en el mito de Orfeo.

También en los fragmentos conservados de otra tragedia euripídea, encontramos referencias a la cítara; nos referimos a la titulada *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle):

μέσῳ δὲ παρ' ἰστῶι  
 Ἀκιάδ' ἔλεγον ἰήιον  
 Θρηῖσσι ἔβόα κίθαρις Ὀρφέωσ  
 μακροπόλων πιτύλων ἐρέτησι κε-  
 λεύματα μελπομένα, τότε μὲν ταχύ-  
 πλουν, τότε δ' εἰλατίνας ἀνάπαυμα πλά-  
 τα[c].<sup>40</sup>

En la misma obra, vv. 1622-3 (fr. 123 Cockle), Euneo declara que Orfeo le está enseñando el arte de la cítara:

(Εὐν.) μουσάν με κίθάρας Ἀκιάδος διδάσκειται,  
 τοῦτ[ο]ν δ' ἔς Ἄρῃσ ὄπλ' ἐκόσμησεν μάχης.<sup>41</sup>

Del tránsito de los siglos V al IV a. C. datan Timoteo y su "nomos" titulado *Los Persas*, vv. 234 y ss. Janssen<sup>42</sup>, donde leemos:

πρῶτος ποικιλόμουσον Ὀρ-  
 φεὺς χέλυν ἐτέκνωσεν<sup>43</sup>,  
 υἱὸς Καλλιόπας - -  
 - - > Πιερίσθην<sup>44</sup>.

Nos encontramos ante el primer testimonio que denomina χέλυν el instrumento de Orfeo. Ese nombre, con el sentido de "lira", tiene una ascendencia tan antigua como el *Himno homérico a Hermes*, vv. 25 y

<sup>40</sup> *Hypsipyle*, fr. I, col. 3, vv. 10 y ss. (Von Arnim, *Suppl. Eur.*, 51, citado por Kern, <sup>2</sup>1963, p. 24, núm. 78. Nos referiremos, de aquí en adelante, a los testimonios recogidos en la edición de Kern, a la manera habitual: sólo por el nombre y el número bajo el que aparece un determinado testimonio. La edición de Bond da una numeración del fr. y los vv. coincidente con la de Von Arnim).

<sup>41</sup> Fr. LXIV, col. 2, v. 42 Von Arnim (fr. 64, vv. 101-2 Bond). Acerca de este testimonio, puede verse Burkert, W., 1994.

<sup>42</sup> *PMG* 791, vv. 221-224 Page; vv. 234 y ss. Wilamowitz.

<sup>43</sup> V. 221 ποικιλόμουσον Wilamowitz, a Janssen accepto: ποικιλόμουσος em. Aron, adnuitque Page || V. 221-2 Ὀρφεὺς Page: Ὀρφεὺς Wilamowitz.

<sup>44</sup> υἱὸς Καλλιόπας Πιερίσθην ἐπι Gostoli, 1990, p. 30: ΠΙΕΡΙΑΣΕΝΙ Pap.

153<sup>45</sup>, donde constituye una denominación del instrumento inventado por Hermes, la lira: el uso de la palabra χέλυς -que originariamente significa "tortuga"-, para designar la lira, se explica porque, según se cuenta en el citado *Himno*, Hermes construyó la primera lira tensando unas cuerdas de tripa de vaca, en el interior de la concha de una tortuga que servía como caja de resonancia.

También podemos adscribir a esta época el testimonio de *T. G. F.*, *adesp.*, 129 Snell, vv. 6-7<sup>46</sup>: ἐπὶ γὰρ Ὀρφείαις ὠδαῖς / εἶπετο δένδρεα καὶ θηρῶν<sup>47</sup> ἀνόητα γένη. Aquí sólo se hace referencia al canto.

Del siglo IV a. C. data el historiador Éforo, a quien Diodoro Sículo, V, 64, 4 (cf. Éforo, *F Gr H*, 70 F 104), hace remontar datos sobre los que tendremos que volver, al estudiar la función sacerdotal de Orfeo y el papel que la música tuviera en relación con ésta. Aquí sólo nos interesa recoger la indicación de que Orfeo era φύσει διαφόρῳ κεχωρηγημένον<sup>48</sup> πρὸς ποίησιν καὶ μελωδίαν, con lo que sólo se alude al canto (y, por cierto, con la raíz de ἀοιδή como segundo miembro del compuesto μελωδίαν) y a la poesía, sin mención de instrumento alguno. Debemos señalar también que esta es la primera vez que aparece la raíz del verbo ποιέω para designar la actividad de Orfeo; en el derivado ποίησις, tenemos ya un sentido muy próximo al del moderno concepto de "poesía", sentido que se documenta por primera vez en Heródoto, I, 23.

Platón, *Smp.*, 179 d, sigue apuntando en el sentido de que el instrumento de Orfeo es la cítara: en ese pasaje lo llama κιθαρῳιδός. En *Íón*, 533 b, menciona a Olimpo, Támiris, Orfeo y Femio, con quienes parece poner en relación, respectivamente, la αὔλησις, la κιθάρισις, la κιθαρῳιδία y la ῥαψῳιδία. Por último, en *Prt.*, 315 a, Platón alude a la voz (φωνή) de Orfeo.

---

<sup>45</sup> El *Himno homérico a Hermes* debe situarse entre los siglos VII (cuando se constituye la lira como instrumento de 7 cuerdas) y el último tercio del s. VI. Vid. Bernabé, A. (Introd., trad. y notas), 1978, p. 150, con bibliografía y discusión de los problemas.

<sup>46</sup> Transmitido por Diodoro Sículo, XXXVII, 30, 2; y cf. Constantino VII Porfirogénito, *De sentent.*, 401, 2 Boussevain.

<sup>47</sup> θηρίων cod.: θηρῶν L. Dindorf.

<sup>48</sup> Los mismos términos que Diodoro Sículo aplica a Támiris (III, 67, 2).



Aristóteles se refiere a los poemas de Orfeo en diversos pasajes de sus obras: *De generatione animalium*, 734 a 18 (ἐν τοῖς καλουμένοις Ὀρφέως ἔπεσιν); *De anima*, 410 b 28 (ἐν τοῖς Ὀρφικοῖς καλουμένοις ἔπεσι<sup>49</sup>). Y, en el poema *Peplus* (p. 575 Rose), v. 48, atribuido también al filósofo macedonio, encontramos, referido a Orfeo, el adjetivo χρυκολύρας, que contiene, para el instrumento de nuestro héroe, la denominación λύρα. Es ésta la primera vez que encontramos esa designación del instrumento de Orfeo. Y un discípulo, según parece, de Aristóteles, fue Paléfato<sup>50</sup>, de quien conservamos un opúsculo mitográfico titulado Περὶ ἀπίστων. En el cap. XXXIII (pp. 50-51 Festa), se habla de Orfeo, y se interpretan -por primera vez, que sepamos- los prodigiosos efectos de su música, sobre animales y bosques, como la alegoría de una posible función civilizadora, pacificadora, de Orfeo en el marco de la sociedad humana. Tendremos que hablar largamente sobre esta interpretación alegorista; pero, por el momento, sólo tenemos que señalar que se presenta a nuestro héroe καθαρίζων. En el apartado III. 1. 3. A, aparece reproducido el texto íntegro de este capítulo XXXIII de Paléfato.

Y debemos referirnos todavía a un historiador del s. IV a. C. Asclepíades Tragilense (*F Gr H*, 12 F 6b)<sup>51</sup> designa el arte en el que destacó Orfeo con el nombre μουσική, según la fuente que nos lo ha transmitido, con lo que encontramos una denominación nueva, para el arte de Orfeo, aunque basada en una raíz que ya conocemos: μουσική, sobre μοῦσα, que ya aparecía en Eurípides, *Ba.*, 564-5, con el significado de "canto". De todas formas, al proceder de una fuente de transmisión indirecta, no podemos asegurar que se trate de palabras textuales de Asclepíades Tragilense, por lo que no recogeremos este testimonio en nuestras conclusiones acerca de lo que el léxico puede decirnos del mito.

---

<sup>49</sup> καλουμένοις ἔπεσι C TP: ἔπεσι καλουμένοις E: ἔπεσι καλούμενος C S: ἔπεσιν ἀδόμενος U.

<sup>50</sup> Vid. *Suda*, "s. v.", y la discusión de N. Festa, en la "pars altera" de los "prolegomena" a su edición, pp. XXXIII-LII.

<sup>51</sup> Procedente de un esolio a Ps. Eurípides, *Rh.*, v. 895.

### I. 1. 3. TESTIMONIOS LITERARIOS DE ÉPOCA HELENÍSTICA.

Entramos ahora en una época en la que los testimonios se multiplican.

*Hermesianacte*, en el tránsito del siglo IV al III a. C., trató el mito de Orfeo en un poema (fr. 7 Powell), en el que, en la línea más clásica, llama κιθάρη al instrumento del υἱὸς Οἰάγροιο (v. 2), a quien presenta κιθαρίζων (v. 7) y de quien dice que persuadió a los dioses infernales ἀοιδιάων ("cantando", v. 13), con un verbo ἀοιδιάω que no habíamos encontrado hasta ahora, y que constituye un doblete poético de αἰείδω, del que ya se registra el uso en *Od.*, V, 61, y X, 227.

Tienen que hacer ya su entrada en escena las *Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas (s. III a. C.). En I, 26 y ss., tenemos un pasaje del máximo interés:

αὐτὰρ τόνγ' ἐνέπoucιν ἀτειρέας οὐρεσι πέτρας  
θέλξει ἀοιδάων ἐνοπήι ποταμῶν τε ῥέεθρα·  
φηγοὶ δ' ἀγριάδες κείνης ἔτι σήματα μολπῆς  
ἀκτῆι Θρηκίηι Ζώνης ἔπι τηλεθόωσαι  
ἔξείης στιχόωσιν ἐπήτριμοι, ἄς ὄγ' ἐπιπρό  
θελγομένας φόρμιγγι κατήγαγε Πιερίηθεν.

Con respecto a lo que ocupa este capítulo, hallamos en este texto dos referencias complementarias: los medios de los que se vale Orfeo son el canto (ἀοιδάων ἐνοπήι, v. 27; μολπή, v. 28) y la forminge (v. 31), con los que consigue un mismo efecto: θέλγειν, verbo que aparece en los dos versos a los que nos hemos referido. Observemos, además, que aquí volvemos a encontrar la raíz del verbo ἄγω, en κατήγαγε (v. 31), y esa raíz era la que encontrábamos en los textos de Esquilo, *Ag.*, 1630 (ἦγε), y de Eurípides, *Ba.*, 560 y ss. (κύναγεν), describiendo el efecto de la música de Orfeo. Pero centrémonos en el tema de este capítulo y sigamos examinando el poema de Apolonio. En IV, 905 y ss, se nos dice que

... Οἰάγροιο πάϊς Θρηκίος Ὀρφεύς,  
Βιστοῖην ἐνὶ χερσὶν ἑαῖς φόρμιγγα ταινύσας,  
κραιπνὸν ἐντροχάλιο μέλος κανάχησεν ἀοιδῆς,  
ὄφρ' ἄμυδις κλονέοντος ἐπιβρομέωνται ἀκουαί  
κρεγμῶι· παρθενίην δ' ἐνοπήν ἐβίησατο φόρμιγγι,

y, para lo que a nosotros nos interesa ahora, este texto no aporta grandes novedades, al seguir hablando de la forminge (instrumento al que ya se refería Píndaro en los textos que vimos en I. 1. 1.) y del canto (μέλος ἀοιδῆς). Otra cosa es lo que este texto dice en cuanto a la esfera sobre la que se ejercen los poderes de la música de Orfeo; *sed de hoc, alias*.

Los mismos elementos aparecen en:

- I, 512 y ss. (Ἦ, καὶ ὁ μὲν φόρμιγγα σὺν ἀμβροσίῃι χθέθεν αὐδήι· / τοὶ δ' ἄμοτον λήξαντος ἔτι προύχοντο κάρηνα, / ... / ... τοῖόν σφιν ἐνέλλιπε θέλκτρον ἀοιδῆς), y I, 569 (τοῖσι δὲ φορμίζων εὐθήμονι μέλπειν ἀοιδῆι),

- II, 161 (aunque aquí solamente se habla de la forminge, calificada con el adjetivo Ὀρφεΐη, "propia de Orfeo", en el sintagma Ὀρφεΐηι φόρμιγγι, que parece complemento circunstancial de la acción expresada por el verbo ἀειδον, cuyo sujeto implícito es "los tripulantes de la nave"); en II, 703-4 (μελπόμενοι, σὺν δὲ σφιν εὐς πάις Οἰάγοιο / Βιστονίηι φόρμιγγι λιγείης ἦρχεν ἀοιδῆς: Orfeo acompaña el canto y la danza de los marinos con su propio canto, ἀοιδῆς, y con el son de la forminge, durante unos sacrificios en honor de Apolo),

- IV, 1159 (una vez más, Orfeo aparece sólo tocando la forminge, φορμίζων, y acompañando el canto de los Argonautas); IV, 1194 (forminge y canto: ὑπαὶ φόρμιγγος εὐκρέκτου καὶ ἀοιδῆς); IV, 1422 (la voz, ὄψ, con la misma raíz de ἐνοπή, que aparecía en I, 27).

En I, 495, el instrumento (asociado con el canto del mismo Orfeo, ἀοιδῆ, cuyo contenido se transcribe, en estilo indirecto, en vv. 496-511, con lo que también tenemos el primer testimonio sobre el género de poesía, cosmogónico-teogónica, compuesta y cantada por nuestro personaje) recibe el nombre de κίθαρις, como en Eurípides, *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle). En I, 540, se denomina al instrumento de Orfeo κιθάρη (ὥς οἱ ὑπ' Ὀρφήος κιθάρηι πέπληγον ἔρετμοῖς), como habíamos visto que estaba implícito en Eurípides, *Ba.*, 561-2, así como en *eiusd.*, *Hyps.*, 1622-3 ss. (fr. 123 Cockle), y en Platón, *Smp.*, 179 d, y demás pasajes citados en I. 1. 2. Los vv. 569-71 del libro I aluden también al canto de Orfeo, dedicado a Ártemis: segunda referencia a los temas de la poesía del personaje que nos ocupa. En II, 928-9, el instrumento recibe el nombre de λύρη (ἄν δὲ καὶ Ὀρφεύς / θῆκε λύρην), variación ésta que puede responder al interés por construir un

αἴτιον para el nombre de una región (el v. 929 termina diciendo: ἐκ τοῦ δὲ Λύρη πέλει οὖνομα χώρῳ), aprovechando la participación de Orfeo en el curso de una ceremonia fúnebre.

Otro poeta del siglo III a. C., Fanocles, en la elegía Ἐρωτες ἢ καλοί (fr. 1 Powell), se refiere al canto de Orfeo: πολλάκι δὲ σκιεροῖσιν ἐν ἄλγεσιν ἔζετ' αἰείδων (v. 3), ἐκ κείνου μολπαί τε καὶ ἱμερτὴ κιθαριστὺς (v. 21), y, en la última palabra del v. 21, encontramos la raíz de una de las denominaciones del instrumento de Orfeo (κιθάρα). No obstante, ese nombre no aparece en el poema que nos ocupa, cuyo autor lo llama λύρη (v. 16; cf. Ps. Aristóteles, *Peplus* (p. 575 Rose), v. 48) y χέλυς (vv. 12 y 19; cf. Timoteo, *Los persas*, vv. 234 y ss. Janssen). El uso de χέλυς, en este texto, puede deberse al gusto erudito por las γλῶσσαι, propio de la poesía helenística, y Fanocles conocería el "nomos" de Timoteo, y el *Himno homérico a Hermes*, al que, como vimos en I. 1. 2, remonta esa denominación, si bien, de todos los textos que hemos examinado, sólo los de Timoteo y Fanocles lo refieren al instrumento de Orfeo.

Más conocido que Fanocles, y aproximadamente contemporáneo suyo, es Eratóstenes de Cirene, a quien se ha atribuido una colección de leyendas astrales conocida por un extracto con el título de *Catasterismi*<sup>52</sup>. En el núm. 24 (cf. t. 57 y 113 Kern), se cuenta la leyenda del catasterismo del instrumento de Orfeo, al que se denomina λύρα.

Otro poeta de esta misma época (s. III a. C.), Damageto, también denomina λύρη al instrumento de nuestro héroe, en un epigrama recogido en *A. P.*, VII, 9, 8; y, en ese mismo epigrama, v. 6, se menciona el verso heroico (mediante la perífrasis στίχον ἠρώϊω ζευκτὸν ποδῖ: "verso compuesto con el pie heroico") como el descubierto por Orfeo.

---

<sup>52</sup> El título que aparece en los mss. es Ἄστροθεαίαι ζωδίων; *Catasterismi* es el título que encabeza la *editio princeps* de Fellus (Oxford, 1672). A la vista de lo tardío de su lengua y de lo desmañado de su estilo, parece que se trata de un resumen de la obra sobre "astronomía o catasterismos" que el *Suda* atribuye a Eratóstenes. Sobre la transmisión de esta obra, véase Martin, J., 1956, pp. 58-60 y 205 y ss. En general, para el problema de su autenticidad y autoría, puede consultarse, a modo de introducción, Canto Nieto, J. R. del (introd., trad. y notas), 1992, pp. 23-29, con bibliografía.

En el siglo II a. C., el geógrafo Agatárquides (t. 56 Kern) nos ha dejado, en su obra *Sobre el Mar Rojo*, 7, una alusión a Orfeo, con quien hace concertar el participio de presente del verbo κιθαρίζω, con lo que seguimos en la línea más clásica. Sin embargo, conocemos esa alusión a través del resumen de Focio, *Bibl.*, 443 b, por lo que no podemos asegurar que tales fueran las palabras textuales de Agatárquides: sólo es probable que este autor se refiriera de algún modo a la cítara como instrumento de Orfeo.

Diodoro Sículo (s. I a. C.) sigue llamando κιθάρα al instrumento de Orfeo, en el libro III, 59, 5 (t. 56 Kern), que parece sugerir que lo que dice Diodoro, en ese pasaje, procede de Dionisio Escitobraquiión<sup>53</sup>). Véase el texto reproducido en III. 1. 2. B. En otro pasaje de Diodoro (I, 23, 6-7), encontramos el término μελωδία, como denominación del arte de nuestro héroe: ἐν δὲ τοῖς ὑστερον χρόνοις Ὀρφέα, μεγάλην ἔχοντα δόξαν παρὰ τοῖς Ἑλλήσιν ἐπὶ μελωδίαι καὶ τελεταῖς καὶ θεολογίαις. Asimismo, en IV, 25, 1-4, aparece la μελωδία, junto a la ποίησις:

παιδεῖαι δὲ καὶ μελωδίαι καὶ ποιήσκει πολὺ προέχων τῶν μνημονευομένων· καὶ γὰρ ποίημα συνετάξατο θαυμαζόμενον καὶ τῆι κατὰ τὴν ὠιδὴν εὐμελείαι διαφέρον ... μέγιστος ἐγένετο τῶν Ἑλλήνων ἐν τε ταῖς θεολογίαις καὶ ταῖς τελεταῖς καὶ ποιήμασι καὶ μελωδίαις.

La raíz \*μελ- aparecía también en los testimonios de Éforo, *F Gr H*, 70 F 104 (transmitido por Diodoro Sículo, V, 64, 4); en Eurípides, *Alc.*, 357, y *Med.*, 543, y en Apolonio de Rodas, IV, 905-6. Y la raíz \*ποιε- la encontrábamos por primera vez en la misma cita de Éforo (*F Gr H*, 70 F 104), transmitida por Diodoro Sículo, V, 64, 4: allí aparecía la palabra ποίησις, y aquí volvemos a encontrar esa misma palabra, junto a otro derivado de la misma raíz: ποίημα, que, desde Cratino, fr. 186 Kock, puede entenderse como "poema" en sentido moderno. Asimismo, también en la obra de Diodoro Sículo, IV, 43, y IV, 48, 6, tenemos formas del verbo ποιέω: ποιήσασθαι, en el primero de los pasajes citados, y ποιησαμένου, en el segundo (estos textos aparecen reproducidos en IV. 1. 2.).

---

<sup>53</sup> Cf. Lesky, A., <sup>2</sup>1963, p. 809 de la tradcc. esp., y Rusten, J. S., 1982, pp. 12-13, a propósito de las fuentes de la obra de Diodoro. También remonta a Dionisio Escitobraquiión la noticia de que Orfeo se sirvió de la escritura: ὁμοίως δὲ τοῦτοις χρήσασθαι τοῖς Πελασγικοῖς γράμμασι τὸν Ὀρφέα (Dionisio Escitobraquiión, fr. 8 Rusten, = 8 Jacoby, *F Gr H*, F 1a 32, transmitido por Diodoro Sículo, III, 67, 5).

En el epigrama núm. 10 del libro VII de la *Anthologia Palatina* (probablemente de Antípatro de Sidón, del s. II a. C.), leemos la denominación λύρη (v. 8), para el instrumento de Orfeo, a quien se llama αοιδός (v. 7), nombre que no habíamos encontrado hasta ahora, aplicado a Orfeo, aunque sí habíamos hallado κιθαρωιδός, en Platón, *Smp.*, 179 d, y la raíz del verbo αείδω nos está saliendo al paso desde Simónides, fr. 567 Page.

Aun cuando su cronología es problemática<sup>54</sup>, incluimos aquí la referencia a Lobón de Argos, autor de un epigrama recogido como fr. 508 en el *Supplementum Hellenisticum* (A. P., VII, 617), en el cual se aplica a Orfeo el epíteto χρυκολύρης. Aquí, no sólo volvemos a hallar una denominación del instrumento (λύρη) que no había aparecido, hasta ahora, más que en el Ps. Aristóteles, *Peplus* (p. 575 Rose), v. 48, y en Apolonio de Rodas, II, 929, sino que además tenemos un compuesto del mismo tipo (si bien más trivial) que el χρυδάωρ que aparecía en Píndaro, fr. 128 c Snell-Maehler. No parece que esto pueda interpretarse como continuación o variación de un modelo pindárico, en un poeta erudito y cultista, pues creemos que es un compuesto demasiado fácil de inventar y que, además, ya estaba, por cierto, inventado desde Aristófanes, *Th.*, v. 315, que lo refiere a Apolo, y Ps. Aristóteles, *Peplus* (p. 575 Rose), v. 48, que lo aplica a Orfeo. En cualquier caso, tenemos esos dos testimonios, el de un poema atribuido a Aristóteles, y el de Lobón de Argos, junto al de Apolonio de Rodas, para el nombre λύρη aplicado al instrumento de Orfeo.

En el anónimo *Epitafio de Bión*, v. 123, compuesto ca. 70 a. C., se denomina μολπά al canto de Orfeo, y se aplica a nuestro personaje el participio de presente del verbo φορμίζω, con lo que nos situamos en la línea

---

<sup>54</sup> Algunos datos ofrece West, M. L., 1984, p. 44, donde se sugiere que Lobón de Argos debe de ser posterior al s. II a. C., sobre la base de que transmitió algunas noticias sobre poemas atribuidos a Museo y a Lino, poemas que parecen datar de un período bastante avanzado de la época helenística. West considera inconsistentes los argumentos para la cronología habitualmente aceptada para este poeta (s. III a. C., según, p. e., el *Oxford Classical Dictionary*, "s. v.", o el *Supplementum Hellenisticum*, p. 251). Por otra parte, Kroll, 1926, en *RE*, XIII, 933, acepta la opinión de Leo, que sitúa a Lobón de Argos, efectivamente, en el s. II a. C. Para más detalles sobre este autor, remitimos a la bibliografía citada por West, M. L., 1984, p. 44, nota 25. En cualquier caso, debe incluirse a este poeta en el apartado dedicado a la época helenística.

de Apolonio de Rodas, I, 28, y Fanocles, fr. 1 Powell, v. 21, que también usan el término *μολπή*, y de Apolonio de Rodas, I, 569, donde se emplea el verbo *φορμίζω*.

El epicúreo Filodemo de Gábara (s. I a. C.) alude a Orfeo, en son de polémica con la tradición, en su *De musica*, 4, 8, p. 47 y ss. Neubecker. Para lo que nos ocupa en esta primera parte, bastará decir que su referencia al arte de Orfeo se reduce a la palabra *ἐμμελεία*. En la segunda y tercera partes, volveremos sobre otras importantísimas implicaciones de este texto.

Finalmente, también es problemática la cronología del Heráclito autor de un opúsculo *Περὶ ἀπίκτων*<sup>55</sup>, que continúa con la interpretación alegorista del motivo de Orfeo encantando la naturaleza, en el párrafo XXIII (p. 81 Festa). Para lo que aquí nos interesa, diremos que los medios del arte de Orfeo son, en ese testimonio, exclusivamente sus palabras (*λόγοι*). Lo cual aproxima la interpretación alegorista a la órbita de la sofística.

#### I. 1. 4. LOS TESTIMONIOS DE LA LITERATURA GRIEGA DE ÉPOCA IMPERIAL.

Un mitógrafo de la época de tránsito del siglo I a. C. al I d. C., Conón, nos ha dejado en sus *Diegeseis* algunos datos sobre Orfeo y su arte. Para lo que nosotros estamos tratando ahora, nos interesa el fr. 45 Jacoby, extractado en los t. 39, 54 y 115 Kern. Nos referiremos a ese testimonio, de aquí en adelante, con la indicación *F Gr H*, 26 F 1 (XLV). La fuente por la que lo conocemos está en Focio, *Bibl.*, 140 a 20 y 29-30, por lo que, al no tener seguridad de hasta qué punto Focio está transcribiendo palabras textuales, sólo podemos tener en cuenta este texto para lo que se refiere a los motivos, no al léxico. En el primero de esos pasajes, se nos dice que nuestro héroe *ἐπετήδευε δὲ μουσικὴν καὶ μάλιστα κιθαρῳδίαν*. *Μουσική* es término que ya encontramos en Asclepiades Tragilense, *F Gr H*, 12 F 6b, aunque ese testimonio también es de transmisión indirecta, y hay que tomarlo con las mismas reservas que el de Conón. En cuanto a *κιθαρῳδία*, cf. Platón, *Smp.* 179 d, donde encontramos *κιθαρῳδός*, como designación del "oficio" de Orfeo, y, en *Ión*, 533 b, encontramos ya *κιθαρῳδία* como designación del arte de Orfeo, igual que a Olimpo se le presenta como

---

<sup>55</sup> Riedweg, Chr., 1996, p. 1.262, dice que este autor quizá pertenece a la época helenística, y en la misma época lo sitúan los autores del *DGE*.

flautista, a Támiris como citarista, y a Femio como rapsodo; además, las raíces que integran ese compuesto responden a designaciones del instrumento y del canto de Orfeo, que encontramos desde la época arcaica: la raíz de ἀοιδή es la que aparece ya en Simónides, fr. 567 Page, y \*κιθαρ- aparece por primera vez en Eurípides, *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle), y 1622-3 (fr. 123 Cockle).

Vemos, pues, que, aun en el caso de que Focio no reproduzca palabras textuales de Conón, se ha mantenido dentro del vocabulario habitual en el mito de Orfeo.

Lo mismo puede observarse en el segundo texto citado (t. 54 Kern). Aquí se dice que Orfeo era diestro en hechizar y llevarse tras de sí fieras, aves, árboles y rocas (cf. el texto reproducido en el apartado II. 1. 4.) "con sus cantos", ᾠδαῖς, con lo que este autor sigue ateniéndose a los motivos más frecuentes desde época arcaica. Y, en el último testimonio de Conón, que hemos mencionado (transmitida por Focio, *Bibl.*, 140 a 30, t. 115 Kern), se aplica el verbo ᾄδω a la cabeza de Orfeo, que sigue cantando después de que las mujeres tracias hayan despedazado al héroe. En el mismo resumen de Focio, *Bibl.*, 140 a 24, = Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), se vuelve a llamar ᾠδή al canto con el que Orfeo encantó (γοητεύω) a los dioses infernales.

Aproximadamente de la misma época que el autor al que acabamos de referirnos es el geógrafo Estrabón, que, en el fr. 18 del libro VII y en el libro X, 3, 17, denomina al arte de Orfeo μουσική, con lo que tenemos la primera vez en la que aparece ese término, en un texto de transmisión directa, aplicado al arte de Orfeo.

Y también del s. I d. C. (de su segunda mitad) es Teófilo de Antioquía, que, en *Ad Autolyicum*, II, 30, vuelve a llamar al arte de Orfeo μουσική. Un poeta de este mismo siglo, Nicarco, llama κιθάρα al instrumento de nuestro héroe, en un epigrama recogido en *A. P.*, VII, 159.

Entre los años 40-120 d. C., se desarrolló la vida de Dión de Prusa, en cuyo discurso XXXII, 62, 10, se llama ᾠδή al canto de Orfeo. En el mismo discurso XXXII, 63, se emplea el verbo μελωδέω, para designar la actividad de nuestro héroe, y también aparece μέλος, en XXXII, 64, 5.

Dión de Prusa ha hecho mención de Orfeo en otros de sus discursos. Para el aspecto al que consagramos esta primera parte, debemos recoger aquí



el pasaje de su discurso LXXVII-LXXVIII, 19<sup>56</sup>, en el que se emplean los verbos ᾄδω y μελωιδέω, para designar la actividad de nuestro personaje, y también se habla de su voz, φωνή, elemento éste al que se hacen pocas referencias. El nombre que lo designa, φωνή, ya apareció en Platón, *Prt.*, 315 a.

Un discípulo de Dión de Prusa, Favorino de Arlés, es el autor del discurso titulado *Corintíacas*, atribuido a Dión de Prusa, e incluido entre los discursos de éste, con el núm. XXXVII<sup>57</sup>. En los párrafos 14-15, el autor alude a los juegos que celebraron los argonautas en el Istmo de Corinto, en los que Orfeo venció con la cítara: δεῖ δὲ ... λεχθῆναι καὶ κρηφόρουσ. Ὅρφευς κιθάραι, Ἡρακλῆς παμμάχιον. En esos mismos juegos, dice Favorino, también hubo una competición naval, en la que venció la nave Argo; Jasón la ofreció a Poseidón, con una inscripción que se dice era obra de Orfeo.

Este apartado debe contener la primera aparición que haga en nuestro estudio el gramático Apolodoro de Atenas, del s. II a. C. Si incluimos aquí a este autor (y no, como se esperaría, en los epígrafes dedicados a las fuentes de época helenística), es porque la obra que se le ha atribuido y que tenemos que examinar, la *Biblioteca*, fue escrita entre los siglos I y II d. C.; no es suya, pues, y su relación con este autor es meramente el producto de una falsa atribución, según demostró C. Robert, en su tesis doctoral (Berlín, 1873). En I, III, 2 (I, 14), el arte de Orfeo se denomina κιθαρωιδία, en la línea de la tradición más antigua (remitimos de nuevo a Platón, *Smp.* 179 d, e *Ión*, 533 b), con lo que no tenemos novedades esenciales. En I, IX, 25 (I, 135), al referirse cómo Orfeo entonó un canto más atrayente que el de las Sirenas, durante la expedición de la nave Argo, con lo que libró a sus compañeros de sucumbir a los encantos de éstas, el anónimo autor de la *Biblioteca* dice que Orfeo mantuvo a raya a sus compañeros τὴν ἐναντίαν μοῦσαν μελωιδῶν, e. d., "cantando una melodía que contrarrestó la de las

---

<sup>56</sup> Acerca de la doble numeración de este discurso, vid. la introducción de H. Lamar Crosby, en el vol. V, p. 258 de su edición bilingüe de los discursos de Dión de Prusa (vid. datos completos en el apartado consagrado a las ediciones, en bibliografía final).

<sup>57</sup> Vid. Lesky, <sup>2</sup>1963, p. 867 de la tradcc. española. Acerca de las discusiones en torno a la autoría de este discurso, puede verse la introducción que A. Barigazzi le consagra, en las pp. 298 y ss. de su edición de Favorino (vid. datos completos en el apartado consagrado a las ediciones, en bibliografía final).

Sirenas", con lo que desaparece cualquier mención de un instrumento, y se alude exclusivamente al canto, con el verbo μελωιδέω, basado en el mismo compuesto que encontrábamos en la cita de Éforo por Diodoro Sículo, V, 64, 4 (cf. *F Gr H*, 70 F 104), aunque debemos indicar que μέλος, el primer elemento de ese compuesto aparecía también no sólo en Eurípides, *Alc.*, 357, y *Med.*, 543, sino, lo que puede que no sea más que casualidad, en Apolonio de Rodas, IV, 905-6, pasaje en el que lo que se está relatando es justamente cómo Orfeo "derrota" a las Sirenas. Añadamos que el término μοῦσα, con el significado de "música, canción", lo emplea también Eurípides (y asimismo aplicado a lo que ejecuta Orfeo) en *Ba.*, 564.

La obra periegética de Pausanias se sitúa en el s. II d. C., y consideramos llegado el momento de darle entrada en nuestro trabajo. En el libro VI, 20, 18, se sugiere que lo que hacía Orfeo era ἐπάιδειν, el mismo verbo que habíamos encontrado en Eurípides, *I. A.*, 1212, y cf. ἐπωιδή, en Eurípides, *Cycl.*, 646, y Diodoro Sículo, V, 64, 4. Además, el pasaje que comentamos ofrece una expresión sorprendente cuando dice que εἶναι δὲ καὶ τὸν Θρᾷκα Ὀρφέα μαγεῦσαι δεινόν, y habíamos encontrado otra referencia a la magia, en relación con los prodigios del arte de nuestro héroe, en Eurípides, *Cycl.*, 646 (vid. el texto reproducido en I. 1. 2.). En IX, 17, 7, se emplea el verbo κιθαρωιδέω para designar lo que hacía nuestro personaje, y, aunque ese verbo no nos había salido al paso antes, se mantiene dentro de las denominaciones tradicionales del arte de Orfeo (la línea arranca de los frs. de la *Hypsipyle* de Eurípides que hemos transcrito en I. 1. 2., y continúa en Platón, *Smp.*, 179 d, e *Ión*, 533 b, y el Ps. Apolodoro, I, III, 2 -I, 14-). Luego, en IX, 30, 4, se le aplica el verbo αἰδω y volvemos a encontrar la palabra μέλος como designación de la música ejecutada por Orfeo: esa designación ya la habíamos encontrado en Eurípides, *Alc.*, 357, y *Med.*, 543, y Apolonio de Rodas, IV, 905-6; y también hallábamos el compuesto μελωιδέω en el Ps. Apolodoro I, IX, 25 (I, 135). Y, en IX, 30, 12, se habla de los himnos de Orfeo, y se dan algunas indicaciones sobre sus peculiaridades (son breves y escasos en número):

ὅστις δὲ περὶ ποιήσεως ἐπολυπραγμόνησεν ἤδη, τοὺς Ὀρφέως ὕμνους οἶδεν ὄντας ἕκαστόν τε αὐτῶν ἐπὶ βραχύτατον καὶ τὸ σύνπαν οὐκ ἐς ἀριθμὸν πολὺν πεποιημένους.

La raíz de ὕμνος, referida a Orfeo, nos es conocida desde Eurípides, *Med.*, 543; Platón, *Leg.*, 829 d, y Apolonio de Rodas, II, 161. Luego, en X, 30, 6, Pausanias describe la Νέκυια, de Polignoto, en la que se representaba a

Orfeo con una cítara: ἐφάπτεται δὲ καὶ τῆι ἀριστερᾷ κιθάρας. Poco después, en X, 30, 7, Pausanias habla del canto de Orfeo, al que denomina ὠιδή.

Luciano de Samósata fue aproximadamente coetáneo de Pausanias, y, en su diálogo *Fugitivi*, 29, llama κιθάρα al instrumento de Orfeo, y ὠιδή a los cantos que entona, en la línea más clásica; también llama a nuestro personaje μουσικώτατος, adjetivo que no habíamos encontrado hasta ahora, pero que contiene una raíz que sí ha aparecido ya<sup>58</sup> para designar la "profesión" del cantor. También encontramos referencias a Orfeo en el diálogo *Imagines*, 14, donde llama μέλος a la música ejecutada por nuestro citado, y esa denominación es la misma que usaban Eurípides, *Alc.*, 357, y *Med.*, 543, y Apolonio de Rodas, IV, 905-6; nuevamente aparece en ese pasaje el nombre κιθάρα para el instrumento de Orfeo, como en Eurípides, *Hyps.*, 1622-3 ss. (fr. 123 Cockle), y en el mismo Luciano, en *Fugitivi*, 29.

En otro texto de Luciano, *Adversus indoctum*, 109-11, el instrumento de Orfeo se denomina λύρα, y encontramos una referencia a sus cuerdas (χορδαί), que resuenan con el embate del viento; su arte recibe el nombre de μουσική, y también se habla del canto (ὠιδή) de nuestro protagonista. Asimismo se dice que su cabeza fue cantando (ᾄδουσαν), flotando sobre el mar, hasta Lesbos. Como vemos, el léxico no ofrece novedades. Sí representa una novedad la alusión a la destreza de Orfeo, a la que se denomina τέχνη.

Luciano llama también λύρα al instrumento de Orfeo, en *De saltatione*, 51.

En este momento, debemos comenzar el examen de un texto sobre el que también volveremos en los siguientes apartados, pues contiene datos muy interesantes para distintos aspectos de los que estudiamos en este trabajo. Se trata de una obra atribuida a Luciano de Samósata, titulada *De astrologia*<sup>59</sup>, cuyo capítulo X relaciona a Orfeo con el descubrimiento de la astrología, y, más importante aún, relaciona ese descubrimiento con el de la lira y con las dotes musicales de nuestro personaje. Para lo que estudiamos en este apartado, sin embargo, este texto no ofrece novedades con respecto a las fuentes precedentes: llama λύρη al instrumento de Orfeo, y ἀοιδή a su canto

<sup>58</sup> Estrabón, VII, fr. 18 y X, 3, 17, y Teófilo de Antioquía, *Ad Autolyicum*, II, 30.

<sup>59</sup> Vid. texto reproducido en II. 1. 4.

(con la misma raíz del verbo αείδω, que también aparece en este pasaje); el arte de nuestro héroe recibe el nombre de μουκουργίη, que no habíamos encontrado hasta ahora, pero que contiene la misma raíz de μουσική, que encontrábamos por primera vez -aplicada al arte de Orfeo- en Estrabón, fr. 18 del libro VII y en el libro X, 3, 17.

Era esperable que los autores de obras sobre la música se refirieran de algún modo a Orfeo, lo que, sin embargo, ocurre muy raras veces. Tenemos, no obstante, un testimonio de Nicómaco de Gerasa, p. 266, 2 Jan, t. 163 Kern. En este apartado, sólo podemos decir que el instrumento de Orfeo, en el pasaje citado de ese autor del s. II d. C., se llama λύρα, y que se considera que consta de siete cuerdas.

Más interesantes pueden ser los pasajes en los que Máximo de Tiro, también del s. II d. C., alude a Orfeo. En la disertación núm. 37, 4-6, tenemos una perfecta síntesis de lo que podemos considerar la concepción típica de la música, en Grecia, después de las formulaciones "clásicas" de la filosofía griega sobre ese arte, tal como aparecen en Platón y en Aristóteles. Más adelante valoraremos en detalle este texto, en el que la música de Orfeo se pone como ejemplo de aquella apreciación de la música. Por el momento, baste decir que los medios del arte de Orfeo son, en 37, 6, solamente el canto (ὠιδή).

De gran interés es también, como veremos más tarde, un pasaje del Ps. Galeno, *De partibus philosophiae*, 29, en el que Orfeo aparece como inventor de la μουσική y de los cantos de marcha al combate (ἐμβατήρια μέλη).

Taciano también es del s. II d. C., y, en su *Oratio ad Graecos*, I, llama ποίησις al arte de Orfeo, y le aplica el verbo αἰδειν. En la misma obra, XLI, se presenta a Orfeo, junto con Homero, Lino, Aristeas, Femio, Demódoco, etc., bajo la denominación συγγραφεῖς. Nos hallamos en la línea que se entreveía en Eurípides, *Alc.*, 966 y ss., y en Ps. Alcídamente, *Vlixes*, 24<sup>60</sup>, y que continúa con la alusión de Favorino de Arlés,

---

<sup>60</sup> Vid. el texto reproducido en III. 1. 2. A. Linforth, I. M., 1973 (rpr. de la ed. de 1941), p. 15, considera que la obra no es de Alcídamente, aunque el epigrama que cita sí puede ser de época clásica. Acerca de cómo se ha planteado el problema de la autenticidad del *Vlixes*, del Ps. Alcídamente, vid. *RE*, s. v.

*Corintíacas*, 14-15, que habla de una inscripción votiva compuesta por Orfeo, para ofrecer la nave Argo a Poseidón.

De entre los siglos II y III d. C., data una inscripción en verso, hallada en Bulgaria (t. 141 Kern; *I. G. in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64), en cuyos vv. 3-4 aparecen, como medios del arte de Orfeo, su voz y la música que tocaban sus manos:

ὄς θήρασ καὶ δένδρα καὶ ἔρπετὰ καὶ πετεηνὰ  
φωνῆι καὶ χειρῶν κοίμιεν ἀρμονίηι.

La voz, designada con el nombre φωνή, es un elemento al que se alude pocas veces. Hasta el momento, ese nombre sólo nos había salido al paso en Platón, *Prt.*, 315 a, y en el discurso LXXVII-LXXVIII, 19, de Dión de Prusa. La voz, por lo demás, se menciona en Esquilo, *Ag.*, 1630, con el nombre φθογγή.

Clemente de Alejandría también se sitúa a caballo entre los siglos II y III d. C., y nos puede ofrecer algunos ejemplos de cómo reciben los autores cristianos el mito de Orfeo. De esta cuestión propiamente dicha, trataremos en el apartado III. 1. 3. C. En este momento, sólo nos interesa señalar que Clemente, *Prot.*, I, 1, 1, alude a Orfeo con la expresión Θράικιος σοφιστής, y, sobre todo, con lo que dice que hacía: ἐτιθάσεν τὰ θηρία γυμνῆι τῆι ὠιδῆι καὶ δὴ τὰ δένδρα, τὰς φηγούς, μετεφύτευσεν τῆι μουσικῆι. Evidentemente, sólo Orfeo puede ser el Θράικιος σοφιστής que amansaba (ἐτιθάσεν<sup>61</sup>) las fieras (τὰ θηρία<sup>62</sup>) con su canto (τῆι ὠιδῆι<sup>63</sup>) y que arrancaba los árboles (τὰ δένδρα, τὰς φηγούς<sup>64</sup>) con la música (μουσικῆι<sup>65</sup>). Aquí debemos hacer constar los nombres que designan el arte

---

<sup>61</sup> Ese verbo se aplica a Orfeo en Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 1 (t. 53 Kern).

<sup>62</sup> Cf. Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4; Dión de Prusa, XXXII, 62, LIII, 8, LXXVII-LXXVIII, 19; Pausanias, VI, 20, 8, y Luciano, *Adversus indoctum*, 109-111.

<sup>63</sup> Aplicado al canto de Orfeo desde los testimonios de Simónides, fr. 567 Page, y de Píndaro, *P.*, IV, 176.

<sup>64</sup> A los árboles, con la denominación τὰ δένδρα, se refiere ya Eurípides, *Ba.*, 563; además, el motivo de llevarse tras de sí las hayas (φηγοί), aparece en Apolonio de Rodas, I, 28 y ss.

<sup>65</sup> Término aplicado al arte de Orfeo, que sepamos, desde Estrabón, fr. 18 del libro VII, y en el libro X, 3, 17, del mismo autor.

de nuestro protagonista, ὠιδή y μουσική, de cuyos antecedentes ya hemos dado cuenta en las notas que preceden. En el *Prot.*, I, 3, se emplean las expresiones μουσική, ὠιδή y ἐπωιδή para designar las actividades de Orfeo, con lo que no tenemos ninguna novedad. El mismo término ἐπωιδή, aunque en su forma no contracta, ἐπαιοιδή, aparece en Atanasio (PG, 26, 1320 Migne, t. 154 Kern<sup>66</sup>), con cierto sentido peyorativo. En las *Strom.*, I, 21, 131, 1, 1, Clemente habla de los poemas atribuidos a Orfeo, τὰ εἰς Ὀρφέα φερόμενα ποιήματα. Recordemos que el primero que hablaba de tales poemas era Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4. Y, en otro pasaje de las *Strom.*, VI, 2, 15, 2, 2, se menciona a Orfeo, junto a Homero, Hesíodo, Lino, etc., y se les llama a todos ποιηταί:

τὰ μὲν Ὀρφεῖ, τὰ δὲ Μουσαίωι, κατὰ βραχὺ ἄλλωι ἄλλαχού, τὰ δὲ Ἡσιόδωι, τὰ δὲ Ὀμήρωι, τὰ δὲ τοῖς ἄλλοις τῶν ποιητῶν.

Entre los ss. II y III d. C., Ateneo, XIV, 632 c, aplica a Orfeo el adjetivo μουσικός.

Entre los años 160 y 249 d. C., tuvo que situarse la vida de Flavio Filóstrato. Este autor sigue empleando el verbo αἰδῶ, para referirse al canto de Orfeo (*Her.*, p. 23, 17 De Lannoy, y p. 37, 13-15 De Lannoy; VA, IV, 14: en estos pasajes, ese canto es oracular, y, en el primero de ellos, lo ejecuta la cabeza de Orfeo después de su muerte). En otro pasaje de la *Vida de Apolonio de Tiana*, de Flavio Filóstrato (VIII, 7, p. 162 -I, 321, 28 Kayser-), se habla de las μελωδίαι de Orfeo. Flavio Filóstrato también llama λύρα al instrumento (*Her.*, pp. 44, 28 a 45, 3 De Lannoy).

Otro autor del mismo nombre, Filóstrato el viejo, es autor de una serie de piezas en las que describe varias representaciones plásticas. En estas *Imagines*, II, 15, 1, trata también de Orfeo, y llama al canto ὠιδή, además de emplear el verbo αἰδῶ.

Nieto, según propia declaración, del Filóstrato del que acabamos de hablar, es otro autor del mismo nombre, que también, como el primero, dejó una colección de *Imagines*. En el núm. 6, p. 870 Olearius, tenemos otro de esos desarrollos retóricos del mito de Orfeo, con abundantes ejemplos y detalles ornamentales, que encontraremos también en Calístrato, Díon de Prusa, etc. En el pasaje citado de las *Imagines*, de este Filóstrato el joven, el

---

<sup>66</sup> Fragmento de una obra titulada *De amuletis*, procedente del códice *Regiomontanus* 1993, fol. 317.

arte de Orfeo se denomina μουσική, y se emplea, para describir la actividad del héroe, el verbo μουουργέω, que no habíamos encontrado aún, pero que está formado sobre las mismas raíces de μουουργία, que encontrábamos en Ps. Luciano, *De astr.*, X. En la misma obra (6, p. 871 Olearius), vuelve a aparecer el nombre κιθάρα, el verbo αἶδω, y un derivado suyo, αἶσμα, que es la primera vez que nos sale al paso. También por primera vez, tenemos el verbo φθέγγομαι, aunque es de la misma raíz del nombre, φθογγή, que ya vimos que designaba la voz de Orfeo en Esquilo, *Ag.*, 1630.

Todavía nos ofrece ese texto de Filóstrato el joven, una descripción de cómo tocaba Orfeo la cítara:

τάχα δέ τι καὶ νῦν αἶδει· καὶ ἡ ὄφρῦς οἶον ἀποσημαίνουσα τὸν νοῦν τῶν αἰσμάτων ἐσθής τε αὐτῶι μετανοῦσα πρὸς τὰς τῆς κινήσεως τροπὰς, καὶ τοῖν ποδοῖν ὁ μὲν λαιὸς ἀπερείδων ἐς τὴν γῆν ἀνέχει τὴν κιθάραν ὑπὲρ μηροῦ κειμένην, ὁ δεξιὸς δὲ ἀναβάλλεται τὸν ῥυθμὸν ἐπικροτῶν τοῦδαφος τῶι πεδίλῳ, αἱ χεῖρες δὲ ἡ μὲν δεξιὰ ξυνέχουσα ἀπρίξ τὸ πλήκτρον ἐπιτέταται τοῖς φθόγγοις ἐκκειμένῳ τῶι ἀγκῶνι καὶ καρπῶι ἔσω νεύοντι, ἡ λαιὰ δὲ ὀρθοῖς πλήττει τοῖς δακτύλοις τοὺς μίτους.

Filóstrato el joven hizo más alusiones a la música de Orfeo, en estas mismas *Imagines*. Así, en p. 881 Olearius, tenemos un testimonio en el que el instrumento se llama κιθάρα, y a Orfeo se le menciona con la perífrasis ὁ ἐμμελὲς προαίδων τοῖς τῆς κιθάρας κρούμασι. Tenemos, de nuevo, la raíz del verbo αἶδω, en un compuesto que no habíamos hallado aún, y la de μέλος, en el adverbio ἐμμελές. La de κρούω, con el significado de "pulsación de las cuerdas de un instrumento" (sentido que se documenta desde un epigrama de Simónides, vid. *A. P.*, VII, 24, 6), aparece aquí por primera vez.

Se ha atribuido a Plutarco un tratado *Sobre los ríos*; en esa obra (III, 4), que debió de escribirse entre los ss. II-III d. C.<sup>67</sup>, el nombre del instrumento de Orfeo es λύρα. En otra obra atribuida a Plutarco, *De mus.*, 1132 f, se llama a la música de Orfeo μέλη. En la misma obra (1134 d), se dice que Orfeo no se sirvió de los ritmos crético y peonio: παίωνα καὶ Κρητικὸν ῥυθμὸν ... οἷς Ἀρχίλοχον μὴ κεχρῆσθαι, ἀλλ' οὐδ' Ὀρφέα οὐδὲ Τέρπανδρον.

<sup>67</sup> Vid. Christ, W. von; Stählin, O., y Schmid, W., 1974, p. 517, n. 2.

Entre los autores del s. III d. C., tenemos que mencionar a Menandro el rétor, que habla de las teogonías de Orfeo, en *De epidicticis*, I, 338, 7, p. 16 Russell-Wilson. Es uno de los testimonios que atribuyen a Orfeo ese tipo de poesía. En ese mismo primer tratado *De epidicticis* (I, 333, 12 y ss., p. 6 Russell-Wilson), el autor habla acerca de los himnos dedicados a los dioses (περὶ τῶν ὕμνων τῶν εἰς θεούς). Un tipo de himnos a los dioses es el de los himnos "físicos", que exponen el modo de ser de un dios; Menandro el rétor afirma que los de Orfeo son, en su mayoría, de ese tipo:

φυσικοὶ δὲ οἶους οἱ<sup>68</sup> περὶ Παρμενίδην<sup>69</sup> καὶ Ἐμπεδοκλέα ἐποίησαν<sup>70</sup>, τίς ἢ τοῦ Ἀπόλλωνος φύσις, τίς ἢ τοῦ Διός, παρατιθέμενοι. καὶ οἱ πολλοὶ τῶν Ὀρφέως τούτου τοῦ τρόπου.

En el segundo de esos tratados (II, 392, 19 y ss., p. 122 Russell-Wilson), el autor se refiere a Orfeo, Arión y Anfión como citaredos (κιθαρῳδοί).

Orígenes, en el s. III d. C., ofrece también algunos datos acerca de Orfeo. En *Cels.*, I, 16, leemos que Orfeo era el autor de los mitos acerca de los dioses, y que los había recogido por escrito. He aquí una alusión a la escritura como uno de los medios de expresión de Orfeo, en la línea que, con el antecedente de Eurípides, *Alc.*, 966 y ss., arranca del Ps. Alcídamente, *Vlixes*, 24, y sigue en Favorino de Arlés, *Corintíacas*, 14-15. No se trata ya de una poesía compuesta oralmente, como la que Orfeo ejecutaba en Apolonio de Rodas, I, 496-511. Ahora es literatura escrita; la escritura sólo estaba sugerida en Eurípides, *Alc.*, 966 y ss., donde se hablaba de unos ensalmos que Orfeo había dictado y que otro habría puesto por escrito. Aquí, sin embargo, nada impide creer que Orígenes está pensando en un Orfeo que escribe físicamente los relatos de la cosmogonía y la teogonía paganas.

La vida de Dídimo el Ciego abarca la mayor parte del s. IV d. C., y con él inauguramos los párrafos que vamos a dedicar a los autores de ese siglo. En el tratado *De Trinitate*, II, 8-27, habla de Ὀρφέως τοῦ παρ' Ἑλληνι πρώτου θεολόγου, y en esas palabras tenemos un indicio más de los temas del canto de Orfeo.

---

<sup>68</sup> οἶους οἱ Burstian: τοὶ ὅσοι P.

<sup>69</sup> περὶ Παρμενίδην Heeren: παρὰ πᾶν μέρος P.

<sup>70</sup> ἐποίησαν Bernhardt: ἐτίμησαν P.



En el siglo IV d. C., Quinto de Esmirna ofrece solamente la alusión a los cantos de Orfeo, sin mencionar ningún instrumento con el que los acompañara, en *Posthomerica*, III, 638:

Ὅρφεύς, οὗ μολπήειν ἐφέσπετο πᾶσα μὲν ὕλη.

Otro autor del siglo IV d. C., Temistio, nos ofrece algunos datos en *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin (t. 35 Kern), pasaje que da la impresión de ser una acumulación de palabras e ideas que ya habían aparecido antes: el arte de Orfeo recibe el nombre de μουσική, como en Estrabón, VII, fr. 18 y X, 3, 17; la música que ejecuta se llama μέλος (y a él mismo se le llama μελωιδός), igual que en Eurípides, *Alc.*, 357, y *Med.*, 543; Apolonio de Rodas, IV, 905-6, y Luciano, *Imagines*, 14. En Filóstrato el joven, *Im.*, 11, p. 881 Olearius, aparece ya la palabra κροῦμα. En otro discurso de Temistio (*Or.*, XXX, p. 349 b Hardouin; t. 112 Kern), la música de Orfeo vuelve a llamarse μέλος, y sus efectos se designan con el verbo κηλέω. Otra alusión a Orfeo, en la obra de Temistio, la encontramos en *Or.*, II, p. 37 c Hardouin, donde se llama μουσική al arte de Orfeo.

Contemporáneo de Temistio, y, como él, vinculado a la segunda sofística, es Calístrato, cuyas *Statuarum descriptiones* incluyen la de una escultura en la que aparecen Orfeo y las Musas. En la écfrasis núm. 7, 2-4, encontramos un léxico ya visto: ἀρμονία<sup>71</sup>, λύρα, μέλος, μουσα<sup>72</sup>, μουσική<sup>73</sup> y ᾠδή, junto a una palabra nueva, λυρωιδία. Ésta está formada sobre el modelo de la habitual κιθαρωιδία (según LSJ, λυρωιδία sólo se atestigua en la literatura de época imperial, y el *TGL* sólo registra dos ejemplos, en Pólux y en Zonaras). Sin embargo, aunque el compuesto sea nuevo, sus miembros pertenecen al léxico conocido (λύρα, ᾠδή). En 7, 2, el instrumento de Orfeo se llama λύρα, y de él se dice que tenía nueve cuerdas, por ser nueve el número de las Musas: en este detalle, está siguiendo la tradición que encontrábamos en Ps. Eratóstenes *Cat.*, 24.

<sup>71</sup> Cf. Diodoro Sículo, III, 59, 5-6, y t. 141 Kern (*J. G. in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64).

<sup>72</sup> Ps. Apolodoro, I, IX, 25; Eurípides, *Ba.*, 564, e *Hyps.*, 1622-3 (fr. 123 Cockle).

<sup>73</sup> Conón, fr. 45 Jacoby (t. 39 Kern); Estrabón, fr. 18 del libro VII, y en el libro X, 3, 17; Luciano, *Adversus indoctos*, 109-11; Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin.

Otro sofista del s. IV d. C., Himerio, alude frecuentemente al mito de Orfeo. No encontramos nada nuevo en *Or.*, 24, 39 y ss., donde los medios técnicos del cantor tracio se denominan λύρα y μέλος. El nombre λύρα aparece también en *Or.*, 26. En *Or.*, 38, 9, tenemos el nombre κιθάρα. En *Or.*, 46, 5 y ss., tenemos, de nuevo, ᾠδή, λύρα y μέλος, y observemos que este último es calificado con el adjetivo ἔνθεον.

De la misma época de estos autores es también Libanio, que da al instrumento de Orfeo el nombre κιθάρα, en *Epist.*, 143, 3, y emplea el verbo ᾄδω, junto con los nombres μέλος y μουσική, en *Declam.*, 2, 30.

Eutecnio (ss. III-IV. d. C.) parece haber estado relacionado también con la segunda sofística, por lo que lo incluimos en este apartado. En su *Paráfrasis de los "Theriaca" de Nicandro*, p. 44, lín. 19, Eutecnio aplica a Orfeo el verbo κιθαρίζω.

Del siglo IV es también Eusebio de Cesarea, que, en *Praep. Ev.*, X, 4, 4 (t. 99 a Kern), parece poner en relación con Orfeo los cantos y encantamientos (ᾠδάς τε καὶ ἐπωιδάς, ὕμνους). En otra obra de Eusebio (*De laudibus Constantini*, 14, 5), el canto de Orfeo se denomina, como es habitual, ᾠδή, y el instrumento, λύρα (también se le aplica el más genérico nombre de ὄργανον, que es la primera vez que lo encontramos). Asimismo, el arte del cantor de Tracia recibe el nombre de μουσική. Tampoco es nueva la alusión a las cuerdas de la lira (χορδαί), y al plectro (πλήκτρον) que sirve para pulsarlas. Las cuerdas de la lira aparecían ya mencionadas en Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24<sup>74</sup>; en cuanto al plectro, es la primera vez que se habla de él, refiriéndose a la lira, aunque Filóstrato el joven, *Im.*, 6, p. 871 Olearius, había hablado del plectro de la cítara. Asimismo, la raíz del verbo κρούω, empleada para designar la pulsación de las cuerdas, sólo nos había aparecido, hasta ahora, en Filóstrato el joven, *Im.*, 11, p. 881 Olearius, y en Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin, (por cierto, aproximadamente contemporáneo de Eusebio). Y debemos señalar también que Eusebio llama ἄψυχος a la lira, lo que está en consonancia con una valoración poco entusiasta del instrumento y del mito, en general, considerados como vanas charlatanerías de los paganos.

---

<sup>74</sup> Vid. también Diodoro Sículo, III, 59, 5-6 (cita de Dionisio Escitobraquión), y Luciano, *Adversus indoctum*, 109-11.

Gregorio Nazianzeno alude también al mito de Orfeo, cuando, en *Orationes*, XXXIX, 680 (PG, 36, 340; t. 155 Kern), rechaza diversas corrientes de la religión pagana. Al hablar de los misterios de Orfeo, dice que los griegos admiraban tanto a Orfeo, por su sabiduría, que se lo imaginaban con una lira que lo arrastraba todo con sus sonos. Para el objetivo de este apartado, señalemos únicamente que la denominación del instrumento de Orfeo es λύρα, y que se alude también a la "sabiduría" o "habilidad" (σοφία) de nuestro personaje.

El mismo autor al que nos hemos referido en el párrafo anterior, en *Contra Iulianum imperatorem*, I (discurso IV, PG 35, 653), llama κιθάρα al instrumento de Orfeo, y ὠιδή al canto. En los *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1495, nuestro autor llama δοιδή al canto. Los nombres κιθάρα y μέλος están también presentes en los *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1535, donde el autor compara los mitos con la cítara de Orfeo, que se lleva tras de sí a todos los hombres, con sus melodías (μελέεσσιν, término que nos es conocido desde Eurípides, *Alc.*, 357, y *Med.*, 543).

El hermano de Gregorio Nazianzeno, Cesareo (ca. 335-369), es autor de cuatro diálogos, en el segundo de los cuales -II, 76 (PG 38, 993; t. 154 a Kern)- alude también con displicencia a Orfeo y a Hesíodo, a quienes llama οἱ συγγραφεῖς τῆς ἐκείνων μυθοποιίας. La referencia a la escritura continúa la línea de Orígenes, *Cels.*, I, 16, donde se presenta también a Orfeo como el que había puesto por escrito los mitos acerca de los dioses; sólo se puede hablar de algo parecido en un pasaje de Eurípides, *Alc.*, 966 y ss., en el que parece que Orfeo dictaba unos ensalmos.

Antes de salir del s. IV d. C., encontramos a Yámblico, en un pasaje de cuyo *De vita Pythagorica*, 34, 243, 10, se designa a Orfeo como el más antiguo de los poetas (πρεσβύτατον ὄντα τῶν ποιητῶν), y la denominación ποιητής nos ha salido al paso ya en Clemente de Alejandría, *Strom.*, VI, 2, 15, 2, 2. También dice Yámblico que Orfeo se servía del dialecto dórico, y éste es un detalle curioso acerca de los medios y características del arte de nuestro hombre:

κεχρῆσθαι δὲ τῆι Δωρικῆι διαλέκτῳ καὶ τὸν Ὀρφέα, πρεσβύτατον ὄντα τῶν ποιητῶν.

Un rasgo que pudo atribuirse a Orfeo sobre la base de un hecho: los poemas que se le atribufan habrían estado difundidos en ámbitos pitagóricos -o

procedían de éstos-, que, especialmente desde época helenística, empleaban como lengua literaria precisamente el dorio<sup>75</sup>. También se han encontrado huellas de ese grupo dialectal en las *lamellae aureae*.

Y también en el siglo IV, el emperador Juliano sigue denominando λύρα al instrumento de Orfeo -*Or.*, IV (VIII), 240 b-.

La vida de Nonno de Panópolis suele situarse entre los siglos IV y V d. C. Debemos a sus *Dionysiaca* un pasaje en el que se menciona el canto de Orfeo, con el nombre μολπή (XLI, 375). Otro autor de entre esos dos siglos, Eunapio, *Vitae Sophistarum*, 502, pone a Orfeo como ejemplo de los prodigiosos efectos que podía conseguir la elocuencia de Crisantio, uno de los biografiados: su forma de hablar podría alcanzar incluso a los seres irracionales, según se dice que lo pueden hacer los cantos más dulces (τὰ κάλλιστα καὶ γλυκύτερα τῶν μελῶν), como los de Orfeo.

Ya en el s. V d. C., San Cirilo de Alejandría, *Adversus Iulianum*, I, 26 (PG, 76, col. 541), alude a las ᾠδαί τε καὶ ὕμνους que Orfeo había dedicado primero a los ψευδώνυμοι θεοί, y luego al Dios de los cristianos.

También es de fines de época imperial (s. V d. C.<sup>76</sup>) el poema épico titulado *Argonáuticas órficas*. En el v. 42, el instrumento se llama κιθάρη, como en el v. 72 (donde se la califica de πολυδαίδαλος). En v. v. 88, χέλυς, como en vv. 432 y 1002; la palabra ya vimos que la empleaban Timoteo, *Los persas*, v. 234 Janssen, y Fanocles, fr. 1 Powell. En v. 408, Orfeo se dispone a un certamen musical con Quirón, en el que va a competir κιθαρίζων ("tocando la cítara"; en v. 707, también se llama κιθάρη al instrumento con el que Orfeo se acompaña para hacer retroceder las Simplégades), con lo que este poema parece seguir fielmente los testimonios de las épocas arcaica y clásica. En los vv. vv. 419, 605 y 1001, el instrumento recibe el nombre de φόρμιγξ (y, en v. 419, el epíteto λίγεια, que también encontramos, aplicado al canto, en Apolonio de Rodas, II, 704): las denominaciones son propias de las épocas arcaica y clásica, aunque el adjetivo λίγεια no aparece, referido a la música de Orfeo, hasta el pasaje citado de Apolonio de Rodas. Para el canto, volvemos a encontrar las raíces habituales de:

<sup>75</sup> Vid. Lesky, A., <sup>2</sup>1963, p. 828 de la traducción española.

<sup>76</sup> Acerca de la cronología de este poema, sobre la que no hay aún pruebas concluyentes, puede verse el prólogo de F. Vian a su edición (1987, pp. 45-6).

- αείδω: αἰδοντ', en v. 412; αἰοδήν, en v. 73 (donde se la califica de μελίγηρυν) y 420; ἤειδον, en v. 431; αἰοδήσ, en v. 436, y

- μέλπω: μολπήσ, en v. 436, y μολπήσει, en v. 704; μέλπων, en v. 73; μέλπον, en v. 428.

Son las mismas raíces que encontrábamos en Simónides, fr. 567 Page; Píndaro, *P.*, IV, 176; Eurípides, *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle) y 1622-3 (fr. 123 Cockle); Apolonio de Rodas, *passim*, y Fanocles. En v. 575, se alude al canto con la palabra ὕμνος, de la misma raíz del verbo ὑμνέω que empleaba Eurípides en *Med.*, 543, y con la cual Platón se refería al canto de Orfeo, en *Leg.*, 829 d, donde habla de τῶν Θαμύρου καὶ Ὀρφείων ὕμνων. Cf. también Pausanias, IX, 30, 12. La voz de Orfeo se llama ἐνοπή, en v. 260, y αὐδή, en v. 707<sup>77</sup>.

Y, ya en las postrimerías del mundo antiguo, encontramos a Proclo, que se refiere a Orfeo, p. e., en *In R.*, I, 174 Kroll; Proclo denomina μουσική al arte de Orfeo (lo mismo que en *In R.*, II, 314, 24 Kroll), y se refiere a la "perfecta eficacia" (τελέα ζωή) de ese arte. En otro pasaje de estos comentarios de Proclo a la *República* platónica (II, 316 Kroll), se distingue entre ἔνθεος μουσική y ἀνθρωπική μουσική, y se dice que la primera era la propia de Orfeo, porque éste era hijo de una musa.

Entre los testimonios del s. V d. C., encontramos también el de Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 2, 47, que llama a Orfeo τῶν ποιητῶν ὁ πρῶτος. En otro pasaje de la misma obra (3, 29), los medios del arte de Orfeo son la κιθάρα y la pulsación de sus cuerdas (κρούματα).

De fines de la época imperial datan las redacciones por las que conocemos la *Novela de Alejandro*, atribuida a Calístenes, que puede remontar al s. II a. C.<sup>78</sup>. En la recensión A de esa obra, I, 42, 6-7, se compara a Alejandro, que iba a dominar tantos pueblos, con Orfeo, que dominó las fieras y que era capaz de hacerse obedecer por los griegos, y de cambiar la manera de ser de los bárbaros: ὥσπερ γὰρ ὁ Ὀρφεὺς λυρίζων καὶ αἰδων Ἑλληνας ἔπεισε, βαρβάρους ἔτρεψε, τοὺς θῆρας ἡμέρωσεν, οὕτω καὶ σὺ κοπιάσας δόρατι πάντας ὑποχειρίους ποιήσεις. Para el

<sup>77</sup> αὐδήν Ω: ὀμφήν Mosch.<sup>GS</sup>

<sup>78</sup> Vid. Lesky, A., 21963, p. 798 de la traducción española, y Merkelbach, R., 1954.

canto de Orfeo, se sigue empleando el verbo ᾄδω; para sus ejecuciones instrumentales, λυρίζω, que es nuevo, pero que está formado sobre λύρα, de la misma forma que κιθαρίζω y φορμίζω (dos de los verbos más frecuentemente encontrados para la música de Orfeo<sup>79</sup>) lo estaban sobre κιθάρα y φόρμιγξ. En la recensión E, cap. 12, sección 6, de esta *Novela de Alejandro*, se aplica a Orfeo el verbo κιθαρίζω.

También es de época imperial un poema recogido en *GDRK*, 1<sup>2</sup>, 39, en cuyo v. 16 volvemos a encontrar el sustantivo ἀοιδή, para el canto de nuestro héroe.

#### I. 1. 5. TESTIMONIOS DE LA ÉPOCA DE CÉSAR.<sup>80</sup>

Cicerón, *De nat. deor.*, I, 41, habla de las *fabellae*, de Orfeo, y, en la sección 107, llama *poeta* a nuestro personaje, sin ninguna alusión a la música.

#### I. 1. 6. TESTIMONIOS DE LA ÉPOCA DE AUGUSTO.

Virgilio, *Ecl.*, IV, 55, alude sólo al canto:

*non me carminibus vincet nec Thracius Orpheus.*

Pero, en *Aen.*, VI, 119-20, tenemos ya una mención de la cítara de Orfeo, junto a un adjetivo que alude al canto:

*si potuit manis accersere coniugis Orpheus  
Threicia fretus cithara fidibusque canoris.*

Es en el v. 120 donde se encuentra la alusión a la cítara, denominada *cithara* y *fides*, por *amplificatio*. Al calificar las *fides* como *canorae*, se está trasladando al instrumento, por enálage, el adjetivo que corresponde a Orfeo y que alude a su canto. Es ésta la primera vez que hallamos la palabra

---

<sup>79</sup> Κιθαρίζω, en Eurípides, *Ba.*, 563; *Hermesianacte*, fr. 7 Powell, v. 7; Agatárquides, *Sobre el Mar Rojo*, 7 (t. 26 Kern); *A. O.*, v. 408. Φορμίζω, en Apolonio de Rodas, I, 569, y en el *Eptafto de Bión*, v. 122.

<sup>80</sup> Adoptamos, como dijimos en la introducción, la periodización convencional de la literatura latina; véanse, no obstante, sobre los problemas relativos a esa cuestión, los artículos de González Rolán, T., 1973, y de Pociña, A., 1978.

*fides* para designar el instrumento de Orfeo<sup>81</sup>. Y, en este mismo libro VI, 645-7, se habla de los medios del arte de Orfeo, con palabras que han dado mucho que hacer a los comentaristas<sup>82</sup>:

*nec non Threicius longa cum veste sacerdos  
obloquitur numeris septem discrimina vocum,  
iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno.*

Las interpretaciones propuestas, para el aspecto que a nosotros nos ocupa en este momento, divergen con respecto al valor dado al verbo *obloquitur* y al sintagma *septem discrimina vocum*: según la interpretación que se acepte, así se podrá considerar que este pasaje alude al aspecto instrumental y vocal del arte de Orfeo, o solamente al aspecto instrumental.

En efecto, si vemos en *septem discrimina vocum* una alusión a las siete cuerdas de la lira (lo cual viene apoyado, entre otras cosas, por el escolio de Servio *ad locum* <sup>83</sup>), hay que interpretar *obloquitur* como lo han hecho diversos comentaristas desde el s. XVII (J. L. de la Cerda y Friedrich Taubmann<sup>84</sup>), como un elogio a la expresividad de esa música puramente instrumental que, no obstante ese carácter, parece hablar: es como si Orfeo hiciera hablar a la lira, o, con la sinécdoque del texto, a sus siete cuerdas<sup>85</sup>. No obstante, el verbo *obloquitur* y el complemento *vocum* implican una referencia a la voz, y ya Th. Farnaby<sup>86</sup> recurrió a un verso del *Corpus Tibullianum* (III, 4, 41<sup>87</sup>), para afirmar que, en el pasaje que nos ocupa, Orfeo canta acompañándose con la lira. En el s. XVIII, Chr. Gottl. Heyne<sup>88</sup>

---

<sup>81</sup> Es éste uno de los pocos casos en los que aparece una palabra que no es transcripción directa de un nombre griego, para designar la lira.

<sup>82</sup> Vid. Paterlini, M., 1992, pp. 31-60, que ofrece un excelente panorama sobre la exégesis de este pasaje.

<sup>83</sup> La interpretación de *septem discrimina vocum* como designación de la lira heptacorde aparece ya en la ed. comentada de J. L. de la Cerda, 1608).

<sup>84</sup> Vid. Paterlini, M., 1992, pp. 33-4.

<sup>85</sup> Vid. el comentario de Servio, *ad loc.*

<sup>86</sup> Vid. Paterlini, M., 1992, p. 34, que cita la siguiente ed.: *P. Virgili Maronis Opera*, cum notis Thomae Farnabii, Amsterdam, 1650.

<sup>87</sup> *Sed postquam digiti fuerant cum voce locuti.*

<sup>88</sup> Vid. Paterlini, M., 1992, p. 35, que remite a la ed. publicada en cuatro vol., *P. Virgili Maronis Opera* varietate lectionis et adnotationibus illustrata a Chr. Gottl. Heyne, Leipzig, 1767-75.

apoyó esa postura señalando que "*heroico aevo utrumque facit vates*", aunque no vio en *septem discrimina vocum* ninguna alusión al canto de Orfeo; por el contrario, fue J. Jortin<sup>89</sup> el primero en pensar que esos "intervalos musicales"<sup>90</sup> eran los del canto de Orfeo.

Todo ello choca con una dificultad: si *septem discrimina vocum* se refiriera a los siete intervalos musicales de la escala sobre la que está compuesto el canto de nuestro héroe, no tendría sentido que el anafórico *eadem*, referido a *discrimina*, fuera objeto directo de *iamque ... digitis, iam pectine pulsat eburno*, y es por esto por lo que Markland<sup>91</sup> tuvo que proponer la corrección *fidem*, en lugar de *eadem*. Ahora bien, la propuesta de P. Lejay<sup>92</sup> es interesante: "*eadem* indica una perfecta concordancia entre las notas que Orfeo canta y aquellas que toca en la lira: *il fait vibrer les mêmes notes tantôt en pinçant les cordes avec les doigts, tantôt en se servant du plectre*". De este modo, no es necesario corregir el texto transmitido, y puede admitirse una alusión al carácter instrumental y también vocal de la música que canta Orfeo.

También debemos a Virgilio una de las versiones más pormenorizadas del mito de la catábasis de Orfeo, que aparece en *Georg.*, IV, 453-527<sup>93</sup>. Dicho relato aparece puesto en boca del dios marino Proteo, en el curso de sus consejos a Aristeo acerca de cómo reanudar sus trabajos apícolas, una vez que se ha malogrado el enjambre de abejas que poseía<sup>94</sup>.

---

<sup>89</sup> Vid. Paterlini, M., 1992, p. 35, que remite a los *Tracts Filologicals, Criticals and Miscellaneous*, de ese autor (Londres, 1790).

<sup>90</sup> Que, por cierto, si son siete, implican una escala de ocho sonidos, lo que invalidaría la consideración de un instrumento de siete cuerdas. Acerca del concepto de intervalo musical entre los antiguos, vid. Paterlini, M., 1992, pp. 58-60; por otra parte, esta autora ha señalado también (p. 66) que *septem* puede referirse tanto a *discrimina* como a *vocum*.

<sup>91</sup> Vid. Paterlini, M., 1992, p. 30.

<sup>92</sup> Lo que sigue está citado a partir de Paterlini, M., 1992, p. 43.

<sup>93</sup> A propósito de la versión de Virgilio y de la de Ovidio, puede verse, para empezar, el estudio de Anderson, W. S., 1982, pp. 25 y ss., y Segal, Ch., 1989, que dedica tres capítulos a Orfeo en Virgilio y en Ovidio.

<sup>94</sup> Acerca de la conexión entre el relato sobre Orfeo y la anécdota de Aristeo, en relación con el contenido del libro IV de las *Georgica*, puede verse Segal, Ch., 1966, pp. 307-25 = 1989, pp. 36 y ss., y Anderson, W. S., 1982, pp. 27-28 y 33-4. Especialmente interesantes son las observaciones de Anderson acerca del



Para lo que ocupa este apartado, tenemos que señalar la mención del instrumento (*testudo*) y del canto (*canebat*) de Orfeo, en los vv. 464-6:

*ipse cava solans aegrum testudine amorem  
te, dulcis coniunx, te solo in litore secum,  
te veniente die, te decedente canebat.*

Aquí encontramos también una referencia a los temas del canto de Orfeo, que se aparta de las halladas en las fuentes griegas. Allí eran teogonías y cosmogonías; aquí es Eurídice la protagonista del canto (realizada por la colocación del pronombre que la designa, *te*, al principio del verso y después de la cesura pentemímera). Creemos que, en consonancia con otros rasgos sacerdotales de Orfeo, era esa poesía teogónica y cosmogónica la que le atribuían las versiones más antiguas, al margen de la cronología de los testimonios, que también es coherente con esas prioridades<sup>95</sup>.

También se alude sólo al canto en el v. 471 de este libro IV de las *Geórgicas*:

*at cantu commotae Erebi de sedibus imis;*

así como, si bien de modo menos explícito, en el v. 505:

---

contraste entre Orfeo, que se abandona a su tristeza, y Aristeo, que trabaja para remediar su ruinoso situación y consigue salir adelante (vid. pp. 34-36): la relación entre ambos personajes, y su significado, han sido estudiados con agudeza por Detienne, M., 1971, pp. 7-23, que ha explicado la presencia de Orfeo en los *Georgica* a partir de su posible adscripción a la mitología de la miel (no olvidemos que el poeta de las *Argonáuticas órficas* califica el canto de Orfeo de *μελίγηρως* -v. 73-, y que la voz de Orfeo también merece del mismo poeta el adjetivo *μελιχρή* -v. 432-). En relación con los límites entre lo salvaje y lo cultivado, entre la seducción (Aristeo-Eurídice) y el matrimonio (Orfeo-Eurídice), la voz de Orfeo -cuyo carácter la asocia a la miel- es capaz de atravesar ese límite del mismo modo que la miel se sitúa en la frontera entre los aromas propios de la seducción y la vida de las abejas, asociada al matrimonio. Al margen de que la valoración del trabajo estuviera en relación con la famosa propaganda augústea, no deja de ser interesante observar una cierta continuidad con respecto a la apreciación de Orfeo por parte de Platón, *Smp.*, 179 d (donde se dice que Orfeo *μαλθακίζεσθαι ἔδóκει, ἅτε ὦν κιθαρωιδός*).

<sup>95</sup> Los temas teogónicos y cosmogónicos del canto de Orfeo aparecen por primera vez, que sepamos, en Apolonio de Rodas, I, 494-515.

... *quae numina voce moveret?*

y claramente en el v. 510:

*mulcentem tigris et agentem carmine quercus.*

Continuamos con el testimonio del Ps. Virgilio, *Culex*, 117 y s.<sup>96</sup> donde nuestro citado obra sus prodigios mediante su canto, sin que se aluda a ningún instrumento:

... *tantum non Orpheus Hebrum  
restantem tenuit ripis silvasque canendo.*

En el v. 270, encontramos la *blanda vox* de Orfeo; el *cantus*, en el v. 273, y la *lyra*, en el v. 276. El texto está reproducido en el apdo. II. 1. 5.

Podemos pasar ya a Horacio, que, en *Carm.*, I, 12, 6-12, se refiere al canto, cuando califica a Orfeo de *vocalis*, y al instrumento, denominado *fides*, y calificado con el adjetivo *canorus* (con *plurale pro singulare*, como en Virgilio, *Aen.*, VI, 120, donde también se califica a este instrumento con el mismo adjetivo<sup>97</sup>):

... *gelidove in Haemo,  
unde vocalem temere insecutae  
Orphea silvae  
arte materna rapidos morantem  
fluminum lapsus celerisque ventos,*

---

<sup>96</sup> Anderson, W. S., 1982, p. 48, recoge la opinión de diversos estudiosos, según los cuales el poema *Culex* es post-*virgiliano* y, con respecto a la historia de Orfeo, deriva del libro IV de las *Geórgicas*. No obstante, Clausen, W. V., y Kenney, E. J. (eds.), 1982, pp. 467 y ss. y 859 y ss., sitúan el conjunto de la *Appendix Vergiliana* en la época *augústea*, y Schanz, M., y Hosius, C., 1959 y ss., pp. 76-7, indican que, aunque la lengua y la composición del *Culex* parecen desmentir que sea obra de Virgilio, el hecho de que lo conozcan autores como Lucano y Marcial, parece sugerir que, efectivamente, es de época *augústea*. Vid. también la discusión del problema en Moya del Baño, F., 1972, que se basa precisamente en el tratamiento de la leyenda de Orfeo, en el *Culex*, para defender que se trate efectivamente de un poema de juventud de Virgilio.

<sup>97</sup> Es el mismo tipo de *enálage* que traslada al instrumento el adjetivo que correspondería a Orfeo, como en el pasaje de Virgilio, *Aen.*, VI, 120.

*blandum et auritas fidibus canoris  
ducere quercus?*

En otro poema horaciano, el núm. 24 del libro I (13-14), se alude a la *fides* de Orfeo y al episodio de la catábasis: el dolor de Orfeo se compara con el de Virgilio, cuyo amigo y paisano Quintilio había muerto.

Seguimos con otro de los poetas mayores de época augústea. En *Am.*, III, 9, 21-22, Ovidio pone a Orfeo como un ejemplo de la vanidad del arte ante la muerte, pues de nada le sirvió hechizar con su canto (*carmine*) a las fieras:

*Quid pater Ismario, quid mater profuit Orpheus?  
carmine quid victas obstipuisse feras?*

El v. 321 del libro III del *Ars amatoria*, de Ovidio, alude a los prodigios de Orfeo, y llama a su instrumento *lyra*. En *Met.*, X, 12 y 82, y XI, 2, el poeta de Sulmona llama a Orfeo *vates*. Con esto, damos entrada en nuestro estudio al gran poema de Ovidio, en el que encontraremos una extensa exposición del mito de la catábasis de Orfeo<sup>98</sup>. En este mismo libro X, 16, de las *Metamorfosis*, Ovidio alude a los *carmina* que ejecuta el cantor tracio, y a las cuerdas de la lira (*nervi*), a las que vuelve a aludir en X, 40. En los vv. 17-39 del libro X de las *Metamorfosis*, se reproduce el canto de Orfeo en el Hades: he ahí un nuevo tema del canto de nuestro protagonista, la súplica para recuperar a Eurídice. Los verbos que designan lo que hace Orfeo en ese pasaje (*sic ait*, v. 17; *talia dicentem*, v. 40) tienen que ver sólo tangencialmente con la música, como mostraremos en nuestra valoración de los testimonios latinos acerca del arte de Orfeo.

Los vv. 148-739 del libro X presentan a Orfeo, en estilo directo, como narrador de las leyendas de Ganimedes, Jacinto, los Cerastas, Pigmalión, Mirra, Adonis y Atalanta e Hipómenes. Pero, antes de referir esas leyendas, en los vv. 148-151, Orfeo dice que él antes había cantado el poder de Zeus y la gigantomaquia:

*Ab Iove, Musa parens, (cedunt Iovis omnia regno)  
carmina nostra move. Iovis est mihi saepe potestas  
dicta prius: cecini plectro graviore Gigantas*                      150

---

<sup>98</sup> Acerca del mito de Orfeo en Ovidio, *Metamorfosis*, X, 1-XI, 84, vid., entre otros muchos trabajos, Segal, Ch., 1972, y Anderson, W. S., 1982, pp. 36 y ss.

*sparsaque Phlegraeis victricia fulmina campis.*

Volviendo a los medios del arte de Orfeo, tenemos que registrar también el v. 89 del libro X de las *Metamorfosis*, en el que se llama a las cuerdas de la lira *fila sonantia*, denominación nueva hasta ahora. *Chordas*, en el v. 145, también aparece aquí por primera vez. Volvemos a encontrar *carmen*, en el v. 147, junto con *vox* y *modi*, de las que la segunda palabra aparece aquí, referida a Orfeo, por primera vez.

El libro XI de las *Metamorfosis* comienza llamando *carmen* al canto de Orfeo (v. 1), y esa palabra vuelve a aparecer en el v. 5, donde se llama también a las cuerdas de la lira *nervi*. El instrumento aparece designado por su propio nombre, en el v. 11 (*lyra*), donde también se nombra la voz (*vox*) del cantor. En vez de *lyra*, encontramos *cithara*, en el v. 18. La palabra *carmina* reaparece en el v. 45. En *Met.*, XI, 50 y 52, reaparece el nombre *lyra*, para designar el instrumento de Orfeo.

Ovidio, *Trist.*, IV, 1, 17-8, compara su situación de exiliado a la de personajes míticos que distraían sus penas con la música y la poesía; esos personajes son Aquiles y Orfeo, y del último se dice que atraía las rocas y las selvas con su canto, después de haber perdido a Eurídice. En esto, sigue a Virgilio, *Georg.*, IV, 507 y ss. No hay nada nuevo en el motivo de las rocas (*saxa*) y las selvas (*silvae*), ni en el de la atracción (*trahere*) que Orfeo ejerce sobre ellas cantando (*canendo*).

Para terminar con las referencias a los medios del arte de Orfeo, en la obra de Ovidio, mencionaremos las *Ep. ex Ponto*, II, 9, 53, donde a Orfeo se le llama *vates*.

Propertio, en la segunda elegía del libro III, 3-4, ha aludido a los prodigios que Orfeo conseguía con su instrumento, al que denomina, una vez más, *lyra*.

#### I. 1. 7. TESTIMONIOS DE LA LITERATURA LATINA DEL PERÍODO POSTCLÁSICO.

Higino, en *Astr.*, II, 7, 1, alude al *artificium* (palabra nueva), al *carmen* y al *cantus* de Orfeo. En II, 7, 1, también llama *lyra* al instrumento de Orfeo, como en II, 7, 3, donde parece distinguirla de la cítara: *Apollo lyra accepta dicitur Orphea docuisse, et postquam ipse citharam invenerit, illi lyram concessisse*. Parece evidente que este texto se ha basado en las mismas

fuentes que Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24 (vid. el texto examinado en el apdo. III. 1. 2. B. de la primera parte), si es que no es una paráfrasis de éste. El mismo Higino, en *Fab.*, XIV, 1, llama a Orfeo *mantis citharista*, en su catálogo de los Argonautas<sup>99</sup>; y, en *Fab.*, XIV, 27 y CCLXXIII, 11, denomina al instrumento de Orfeo *cithara*. En XIV, 27, alude también a los *cantus* de Orfeo.

Al comienzo del reinado de Tiberio, compuso Manilio su poema *Astronomica*, en el que también se han deslizado alusiones al mito de Orfeo, a propósito de la constelación llamada *Lyra*. En ese poema, I, 324, el instrumento de Orfeo recibe el nombre de *lyra*, y, en el v. 326 del mismo libro, se alude al canto (*cantus*), que recibe, en el v. 327, el nombre *carmen*. Estamos en la misma línea de Higino, *Astr.*, II, 7; ambos autores pertenecen, por cierto, a la misma tradición "aratea".

Podemos situar en esta época<sup>100</sup> al fabulista Fedro, que también alude a Orfeo, en *Fab. aes.*, III, prólogo, vv. 57-59:

*Linoque Apollo sit parens, Musa Orpheo,  
qui saxa cantu movit et domuit feras  
Hebrique tenuit impetus dulci mora.*

Para lo que nos ocupa en esta sección, sólo tenemos que registrar la palabra *cantu*, que ya había aparecido en Virgilio, *Georg.*, IV, 471.

Contemporáneo de Tiberio y de Claudio, Pomponio Mela habla también brevemente de Orfeo, cuando describe Tracia. En II, 28, se refiere al canto de nuestro protagonista, con el verbo *cano*.

Uno de los autores latinos que más ha hablado de Orfeo, aparte de Virgilio y Ovidio, es Séneca el filósofo y trágico. Aparte de una referencia aislada, en *Ep.*, 88, 39, donde se sugiere que Orfeo fue uno de los primeros que escribió poemas (a los que se denomina, para variar, *carmina*<sup>101</sup>), el

---

<sup>99</sup> Esa parte de la obra de Higino parece que está basada en los escolios a Apolonio de Rodas (vid. nota correspondiente en la ed. de H. J. Rose).

<sup>100</sup> Vid. Bickel, E., 1960, pp. 566-7 de la trad. esp.

<sup>101</sup> Comentando la falta de modestia que supone querer acumular un exceso de erudición, Séneca pone como ejemplo las investigaciones de minucias histórico-literarias como ésta: "*annales evolvam omnium gentium et quis primus carmina scripserit quaeram? quantum temporis inter Orphea intersit et Homerum?*"

resto de las alusiones se encuentran en las tragedias. Los medios de los que se vale nuestro cantor, en Séneca, *Herc. fur.*, vv. 569 y ss., son simplemente *cantus, ars, vox* y *sonitus* (que puede designar tanto el sonido de la voz como el de un instrumento<sup>102</sup>):

*immites potuit flectere cantibus  
umbrarum dominos et prece supplici* 570  
*Orpheus, Eurydicen dum repetit suam.  
quae silvas et aves saxaque traxerat  
ars, quae praebuerat fluminibus moras,  
ad cuius sonitum constiterant ferae.  
mulcet non solitis vocibus inferos ...* 575

Séneca también alude a Orfeo en *Med.*, vv. 228-9, donde sólo se menciona el canto (*cantus*, como en Virgilio, *Georg.*, IV, 471; Higino, *Astr.*, II, 7, 1; Manilio, I, 326, y el mismo Séneca, *Herc. fur.*, vv. 569 y ss.). En esta misma tragedia, v. 349, el instrumento de Orfeo se llama *lyra*, y, en v. 357, *cithara*. Por último, en el v. 626, los medios del arte de nuestro protagonista son, de nuevo, el *cantus*, junto con las cuerdas (*chordae*) y el plectro (*plectrum*) que las hace sonar armoniosamente (*modulans*).

En otra tragedia<sup>103</sup> de Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1032 y ss., encontramos una extensa relación acerca de Orfeo y sus poderes. En este apartado, tenemos que citar los vv. 1034 y 1064, donde el instrumento de Orfeo se denomina *chelys*, que es la primera vez que encontramos, en una fuente latina, para designar ese instrumento. En esta misma tragedia, vv. 1037 y 1090, la música de nuestro protagonista se llama *modus*, término que también es nuevo, y cuyo sentido propio es el de "melodía" (he ahí un ejemplo de sinécdoque). En vv. 1047, 1052, 1055, 1065, 1075, 1088 y 1091, vuelve a hablarse de *cantus*, como en *Herc. fur.*, v. 569 (cf. también Virgilio, *Georg.*, IV, v. 471; Manilio, I, 326; Higino, *Astr.*, II, 7, 1). La misma raíz de *cantus* aparece en la forma verbal *cecinit*, cuyo sujeto es Orfeo (v. 1092 a). En el v. 1083, encontramos *carmen*, como en Virgilio, *Ecl.*, IV, 55, y *Georg.*, IV, v. 510; Higino, *Astr.*, II, 7, 1, y Manilio, I, 327.

<sup>102</sup> Desde Ennio, v. 530 (fr. LX Vahlen), *inde loci lituus sonitus effudit acutos* (v. 544, fr. LXXXVII Skutsch).

<sup>103</sup> Acerca de los problemas de autenticidad de esta tragedia, vid., p. e., las observaciones de Luque Moreno, J., 1980 (1ª rpr. de la 1ª ed., 1988), pp. 262 y ss., así como la bibliografía citada por Segal, Ch., 1989, p. 211, n. 1 al cap. 5.

También debemos recoger aquí que en los vv. 1054 y 1072 del *Hercules Oetaeus*, se denomina a Orfeo *vates*, como en Ovidio, *Ep. ex Ponto*, II, 9, 53, y *Met.*, X, 12, etc.

Plinio, *NH*, IV, 42, llama de nuevo *vates* a Orfeo. En VII, 204 (t. 56 Kern), especifica el nombre de un instrumento que se relaciona con Orfeo, la *cithara*, transliteración del nombre griego que tantas veces hemos encontrado anteriormente, κιθάρα: *citharam Amphion* (sc. *invenit*), *ut alii, Orpheus, ut alii, Linus*. Se sitúa, pues, en la línea que arranca, implícitamente, de Píndaro, fr. 128 c Snell-Maehler, y, explícitamente, de Eurípides, *Ba.*, 561-2, e *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle), y 1622-3 (fr. 123 Cockle); Platón, *Smp.*, 179 d, e *Ión*, 533 b; Hermesianacte, fr. 7 Powell, vv. 2 y 7; Apolonio de Rodas, I, 540 y Fanocles, fr. 1 Powell, v. 21. No pudieron influir en Plinio, por ser posteriores a él, Luciano, *Fugitivi*, 29, ni las *A. O.*, vv. 408 y 707.

El poema épico *Bellum Civile*, de Lucano, contiene también algunas alusiones a Orfeo. En el libro IX, 643, reaparece el motivo de Cérbero amansado por el canto de Orfeo (*Cerberos Orpheo lenivit sibila cantu*).

Algunos fragmentos de una obra de Lucano, titulada *Orpheus*, han sido transmitidos por el *Liber monstrorum*, obra datable entre los siglos VII y VIII d. C. De ese *Orpheus*, de Lucano, aquí tenemos que mencionar el fr. 3 Badali (= fr. 3 Morel, transmitido por el *Liber monstrorum*, II, 8), en el que se tuvo que hablar del instrumento y del canto de Orfeo, a la vista de la cita por la que lo conocemos. Como en Virgilio, *Georg.*, IV, 508-10, el canto de Orfeo tiene como tema, en este fragmento, la pérdida de Eurídice, y, como en el modelo, Orfeo canta a orillas del Estrimón. He aquí el texto del *Liber monstrorum*, II, 8:

*Pantheras autem quidam mites, quidam horribiles esse describunt.  
Quas poeta Lucanus ad lyram Orphei cum ceteris animantibus et bestiis a  
deserto Thraciae per carmen miserabile provocatas cecinit, dum ipse tristis et  
maerens ad undam Strymonis raptam Eurydicen lacrimabili deflevit carmine.*

El mismo Lucano, fr. 6 Hosius (= fr. 4 Morel= fr. 4 Badali, t. 67 Kern, también del *Orpheus*), llama *lyra* al instrumento de Orfeo, y se refiere igualmente al canto (*cantu, cecinit*). El texto aparece reproducido en el apartado II. 1. 6.

Valerio Flaco, I, 186 y 277, llama *testudo* al instrumento de Orfeo, como en Virgilio, *Georg.*, IV, 464. En I, 471, Valerio Flaco alude al canto de Orfeo, con el nombre *carmen*. En I, 277, como en IV, 348, se llama a Orfeo *vates*, y, en I, 351, se predica de él el verbo *cano*, cuya raíz reaparece en el *carmen* que nuestro héroe canta en I, 471, y IV, 87. En ese mismo pasaje (IV, 85-87) volvemos a encontrarnos con los consabidos temas "teológicos" de la poesía de Orfeo, tal como ya los hallábamos en el que tuvo que ser uno de los modelos de Valerio Flaco, las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (I, 496-511).

Estacio, *Theb.*, V, 342, alude a la voz (*vox*) de Orfeo, de quien predica el verbo *intersonare* (Estacio, *Theb.*, V, 345). Este mismo autor pone en boca de Calíope un recuerdo de Orfeo, en *Silv.*, II, 7, 36 y ss. Se trata de un poema dedicado al nacimiento de Lucano; en esos versos, se dice que la Musa Calíope lo acogió en su regazo cuando acababa de nacer, y le auguró su futuro, que no iba a ser el de Orfeo. En ese momento, la Musa recuerda brevemente los prodigios del arte del que fuera su hijo, y alude al *plectrum* con el que éste conmovía a la naturaleza. He aquí el texto:

*Natum protinus atque humum per ipsam  
 primo murmure dulce vagientem  
 blando Calliope sinu recepit.  
 tum primo posito remissa luctu  
 longos Orpheos exiit dolores* 40  
*et dixit: 'puer o dicite Muisis,  
 longaevos cito transiture vates,  
 non tu flumina nec greges ferarum  
 nec plectro Geticas movebis ornos.*

También se habla de los *carmina* de Orfeo en *Silv.*, V, 3, 15 y ss.: en ese pasaje, el autor inicia un epicedio por la muerte de su padre, y pondera muy retóricamente su desconsuelo asegurando que se ha quedado sin palabras para expresarlo, que las *deae* (las Musas) lo miran atónitas, pero sin sugerirle ningún canto, y que incluso la más importante de ellas (*dux ipsa*) está silenciosa, con la cabeza apoyada sobre la cítara, como después de la muerte de Orfeo, al que ya no escuchaban las manadas de fieras ni los bosques:

... *dux ipsa silenti* 15  
*fulsa caput cithara, qualis post Orphea raptum*



*astitit, Hebre, tibi cernens iam surda ferarum  
agmina et immotos sublato carmine lucos.*

También se alude al canto de Orfeo en el Hades, en *Silv.*, V, 5, 54-5, donde encontramos una vez más el verbo *cano*, determinado ahora por el adverbio *dulce*.

Silio Itálico, XI, 459-74, se refiere ampliamente a Orfeo y a sus prodigios. En ese pasaje, el instrumento se llama *cithara* (v. 471), y se alude a sus cuerdas (*nervos*, v. 459) y al plectro con el que se las pulsa (*plectrum*, v. 474). Volvemos a encontrar el verbo *cano* (v. 463) y su derivado *cantus* (v. 472). La actividad musical de Orfeo se describe también con la expresión *modulari sonos* (v. 465), con un verbo que encontramos también en Séneca, *Med.*, vv. 625 y ss. Y a Orfeo se le llama *vates* (v. 473), como en Ovidio, *Ep. ex Ponto*, II, 9, 53, y *Met.*, X, 12 y 82, y XI, 8.

Apuleyo, *Flor.*, 2, 17, pone a Orfeo y a Arión como ejemplo de una manifestación artística en soledad, frente al discurso que él va a pronunciar ante sus amigos. El arte de los cantores legendarios se compara con el de los oradores de aparato, como ya ocurría en la literatura griega desde Platón. El pasaje de Apuleyo, que cita a Virgilio, *Ecl.*, VIII, 56, dice así:

*in solitudine cantilavit "Orpheus in silvis, inter delphinas Arion", quippe, si  
fides fabulis, Orpheus exilio desolatus, Arion navigio praecipitatus, ille  
immanium bestiarum delenitor, hic misericordium beluarum oblectator, ambo  
miserrimi cantores, quia non sponte ad laudem, sed necessario ad salutem  
nitebantur.*

Para lo que nos ocupa en este apartado, no hay novedades: se alude al canto de nuestro protagonista, con dos palabras (*cantilare, cantor*) de la familia léxica de la raíz del verbo *cano*, que viene apareciendo desde Virgilio, *Georg.*, IV, 466. El mismo verbo *cano* aparece en el tratado *De mundo*, 37, del mismo Apuleyo, introduciendo la cita del fr. 21 a Kern.

Hay también un texto de esta época, en el que, si bien no aparece el nombre de Orfeo, es evidente que se está hablando de él, y la interpretación que se da del mito es de gran interés. En una de las *Epistulae*, de Frontón (IV, 1<sup>104</sup>), el autor compara a Marco Aurelio con Orfeo, lo cual nos remite

---

<sup>104</sup> p. 58 Naber; I, p. 70 y ss. Haines. Esta carta puede datarse entre 140 y 143 d. C.; vid. Grimal, P., 1990.

de nuevo al aspecto civilizador de nuestro personaje. El pasaje de Frontón dice así:

*Domino meo Fronto. Quoniam scio quanto opere sis anxius ...*<sup>105</sup>  
 <oves> | *et columbae cum lupis et aquilis cantantem sequebantur, immemores insidiam et unguium et dentium. Quae fabula recte interpretantibus, illud profecto significat, fuisse egregio ingenio eximiaque eloquentia virum, qui plurimos virtutum suarum facundiaeque admiratione devinxerit; eumque amicos et sectatores ita instituisse, ut quamquam diversis nationibus convenae, variis moribus imbuti, concordarent tamen et consuescerent et congregarentur mites cum ferocibus, placidi cum violentis, cum superbis moderati, cum crudelibus timidi: omnes deinde paulatim vitia insita exuerent, virtutem sectarentur, probitatem condiscerent, pudore impudentiam, obsequio contumaciam*<sup>106</sup>, *benignitate malivolentiam commutarent. Quodsi*<sup>107</sup> *quis umquam ingenio tantum valuit ut amicos ac sectatores suos amore inter se mutuo copularet, tu hoc profecto perficies multo facilius, qui ad omnes virtutes natus es prius quam institutus.*

Aunque, para lo que aquí nos ocupa, no necesitamos todo el texto, hemos preferido reproducirlo porque presenta una interpretación "alegorista" del mito, de la que tendremos que hablar más adelante. En cuanto al objeto de este apartado, baste señalar que el verbo que designa el canto de Orfeo es el frecuentativo *canto*, que no había aparecido aún. Es evidente que, si había un cantor mítico que agrupara los animales salvajes y los domésticos haciéndoles olvidar su condición, era Orfeo, como sabemos por otros textos griegos<sup>108</sup> y latinos<sup>109</sup>.

Una última alusión a Orfeo, en esta época, se encuentra en la obra de Solino (mediados del s. III d. C.). En su *Collectanea rerum memorabilium*, 16, 5-6, llama a Orfeo *vates*, y a su oficio *sacrorum sive cantuum secreta*.

#### I. 1. 8. TESTIMONIOS LATINOS DEL PERÍODO TARDÍO.

Nemesiano (segunda mitad del s. III d. C.) es autor de cuatro églogas, de las que la primera contiene una alusión a Orfeo, citado entre otros

<sup>105</sup> Sigue una laguna de dos páginas.

<sup>106</sup> *contumaciā* Schopen: *contumeliā* codd.

<sup>107</sup> *Quodsi* Naber: *quo si* codd.

<sup>108</sup> Vid., p. e., Filóstrato el joven, *Imagines*, 6.

<sup>109</sup> P. e., Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1.055 y ss.

personajes míticos asociados con la música, que alaban a un tal Melibeo, personaje ficticio introducido como protagonista-pretexto del canto de los pastores que intervienen en el poema. He aquí el texto de Nemesiano, *Buc.*, I, 23 y ss.:

*namque fuit dignus senior, quem carmine Phoebus,  
Pan calamis, fidibus Linus aut Oeagrius Orpheus  
concinerent totque acta viri laudesque sonarent.*

Para lo que nos ocupa en este apartado, sólo tenemos que observar que el instrumento de Orfeo se denomina *fides*, como en Virgilio, *Aen.*, VI, v. 120, y en Horacio, *Carm.*, I, 12, 11. También se alude directamente a su canto, con el verbo *concino*, que no hemos hallado hasta ahora como tal compuesto, pero cuya forma simple encontramos desde Virgilio, *Georg.*, IV, 466. Su ejecución instrumental se designa con el verbo *sonare* (25). Los temas que, según este pasaje, podría haber cultivado Orfeo caen ya de lleno en la órbita de la épica heroica (*acta viri laudesque sonarent*, en 25).

La época que nos ocupa brilló por la abundancia de comentadores y estudiosos de los autores del pasado. Entre éstos, Pomponio Porfirión trabajó sobre Horacio, y su comentario a los vv. 391 y ss. del *Ars poetica* perpetúa la interpretación alegorista del mito: <Orpheus> *primus poeticen inlustravit et ob hoc dicitur lenisse tigres et leones, qui<a> effertos hominum animos placaverat carmine*. Los medios del arte de Orfeo, en este texto, son el típico *carmen* y la *poetice*.

Lactancio (ss. III-IV d. C.), en su obra *Institutiones divinae*, I, 5, 4, llama a Orfeo *vetustissimus poetarum*. En la misma obra, I, 22, 15-17, designa el instrumento de Orfeo con el nombre de *cithara*, con lo que sigue los pasos que empezó a dar Virgilio, *Aen.*, VI, 119, y que siguieron también Higino, *Fab.*, CCLXXIII, 11, y Plinio, *NH*, VII, 204. También se refiere al canto (*citharae cantu*); en este pasaje, la palabra *cantus* designa, por catacrexis, el son de la cítara.

Entre los siglos IV y V d. C., encontramos diversas citas de Orfeo en los poemas de Claudiano<sup>110</sup>. Comencemos por el ciclo titulado *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, vv. 1-8, leemos lo siguiente:

---

<sup>110</sup> Acerca de la cronología de los poemas de Claudiano, vid. la introducción de Castillo, Bejarano, M. (introd., trad. y notas), 1993.

*Otia sopitis ageret cum cantibus Orpheus  
 neglectumque diu deposuisset opus,  
 lugebant erepta sibi solacia Nymphae,  
 quaerebant dulces flumina maesta modos.  
 saeva feris natura redit metuensque leonem  
 implorat citharae vacca tacentis opem.  
 illius et duri flevere silentia montes  
 silvaque Bistoniam saepe secuta chelyn.*

Ninguna novedad, para lo que ahora nos ocupa: se alude al aspecto vocal del arte de Orfeo, con las palabras *cantus* y *modos*, y a su instrumento se le llama *cithara* (v. 6) y *chelys* (v. 9). En el mismo poema, encontramos una referencia a la *lyra* de Orfeo (v. 14), a quien se llama *vates* (vv. 13 y 41). Como en Ovidio, *Met.*, X, 16 y 40, se mencionan también los *nervi* del instrumento (v. 15); las cuerdas de la lira se denominan también *fila* (v. 14), igual que las denominaba Ovidio, *Met.*, X, 89. Se las pulsa con el *pecten* (v. 15; cf. Virgilio, *Aen.*, VI, 647) y con el *pollex* (v. 16). Con tales medios, Orfeo acompaña sus *carmina* (v. 19). El v. 24 alude a las *voces* del cantor. Todo ese canto y tañer de Orfeo se designa una vez más con el verbo *modulor* (v. 15).

Y, del mismo modo que Ovidio puso en boca de Orfeo parte del relato del libro X de las *Metamorfosis* (vv. 148-739), Claudiano reproduce un canto de Orfeo, a propósito del tábano que perseguía a Io, enviado por la celosa Juno, y de las hazañas del pequeño Hércules, cuando ahogó a dos serpientes también enviadas por Juno contra él (vv. 33-48). Ahora bien, la función de esta cita de Orfeo no es, como en Ovidio, hacer avanzar el relato. El autor ha hecho de Orfeo el protagonista del proemio de su obra, para introducir su dedicatoria mediante una comparación que a nosotros nos parece inmodesta: igual que Orfeo cantó a Heracles, él (Claudiano) va a cantar en honor del dedicatario del poema. Como veremos en *Carmina minora*, 31 (40), vv. 1-32, también aquí Claudiano ha construido el proemio sobre la base de una alusión a Orfeo, al que ha tomado como modelo legendario de su propia actividad poética.

En el *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, vv. 232 y ss., Claudiano dice que, tras la boda, la esposa no abandonó el estudio de los libros de autores entre los que figura Orfeo:

... *Latios nec volvere libros*

*desinit aut Graios, ipsa genetrice magistra  
Maeonius quaecumque senex aut Thracius Orpheus  
aut Mytilenaeo modulatur pectine Sappho.*

Sólo nos interesa esta mención de Orfeo por la alusión al carácter originariamente cantado de la poesía, implícita en el verbo *modulor*, que ya vimos en Séneca, *Med.*, vv. 625 y ss.

En el *Panegyricus de tertio consulatu Honorii*, vv. 113-4, Claudiano llama *modi* a las melodías de Orfeo:

*linquis Rhodopeia saxa  
Orpheis animata modis*

La delicadeza expresiva de la música de Orfeo se toma como término de comparación con la de un discurso, en el *Panegyricus Manlii Theodori*, vv. 251-2:

*vel quis non sitiens sermonis mella politi  
deserat Orpheis blanda testudine cantus?*

Los elementos de la música de Orfeo son, para variar, la *testudo* y los *cantus*. Pero lo interesante es que se presente el arte de Orfeo como modelo del de los oradores, no del de los músicos, lo cual nos recuerda una relación entre poesía y sofística sobre la que volveremos más adelante.

En *De consulatu Stilichonis*, II, v. 173, se alude una vez más al *pecten* con el que tocaba Orfeo. Orfeo ha aparecido aquí al hilo de un elogio de la *urbanitas* y las dotes de conversador brillante que poseía Estilicón, que sabía comunicarse con todo tipo de personas. Claudiano toma a Orfeo como término de una comparación que puede parecer, como todas, odiosa: para ponderar la gracia y la amabilidad de Estilicón, dice que nadie pondría en su lugar a Anfión o a Orfeo (vv. 166-172):

*quem videt Augusti socerum regnique parentem,  
miratur conviva parem, cum tanta potestas  
civem lenis agat. te doctus prisca loquentem,  
te matura senex audit, te fortia miles  
adpersis salibus, quibus haud Amphiona quisquam      170  
praeferat Aonios meditantem carmine muros  
nec velit Orpheo migrantes pectine silvas.*

Veamos, en fin, los *Carmina minora*, 18 (51), vv. 19-20<sup>111</sup>:

*miraris si voce feras pacaverit Orpheus,  
cum pronas pecudes Gallica verba regant?*

En relación con este apartado, nos interesa recoger solamente la denominación de uno de los medios del arte de Orfeo, su *vox*. En otro de los *Carmina minora*, el núm. 31 (40), vv. 1-6, los animales festejan la boda de Orfeo (denominado *vates*), a cuya *lyra* (v. 6) habían prestado oídos:

*Orphea cum primae sociarent numina taedae  
ruraque completeret Thracia festus Hymen,  
certavere ferae picturataeque volucres  
dona suo vati quae potiora darent,  
quippe antri memores, cautes ubi saepe sonorae* 5  
*praebuerant dulci mira theatra lyrae.*

En el mismo poema, a propósito de las bodas de Orfeo, se dice que Calfope se atrevió a invitar a Juno, y que ésta aceptó y obsequió a Orfeo con regalos propios de dioses, porque éste purificaba con su canto los altares de la diosa (vv. 23-32). Una vez más, Orfeo es llamado *vates* (v. 24); sus cantos, *carmina* (v. 25), y la *vox* con la que los entona (*canens*, v. 26) se califica como *blanda* (*ibid.*). Representa una innovación, con respecto a los temas de la poesía de Orfeo, que, éste aparezca cantando en honor de Juno. Lo mismo puede decirse de la alusión a la gigantomaquia (vid. el texto reproducido en el apdo. IV. 1. 6.).

En fin, esas alusiones al cantor cultural que protagoniza este estudio cumplen la misma función que veíamos en el prefacio del segundo libro del *De raptu Proserpinae*: Claudiano establece un paralelismo entre Orfeo y él mismo; en el poema que ahora nos ocupa, el autor termina esa referencia a Orfeo diciendo que, igual que Juno fue benévola con Orfeo, así también Serena, la dedicataria de su poema, puede serlo con él mismo.

San Agustín, *De civitate Dei*, 18, 14, cita a Orfeo, junto con Lino y Museo, como uno de los *theologi poetae*, así llamados *quoniam de diis carmina faciebant*. Volvemos a encontrar la palabra *carmen*, como manifestación del arte de nuestro protagonista, y los temas teológicos de su

---

<sup>111</sup> Los números entre paréntesis responden a la numeración continua de los poemas, tal como figuran en la ed. de J. M. Gesner, 1759.

canto. En 18, 24, San Agustín vuelve a hablar de Orfeo como el más prestigioso de los *theologi poetae*, y es muy importante lo que añade: *theologos poetas in quibus Orpheus maxime nobilitatus est, κοφοὶ appellati sunt, quod est latine sapientes*. Consideramos significativo este pasaje porque recuerda aquella antigua asociación entre la poesía y la sofística, de la que hablábamos en la primera parte, y de la que hablaremos también en esta segunda, a propósito del testimonio de Quintiliano, I, 10, 9. Volvemos a encontrar a Orfeo como *poeta theologus*, junto con Lino y Museo, en San Agustín, *De civitate Dei*, 18, 37.

Las *Aratea* de Rufo Festo Avieno (s. IV d. C.)<sup>112</sup> ofrecen un relato del catasterismo del instrumento de Orfeo (vv. 621 y ss., t. 57 Kern), al que llaman *chelys* (v. 632), transcripción del griego χέλυς que encontramos en Timoteo, *Los persas*, vv. 234 y ss. Janssen; Fanocles, fr. 1 Powell, vv. 12 y 19, y A. O., vv. 88, 432 y 1002. Denominación extraña en las fuentes griegas y, por lo que llevamos visto, en las latinas, ámbito en el que sólo la habíamos encontrado, hasta ahora, en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1034<sup>113</sup>.

Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 119<sup>114</sup>, llama *carmina* a los cantos con los que Orfeo intentó hacer volver a Eurídice: *Orpheus autem voluit quibusdam carminibus reducere animam coniugis: quod quia implere non potuit, a poetis fingitur receptam iam coniugem perdidisse dura lege Plutonis*. Otro testimonio, sobre el que tendremos que volver más tarde, procede también de Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 645. Según ese texto, que reproducimos en III. 1. 2. E., a Orfeo se le representa sirviéndose de

---

<sup>112</sup> Para la cronología de este autor, vid., p. e., Bickel, 1960, p. 503 de la traducción española.

<sup>113</sup> Pero hay que recordar que χέλυς era el nombre de la constelación "Lyra", en los *Phaenomena* de Arato, que fue quien inauguró la tradición de la literatura "astro-mitológica" de la que este poema de Avieno es una manifestación.

<sup>114</sup> Incluimos este testimonio, procedente de un esolio porque, pese a las reservas que nos merece la información ofrecida por este tipo de fuentes, nos hallamos ante escolios redactados durante la Edad Antigua (concretamente, en el s. IV d. C.). Ello no excluye la posibilidad de que, en época posterior, se añadieran nuevos datos al corpus de escolios. Pero, dada la proliferación de las prácticas mágicas, en el Bajo Imperio, es perfectamente posible que esa noticia proceda de la época misma de Servio. Acerca del ocultismo en el paganismo tardío, vid., p. e., Dodds, E. R., 1951, pp. 221-83 de la trad. esp. cit. en bibl., esp. 265-83; Luck, G., 1985, y Graf, F., 1996.

siete cuerdas, lo que implica que su instrumento era la lira, según esa fuente; y que se servía de siete cuerdas por ser siete el número de las esferas del Universo, cuya armonía él había descubierto.

Otra mención de Orfeo, entre los escolios de Servio a Virgilio, se encuentra en el comentario a la *Égloga* VI, 30, donde los medios del arte de Orfeo se reducen al canto, designado con el verbo *canere*.

Entre los eruditos filólogos de esta época, Mario Plocio, *Ars gramm.*, III, 2, habla del hexámetro dactílico, y dice que se le llama, entre otras cosas, *theologicum ab Orpheo et Musaeo, qui deorum sacerdotes cum essent, hymnos hoc metro cecinerunt*. Este texto prolonga la tradición que, desde Aristóteles, *De generatione animalium*, 734 a 18, y *De anima*, 410 b 28, hacía constar que ese era el metro utilizado en la poesía atribuida a Orfeo. También sigue atestiguando que los *hymni* cultuales atribuidos a Orfeo eran cantados.

Macrobio (comienzos del s. V), *In Somn. Scip.*, II, 3, 8, sólo se refiere al canto: *hinc aestimo et Orphei et Amphionis fabulam, quorum alter animalia ratione carentia alter saxa quoque trahere cantibus ferebantur*.

Sidonio Apolinar (nacido en 430 d. C.), *Carm.*, VI, v. 1 (t. 104 Kem), llama *chelys* al instrumento de Orfeo, a quien denomina *vates* (v. 2). También se refiere al canto (*cantibus*). Continúa, pues, en la línea de Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1034, y Avieno, *Aratea*, 632 (donde aparece también el nombre *chelys*) y de Virgilio, v. 471 del libro IV de las *Geórgicas* (donde encontramos *cantu*; cf. también con Séneca, *Herc. fur.*, v. 569). El tañer de Orfeo se designa con el verbo *personare* (v. 2). En el v. 5, se llama *fides* al instrumento, como en Virgilio, *Aen.*, VI, 120. El plectro recibe el nombre de *pecten* (v. 5). El canto de nuestro héroe, en ese pasaje de Sidonio Apolinar, se relaciona con fiestas en honor de Palas:

*Pallados armisonae festum dum cantibus ortum  
personat Hismario Thracia vate chelys,  
et dum Mopsopium stipantur per Marathonem  
qui steterant fluvii quaeque cucurrit humus,  
dulcisonum quatitur fidibus dum pectine murmur  
has perhibent laudes laude probasse deam.*

Y luego, con Calíope, en *Carm.*, VI, vv. 29-32, donde se nombran también las *chordae* de la lira y el *carmen* de Orfeo:



*Hinc sese ad totam genetricem transtulit Orpheus  
et docuit chordas dicere Calliopam.  
Assurrexerunt Musae sub laude sororis  
et placuit divae carmine plus pietas.*

Marciano Capela compuso su *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, en la primera mitad del s. V d. C. Al comienzo de esta obra, I, 3, se llama a Orfeo *citharista*, y esa denominación reaparecerá en IX, 927. En esa obra (II, 212, p. 78, 12 Dick), se describe un concilio de dioses, héroes y personajes ilustres, entre los cuales se puede ver a Orfeo tocando las *fides*: *Linum, Homerum Mantuanumque vatem redimitos canentesque conspiceres, Orpheum atque Aristoxenum fidibus personantes*. *Fides* también designa el instrumento de Orfeo en VI, 656, p. 325, 5 Dick, donde, hablando de Tracia, el autor alude a la *gens Sithonia*, a la que corresponde la gloria de Orfeo, que pasó su vida entre ellos, dedicado a las cosas sagradas y a ese instrumento: *Dehinc Pontum Sithonia gens habet, quae gloriam Orphei progeneri vatis perfectione sortita est; nam in †Spertico promuntorio ille vitam aut sacris impendit aut fidibus*.

El libro IX del *De nuptiis Philologiae et Mercurii* está dedicado a la ciencia de la armonía. En el concilio de los dioses, cuando se trata de esa disciplina y de su personificación, aparecen distintos dioses y héroes cantando, y, entre ellos, encontramos también a Orfeo, cuyo instrumento se llama aquí *testudo*; junto con Arión y Anfión, que también tocan la lira, ejecuta un *flexanimus concentum*: *nam Orpheus, Amphion Arionque doctissimi aurata omnes testudine consonantes flexanimus pariter edidere concentum* (IX, 906-8). El pasaje que sigue, en pentámetros dactílicos, se extiende acerca de las virtudes del canto de Orfeo, en su descenso al Hades. Para lo que nos ocupa en este apartado, indicaremos que el canto de Orfeo se denomina *cantus*, en el v. 3 de esa tirada; *carmine*, en los vv. 7 y 12, y *melos*, en el v. 11.

## I. 2. LOS MEDIOS DEL ARTE DE ORFEO, EN LA ICONOGRAFÍA GRIEGA Y ROMANA.

Por la misma naturaleza de la imagen, es infinitamente más fácil representar un instrumento musical que dar cuenta, por medios plásticos, de que un personaje esté cantando. Es más, la lira o la cítara han sido, en la

iconografía, uno de los indicios que han permitido reconocer a Orfeo, a lo largo de toda la historia del arte antiguo, desde la primera representación segura de nuestro personaje, en el relieve de la metopa del tesoro de los sicionios, en Delfos (570-560 a. C.; núm. 6 Garevou), en el que Orfeo es identificable gracias a la inscripción ΟΡΦΑΣ.

Antes de esa representación, tenemos el llamado fresco del citaredo, procedente del "mégaron" del palacio de Pilos, de hacia 1250 a. C. (ahora en el Museo arqueológico de Chora, Mesenia). Ya C. W. Blegen, el excavador de ese enclave, sugirió que esa imagen podía representar a Orfeo<sup>115</sup>, lo cual es altamente verosímil (vid. nuestra discusión en II. 2.). Por otra parte, Robbins<sup>116</sup>, sobre la base del supuesto carácter chamánico de Orfeo<sup>117</sup> (cuya participación en la expedición argonáutica, que es lo primero que se cuenta de él en los testimonios griegos, apoya bastante bien esa hipótesis, sobre todo teniendo en cuenta el carácter escatológico de los países situados en los extremos del mundo, como las islas de los bienaventurados) y del hecho de que traspase los límites entre el mundo de los vivos y el de los muertos, ha sugerido que la figura de Orfeo puede relacionarse con la religiosidad de la Edad del Bronce, en el segundo milenio a. C., antes de que los dioses olímpicos se enseñorearan del panorama de la religión griega. Ello apoya la hipótesis de que el personaje del fresco de Pilos sea Orfeo. En lo que a nosotros nos concierne, el instrumento que lleva el personaje representado en ese fresco no es propiamente una cítara ni una lira; mejor podría describirse como un bárbiton.

Como lira de cuenco podría describirse el instrumento que aparece en una píxide micénica de la primera mitad del s. XIII a. C., hallada en la necrópolis de Kalami, Apokoronas (Tumba I), en la región de Aptaera. Se conserva en el Museo Arqueológico de La Canea, y nosotros nos hemos servido de la reproducción correspondiente al núm. 105 del catálogo de la exposición "El mundo micénico" (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 10 de enero al 2 de marzo de 1992)<sup>118</sup>. En esa píxide, vemos una figura masculina con una túnica sin mangas. Con la mano izquierda, este personaje sostiene una rama, y, con la derecha, un gran instrumento de siete cuerdas.

---

<sup>115</sup> Vid. Blegen, C. W., 1956, p. 95.

<sup>116</sup> Robbins, E., 1982, pp. 7-10.

<sup>117</sup> Que, como veremos más adelante, pensamos que ha de entenderse en el sentido más general del término.

<sup>118</sup> P. 195 de la edición española indicada en bibliografía.

Sobre la rama, vuelan dos aves, dentro de una banda de zigzags verticales. Maria Vlasaki, la autora de la nota sobre esa píxide, en el catálogo de la exposición mencionada, recoge la posibilidad de identificar al músico en cuestión con Orfeo o con Apolo.

También parece que lleva una lira, en una pelike de ca. 460 a. C. (núm. 7 Garezou). En un platillo beocio, perteneciente a la colección privada de O. Kern<sup>119</sup>, y que probablemente es medio siglo posterior a la metopa del tesoro de los sicionios, aparece un personaje sentado en una silla, con un instrumento de cuatro cuerdas, y cinco aves posadas en ramas, y un corzo. En una cratera de columnas, probablemente siciliana, de ca. 450 a. C., conservada en el Museo de Hamburgo (núm. 8 Garezou), Orfeo aparece con una lira de ocho cuerdas; en la cratera de columnas de Gela, conservada en el Staatliches Museum de Berlín (ca. 440 a. C., núm. 9 Garezou), la lira de Orfeo tiene cinco cuerdas, y la boca entreabierta del héroe sugiere que está cantando<sup>120</sup>. En una cratera de columnas de ca. 430 a. C., conservada en el Museo Reggionale de Palermo (núm. 11 Garezou), la lira de Orfeo tiene seis cuerdas. Seguramente bastarán esos ejemplos para ver que no hay una relación necesaria entre el número de cuerdas del instrumento con el que aparece representado Orfeo, y la evolución de ese instrumento como objeto real.

Asimismo, la lira es el instrumento con el que Orfeo aparece en las escenas en las que se representa su muerte, en la cerámica ática de época clásica (vid., p. e., los núms. 32 y ss. Garezou). En un fragmento de copa ática, de ca. 400 a. C., conservado en la Universidad de Jena (núm. 59 Garezou), aparece Orfeo con una cítara, y no deja de ser curioso que, en la pintura vascular apulia, ese instrumento sea el que Orfeo lleva casi siempre cuando desciende al Hades. Así lo vemos en el "skyphos" de la Universidad de Heidelberg, procedente de Tarento, de principios del s. IV a. C. (núm. 61 Garezou); en la cratera de volutas de Karlsruhe, de 350-40 a. C. (núm. 72 Garezou); en la cratera de volutas del Museo Nazionale de Nápoles, de ca. 330 a. C. (núm. 73 Garezou) y en la de la Antikensammlung de Munich, de

---

<sup>119</sup> Que publicó y analizó brevemente esa imagen; vid. Kern, O., 1939, con la reproducción en p. 281.

<sup>120</sup> Cf. Lissarrague, F., 1994, p. 272. Acerca de las representaciones visuales del canto, e incluso del sonido de los instrumentos, en la pintura vascular griega, vid. también Lissarrague, F., 1987, pp. 119-133.

330-310 a. C. (núm. 74 Garezou), etc.<sup>121</sup> La cítara no parece haber sido exclusiva de la pintura vascular apulia, pues también aparecía -si podemos fiarnos de la precisión terminológica de las fuentes literarias, lo cual es muy dudoso- en el fresco pintado por Polignoto para la lesque de los cnidios, en Delfos, según lo describe Pausanias, X, 30, 6. En una cratera en cáliz apulia, de figuras rojas, conservada en Londres (British Museum, núm. 81 Garezou), Orfeo aparece tendiendo su lira a un joven, a la entrada del Hades.

La lira es también el instrumento del que Orfeo se vale para encantar a los animales que lo escuchan en muchas de las abundantísimas imágenes que el arte romano nos ha legado de nuestro héroe con semejante auditorio: vid., p. e., la pintura mural de Pompeya VI 14.20, del cuarto estilo, de época de Vespasiano o anterior (núm. 91 Garezou), o el pavimento de mosaico procedente de los alrededores de Viena, de fines del s. II d. C. (conservado en el Museo Arqueológico de Saint-Roman-en-Gal, núm. 94 Garezou). En un mosaico de Mitilene, conservado *in situ*, de mediados del s. III d. C., la lira de Orfeo tiene cinco cuerdas, lo cual, aunque parece que es lo corriente en las representaciones de Orfeo de "tipo frigio", era infrecuente desde el punto de vista de los *realia*<sup>122</sup> Un instrumento más parecido a una cítara se ve, p. e., en el pavimento de mosaico de Arae Flaviae, también de fines del s. II d. C. (conservado en el Dominikanermuseum de Rottweil, núm. 95 Garezou), o en el de Leptis Magna, de la misma época (conservado en el Museo de Trípoli, núm. 97 Garezou).

Así pues, más que catalogar esos instrumentos de acuerdo con el número de cuerdas y con su forma -parece, en efecto, que no hay relaciones claras con lo que eran las liras y las cítaras como *realia*-, creemos interesante pasar ya a las imágenes en las que se alude a la escritura como medio del arte de Orfeo: Detienne<sup>123</sup> alude a una hidria de Palermo (Fondazione I. Mormigliano, 385) en la que aparece Orfeo, vestido de tracio, sentado, con la lira en la mano, acompañado por dos Musas, de las que una le tiende un rollo de papiro.

---

<sup>121</sup> Para otras representaciones de Orfeo con una cítara, en el Hades, vid. los núms. 75-80 Garezou.

<sup>122</sup> Vid. Charitonidis, S.; Kahil, L., y Ginouvès, R., 1970, p. 24 y lámina 1.

<sup>123</sup> 1989, p. 111.

En una hidria del Otago Museum, en Dunedin<sup>124</sup> (núm. 69 Garezou, que remite a "Mousa, Mousai", 99; Otago Museum, 48.266; ARV<sup>2</sup> 1174, Panyagua, 2, núm. 75), aparece la cabeza oracular de Orfeo junto a Apolo, que lleva una lira y una rama de laurel.

Finalmente, hay que referirse a un extraño relieve en mármol, de Knole Castle (Kent), de procedencia desconocida, tal vez de época romana tardía. Muestra a un niño vestido con una túnica corta y un gorro frigio, en un paisaje rocoso, rodeado de animales. Lo más problemático no es sólo que sea un niño, sino que toca una flauta. Pero su entorno y su indumentaria son los de Orfeo<sup>125</sup>.

### I. 3. EL ARTE DE UN MÚSICO SOBRENATURAL: RECAPITULACIÓN Y VALORACIÓN DE LOS DATOS.

#### I. 3. A. LA VOZ DEL CANTOR: ΕΠΩΙΔΗ, CARMEN Y EL USO MÁGICO DE LA VOZ.

##### 1. DATOS DE LAS FUENTES GRIEGAS.

En el examen de las fuentes literarias griegas antiguas, hemos podido comprobar que se insiste especialmente en el aspecto "vocal" de la música que ejecuta Orfeo, a la vista del léxico:

a) ἀείδω: La forma simple del verbo ἀείδω aparece en Fanocles, fr. 1 Powell, v. 3 (ἀείδω); Dión de Prusa, LXXVII-LXXVIII, 19, y Pausanias, IX, 30, 4. Aplicado a la cabeza de Orfeo, después de su muerte, se encuentra la forma contracta ἄιδω, en Luciano, *Adversus indoctum*, 109-11. Aplicado a Orfeo, en Taciano, *Oratio ad Graecos*, I; Flavio Filóstrato, *Her.*, p. 23, 17 De Lannoy, y p. 37, 13-15 De Lannoy; "eiusd.", VA, IV, 14 (quien canta es, de nuevo, la cabeza de Orfeo, *post mortem*); "eiusd.", *Im.*, II, 15, 1; Filóstrato el joven, *Im.*, 6, p. 870 Olearius; Libanio, *Declam.*, 2, 30; A. O., v. 412 y v. 431, y en la *Novela de Alejandro* (recensión A), I, 42, 6-7.

Encontramos el sustantivo derivado ἀοιδή, en Simónides, fr. 567 Page (ἀοιδᾶι), y en T. G. F., *adesp.*, 129 Snell, v. 6 (con la forma contracta ὠδαῖς); en Apolonio de Rodas, I, 27, 495, 515 y 569; II, 704 y IV, 1194;

<sup>124</sup> Vid. Schmidt, M., 1972, p. 130, y Lissarrague, F., 1994, p. 287.

<sup>125</sup> Vid. Knapp, P., 1895, p. 28; Eisler, R., 1922-3, p. 94 (y lám. 6. fig. 31), y núm. 194 Garezou, con bibliografía.

Ps. Luciano, *De astr.*, X (ἀοιδή), y en Dión de Prusa, XXXII, 62, 10 (ὠιδή). La forma contracta ὠιδή vuelve a aparecer en Máximo de Tiro, 37, 6; Pausanias, X, 30, 7; Luciano, *Fugitivi*, 29; "eiusd.", *Adversus indoctum*, 109-11; Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 1, 1, e *ibid.*, I, 3; Filóstrato el viejo, *Im.*, II, 15, 1; Calístrato, 7, 4; Himerio, *Or.*, 46, 5 y ss.; Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, X, 4, 4 (t. 99 a Kern); Gregorio Nazianzeno, *Contra Iulianum imperatorem*, I (discurso IV, PG, 35, 653), y San Cirilo de Alejandría, *Adversus Iulianum*, I, 26 (PG, 76, col. 541). De nuevo la forma no-contracta, en Gregorio Nazianzeno, *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1495; *A. O.*, v. 73, v. 252, v. 420 y v. 436, y en *GDRK*, I<sup>2</sup>, 39, v. 16.

Otro derivado de ἀείδω, αἶσμα, se presenta por primera vez en Filóstrato el joven, *Im.*, 6, p. 871 Olearius. Ἄοιδός aparece en Antípatro de Sidón (prob.), *A. P.*, VII, 10, 7, y el derivado ἀοιδιάω se encuentra en Hermesianacte, fr. 7 Powell, v. 13.

El compuesto ἐπάιδω aparece en Eurípides, *I. A.*, 1212 (ἐπάιδου), y en Pausanias, VI, 20, 18. El derivado ἐπωιδή, en Eurípides, *Cycl.*, 646; Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 3; Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, X, 4, 4 (t. 99 a Kern); "eiusd.", *De laudibus Constantini*, 14, 5; el mismo término ἐπωιδή, aunque en su forma no contracta, ἐπαιοιδή, aparece en Atanasio (PG 26, 1320 Migne, t. 154 Kern<sup>126</sup>). Como permite ver Segal, en un bello estudio<sup>127</sup>, el hecho de que ἐπωιδή, con el sentido de "encantamiento" fuera un derivado de ἀοιδή, "canto", da cuenta de la concepción de la poesía y del canto desde la Grecia arcaica, en virtud del uso -inherente a la poesía- de recursos rítmicos, propios de la fórmula de encantamiento<sup>128</sup>. Platón identifica ὠιδή con ἐπωιδή, en *Leg.*, 659 e y 666 c, y no estará de más recordar que, en el v. 1000 de las *Traquinias*, de Sófocles, ἀοιδός no designa al poeta-cantor de la épica heroica, sino al taumaturgo<sup>129</sup>. En Apolonio de Rodas, IV, 42, la palabra ἀοιδή designa el canto mágico de Medea. También es muy importante el hecho de que, con la palabra ἐπωιδή

<sup>126</sup> Fragmento de una obra titulada *De amuletis*, procedente del códice *Regiomontanus* 1.993, fol. 317.

<sup>127</sup> Vid. Segal, Ch., 1978, esp. pp. 10 y ss. del libro de 1989 (= pp. 291-2 de la traducción italiana).

<sup>128</sup> Acerca de la conexión entre poesía, música y encantamiento mágico, remitimos al magnífico libro de Combarieu, J., 1909.

<sup>129</sup> Heracles clama pidiendo que alguien lo saque de su desgracia: τίς γὰρ ἀοιδός, τίς ὁ χειροτέχνης ἰατορίας, ὃς τάνδ' ἄταν χωρὶς Ζηνός κατακλήσει;

pudieran designarse las teogonías cantadas en ceremonias culturales, aunque fuera en un ámbito cultural no órfico, ni siquiera griego, sino persa<sup>130</sup>. Fuera ello lo que fuere, el canto de Orfeo era teogónico, como resumiremos más abajo, y, en cuanto a la dimensión mágica de las ἐπωδαί, veremos abundantes testimonios de ello en las partes segunda, tercera y cuarta de este trabajo.

Otro compuesto de αείδω es προαίδω, que encontramos en Filóstrato el joven, *Im.*, 11, p. 881 Olearius.

Si pasamos a los compuestos en los que aparece la misma raíz de αείδω, tenemos los siguientes:

a. 1) κιθαρωιδία, en Platón, *Ión*, 533 b, y κιθαρωιδός, en "eiusd.", *Smp.*, 179 d; Ps. Apolodoro, I, III, 2 (I, 14), y Menandro el rétor, *De epidicticis*, II, 392, 19 y ss., p. 122 Russell-Wilson. Κιθαρωιδέω se encuentra en Pausanias, IX, 17, 7. Es importante señalar que κιθαρωιδός y sus derivados se refieren a quien canta acompañándose con la cítara, frente al κιθαριστής, que se limita a tocar ese instrumento<sup>131</sup>, y no hemos encontrado ningún testimonio en el que se llame a Orfeo κιθαριστής, aunque sí se le aplica el verbo κιθαρίζω (vid. *infra*), del que deriva ese *nomen agentis*.

a. 2) λυρωιδία, en Calístrato, 7, 4.

a. 3) μελωιδία, que leemos en Éforo, *F Gr H*, 70 F 104 (transmitido por Diodoro Sículo, V, 64, 4); en Diodoro Sículo, I, 23, 6-7, y IV, 25, 1-4, y en Flavio Filóstrato, *VA*, VIII, 7, p. 162 -I, 321, 28 Kayser-. Con las mismas raíces, tenemos el verbo μελωιδέω, en Dión de Prusa, XXXII, 63, y en Ps. Apolodoro, I, IX, 25 (I, 135).

Y de la misma raíz de αείδω es una de las designaciones de la voz de Orfeo, αὐδή<sup>132</sup>, que aparece en Apolonio de Rodas, I, 512.

---

<sup>130</sup> Heródoto, I, 132: Διαθέντος δὲ αὐτοῦ μάγος ἀνὴρ παρεστῶς ἐπαείδει θεογονίην, οἴην δὴ ἐκεῖνοι λέγουσι εἶναι τὴν ἐπαιοιδήν· ἄνευ γὰρ δὴ μάγου οὐ σφί νόμος ἐστὶ θυσίας ποιέεσθαι.

<sup>131</sup> Vid. Kemp, J. A., 1966, p. 216. A pesar de todo, ese autor indica también que κιθαρωιδός alterna, en otros textos, con κιθαριστής, en lo que, empleando un término propio de la lingüística estructural, podemos llamar "variación libre".

<sup>132</sup> Vid. LSJ y Chantraine, 1968 y ss., s. vv.

b) γῆρυς: En Eurípides, *Alc.*, 969. Aparece también en Simónides, fr. 595 Page, pero ya vimos que es dudoso que ese fragmento se refiera realmente a Orfeo.

c) ἐνοπή: En Apolonio de Rodas, I, 27, y *A. O.*, v. 260.

d) μέλος: Aparece en Eurípides, *Alc.*, 357; en "eiusd.", *Med.*, 543, y en Apolonio de Rodas, IV, 907. También en XXXII, 64, 5; Pausanias, IX, 30, 4; Luciano, *Fugitivi*, 29; Ps. Galeno, *De partibus philosophiae*, 29; Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin; "eiusd.", *Or.*, XXX, p. 349 b Hardouin; (t. 112 Kern); Calístrato, 7, 4; Himerio, *Or.*, 24, 39 y ss.; "eiusd.", *Or.*, 46, 5 y ss., y Libanio, *Declam.*, 2, 30. En plural, aparece en Ps. Plutarco, *De mus.*, 1132 f; Gregorio Nazianzeno, *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1535, y Eunapio, *Vitae Sophistarum*, 502. Aunque incluimos las palabras de esta raíz entre las que se refieren al canto, en ellas puede estar presente la idea de un acompañamiento musical (vid. (vid. Teognis, v. 761, y Píndaro, *P.*, XII, 19).

El compuesto *μελωδία* se encuentra en Éforo (*F Gr H*, 70 F 104), según lo cita Diodoro Sículo, V, 64, 4; también lo leemos en el mismo Diodoro Sículo, I, 23, 6-7, y en "eiusd.", IV, 25, 1-4. Hallamos el verbo *μελωδέω*, en Dión de Prusa, XXXII, 63; en "eiusd.", LXXVII-LXXVIII, 19, y en Ps. Apolodoro, I, IX, 25 (I, 135). El sustantivo *μελωδός* no aparece hasta Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin. El sustantivo *ἐμμελία* se halla en Filodemo, *Mus.*, 4, 8, p. 47 y ss. Neubecker, y el adverbio *ἐμμελές* aparece en Filóstrato el joven, *Im.*, 11, p. 881 Olearius.

e) μέλπω: Con grado /e/, encontramos *μέλπειν*, en Apolonio de Rodas, I, 569; *A. O.*, v. 73 y v. 428. Con grado /o/, tenemos el sustantivo derivado *μολπά*, en el *Epitafio de Bión*, v. 123 (*μολπαί*, en Fanocles, fr. 1 Powell, v. 21, y *μολπή*, en Apolonio de Rodas, I, 28; Quinto de Esmirna, *Posthomeric*, III, 638; Nonno de Panópolis, XLI, 375; *A. O.*, v. 250, *A. O.*, v. 436 e *ibid.*, v. 704). Esta palabra parece preferirse en contextos en los que la danza está presente (vid., p. e., *Od.*, VI, 100-1: *εφαίρηι ταὶ δ' ἄρ' ἐπαιζου, ἀπὸ κρήδεμνα βαλοῦσαι, / τῆι δὲ Ναυικῆα λευκῶλενος ἦρχετο μολπῆς*).

f) μοῦσα: la palabra *μοῦσα* aparece, con el sentido de "canto", en Eurípides, *Ba.*, 564; Ps. Apolodoro, I, IX, 25 (I, 135), y Calístrato, 7, 4.



g) ὄμφη<sup>133</sup>: en A. O., v. 88; *ibid.*, v. 265, y v. l., en *ibid.*, v. 707.

h) ῥυμος: en Eurípides, *Alc.*, 359; Platón, *Leg.*, 829 d; Pausanias, IX, 30, 12; Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, X, 4, 4 (t. 99 a Kern); San Cirilo de Alejandría, *Adversus Iulianum*, I, 26 (PG, 76, col. 541), y A. O., v. 575. Mario Plocio, *Ars gramm.*, III, 2, emplea el helenismo *hymnus*.

i) φθέγγομαι: el verbo φθέγγομαι, en Filóstrato el joven, *Im.*, 6, p. 871 Olearius. Con grado /o/, tenemos φθογγή, en Esquilo, *Ag.*, 1630.

j) φωνή: Por primera vez, en Platón, *Prt.*, 315 a; luego, en Dión de Prusa, LXXVII-LXXVIII, 19; después, en *I. G. in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64, vv. 3-4.

## 2. DATOS DE LAS FUENTES LATINAS.

Sistematicemos ahora las referencias al canto que, en las fuentes latinas, se manifiestan con elementos léxicos recurrentes a lo largo de toda la historia literaria latina de la Antigüedad.

### a) LA FAMILIA LÉXICA DE "CANO":

a. 1. *Cano*, en Virgilio, *Georg.*, IV, vv. 466; Ps. Virgilio, *Culex*, 118; Ovidio, *Trist.*, IV, 1, 17-8; Mela, II, 28; Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1092 a; Valerio Flaco, I, 351; Estacio, *Silv.*, V, 5, 54-5; Silio Itálico, XI, 463; Apuleyo, *De mundo*, 37; Nemesiano, *Buc.*, I, 23 y ss. (con el compuesto *concinno*); Mario Plocio, *Ars gramm.*, III, 2, y Servio, *sch.* a Virgilio, *Ecl.*, VI, 30.

a. 2. El frecuentativo *cantare* aparece por primera vez en Frontón, *Ep.*, IV, 1; luego, en Servio, *sch.* a Virgilio, *Ecl.*, VI, 30. Otro derivado, quizá rehecho sobre *cantilena*<sup>134</sup>, es *cantilare*, que se encuentra en Apuleyo, *Flor.*, 2, 17.

a. 3. Uno de los *nomina actionis* derivados de *cano*, es *cantus*, que se documenta en Virgilio, *Georg.*, IV, 471; Ps. Virgilio, *Culex*, 273; Ovidio, *Met.*, XI, 15; Higino, *Astr.*, II, 7, 1; "eiusd.", *Fab.*, XIV, 27; Manilio, I,

<sup>133</sup> De la raíz \*song<sup>w</sup>ha—, cf. gót. *saggws*, alemán moderno *singen*, etc.

<sup>134</sup> Vid. Ernout, A., y Meillet, A., 1967, s. v. "cano".

326; Fedro, *Fab. aes.*, III, prólogo, v. 58; Séneca, *Herc. fur.*, v. 569 y 573; "eiusd.", *Med.*, vv. 228-9 y vv. 359 y 628, y *Herc. Oet.*, vv. 1047, 1052, 1055, 1065, 1075, 1088 y 1090; Lucano, IX, 643; Silio Itálico, XI, 472; Solino, 16, 5-6; Lactancio, *Inst. div.*, I, 22, 15-17 (donde *cantus*, por catacrexis, designa el son de la cítara); Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 1; "eiusd.", *Carmina minora*, 31 (40), v. 26; "eiusd.", *Panegyricus Manlii Theodori*, v. 251; Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 3, 8; Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 1, y Marciano Capela, IX, 906-8, v. 3. En ese último pasaje, antes de la tirada en pentámetros, aparece el compuesto *concentus*.

a. 4. El otro *nomen actionis*, derivado de la raíz de *cano*, más frecuente es *carmen*. Lo encontramos en Virgilio, *Ecl.*, IV, 55; "eiusd.", *Georg.*, IV, 510; Ovidio, *Am.*, III, 9, 22; "eiusd.", *Met.*, X, 16 y 147, y "eiusd.", *Met.*, XI, 1 y 45. Esta palabra la emplean también Higino, *Astr.*, II, 7, 1; Manilio, I, 327; Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1083; Valerio Flaco, I, 471; "eiusd.", IV, 87, y V, 439; Estacio, *Theb.*, VIII, 57-60; "eiusd.", *Silv.*, V, 1, 205, y V, 3, 15 y ss.; Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 19; "eiusd.", *Carmina minora*, 31 (40), v. 25; Pomponio Porfirión, *Com. in Hor. Artem poeticam*, vv. 391 y ss.; San Agustín, *De civitate Dei*, 18, 14; Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 119; Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 32, y Marciano Capela, IX, 906-8, vv. 7 y 12.

a. 5. Debemos pasar ahora a los *nomina agentis* derivados de la raíz de *cano*. A Orfeo se le llama *cantor* en Apuleyo, *Flor.*, 2, 17.

a. 6. Y, de la misma raíz de *cano*, es el adjetivo *canorus*, que se aplica al instrumento de Orfeo, en Virgilio, *Aen.*, VI, 120 y en Horacio, *Carm.*, I, 12, 11. Cicerón, *Brutus*, 105, dice que L. Gelio consideraba a Cayo Carbón *canorum oratorem*, y veremos más abajo que el verbo *cano* podía usarse también para la declamación oratoria.

Dada la riqueza semántica de la familia léxica de la raíz del verbo *cano*, y la insistencia con la que se refiere a Orfeo, nos parece interesante detenernos en la etimología y en la historia de este verbo<sup>135</sup>.

En cuanto a su etimología, se la ha relacionado con una raíz que reaparece en umbro *kanetu* (= lat. *canito*); airl. *canim* (= "yo canto", con perfecto reduplicado, *cechan*, como en latín); galés *canu* (que se emplea

<sup>135</sup> Vid. Walde-Hofmann, Ernout-Meillet y TLL, s. v. "cano".

también para "tocar un instrumento") y bretón *cana* (= "cantar"). Walde-Hofmann, s. v., proponen además emparentarlo con la raíz de *καναχή*, que, junto al sentido general de "sonido agudo", designa el de la flauta, en Píndaro, *P.*, X, 39, y el de la lira, en el *Himno homérico a Apolo*, v. 185. En el área germánica, podemos reconocer esta raíz en gót *hana*, aaa. *hano*, *huon*, la última de las cuales equivale a alemán moderno "Huhn" = "gallina". En sánscrito, tenemos *kañkari* que Monier-Williams, s. v., recoge como atestiguado sólo por los lexicógrafos indios, como designación de un adorno con campanillas, y no estará de más añadir que la denominación de la cítara, en lituano, es *kañklès*, de donde ha podido surgir el nombre del "homólogo" finlandés de ese instrumento, el *kantele*; igualmente, en el nombre ruso de la "campana", *КОЛОКОЛ*, puede detectarse esa misma raíz<sup>136</sup>.

Pasemos ahora al sentido de esta palabra y a su historia, en latín. Una buena definición de la sugerente polisemia de *cano* la dio ya Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, I, 1: *Cano: polysemus sermo est. tria enim significat: aliquando "laudo", ut "ibant aequati numero regemque canebant" -Aen., VII, 698; aliquando "divino", ut "ipsa <sc. Sibylla>canas oro" -Aen., VI, 76-; aliquando "canto", ut in hoc loco*. Veamos ahora hasta qué punto Servio tenía razón, aunque su definición no daba cuenta de algunos sentidos muy relevantes.

En efecto: este verbo expresaba, en los primeros testimonios que tenemos de su existencia, el canto rítmico de fórmulas mágicas<sup>137</sup>, a las que se podía llamar *carmen*, como veremos más abajo. Ya la *Ley de las XII tablas* condena a *qui fruges excantassit*; mucho después, el mismo sentido se da en Tibulo, I, 2, 54: *ter cane, ter dictis despue carminibus*, y en Séneca, *Thy.*, 692: *letale carmen ore violento canit*. Y, en este sentido, *cano* era el verbo más adecuado para el canto de Orfeo, eminentemente mágico: así en Virgilio, *Georg.*, IV, 471; Ps. Virgilio, *Culex*, 118 y 273; Ovidio, *Met.*, XI, 15, y *Trist.*, IV, 1, 17-8; Manilio, I, 326; Fedro, *Fab. aes.*, III,

<sup>136</sup> Vasmer, M., 1976, s. v., indica que esa palabra ya se documenta en eslavo eclesiástico *КАКАЛА*, que quizá remonte a un protoeslavo *\*kolkolъ*, que a su vez puede emparentarse con lituano *kañkalas* (< *\*kalkalas*), ai. *kalakala-* (= "grito confuso"), gr. *καλέω*, *κέλαδος*, lat. *calare*, aaa. *hellan*. También sugiere la posibilidad de la relación con ai. *kañkari*. Parece obvio que se trata de dos onomatopeyas que se influyeron recíprocamente.

<sup>137</sup> Cf. Lieberg, G., 1982, p. 36.

prólogo, v. 58; Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1052, 1055 y 1075; "eiusd.", *Herc. fur.*, v. 572; "eiusd.", *Med.*, vv. 229, 359; Lucano, IX, 643; Mela, II, 28; Valerio Flaco, I, 351; Silio Itálico, XI, 472; Apuleyo, *Flor.*, 2, 17; Frontón, *Ep.*, IV, 1; Servio, *sch.* a Virgilio, *Ecl.*, VI, 30; Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, vv. 1-4, y Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 3, 8.

También se utilizaba para los cantos culturales (Julio Obsecuente, 43: *virgines dona canentes tulerunt*; además, en el *Carmen Saliare*, la palabra *canere* significa, evidentemente, "cantar en honor de un dios", y su O. D. es *divom*). Y claro es que el canto de Orfeo era también -y en grado eminente- un canto cultural, como vemos en San Agustín, *De civitate Dei*, 18, 14; Claudiano, *Carmina minora*, 31 (40), v. 26; Lactancio, *Inst. div.*, I, 22, 15-7, y Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 1. También se refería a la ejecución de cantos fúnebres (Suetonio, *Aug.*, 100: *canentibus neniam ... liberis*), y la raíz de este verbo aparece en los *cantus* con los que Orfeo persuade a los dioses del Hades, en Virgilio, *Georg.*, IV, 471; Séneca, *Herc. fur.*, v. 569, y "eiusd.", *Herc. Oet.*, vv. 1065 y 1083. En nuestro análisis de la palabra *carmen*, veremos más ejemplos de estas funciones del canto de Orfeo.

Igualmente, la raíz de *cano* podía aplicarse a la ejecución de otros géneros poéticos: *pueri puellaeque iucundum in modum éλεγεΐα quaedam erotica dulcia et venusta cecinerunt* (Gelio, 19, 9, 4); *ipse caestata cane<ebat> comica Atella<nica>* (*Carm. epigr.*, 236, 3). En este sentido, podía tener como O. D. la palabra *versus*: ya Ennio, *Ann.*, 214, dice *versibus, quos olim fauni vatesque canebant*, y Gelio, 19, 9, 10: *versus cecinit ... veteris poetae*. Esta posibilidad de aplicarse a todos los géneros poéticos se manifiesta cuando, en las fuentes que hemos examinado, se atribuye al canto de Orfeo una temática elegíaca (Virgilio, *Georg.*, IV, 466).

Ésos fueron los comienzos de una polisemia que cubre también los sentidos de:

a) "Recordar, narrar" (Livio, 40, 8, 10: *quae <sc. "praecepta"> vereor ne vana surdis auribus cecinerim*), y "celebrar, transmitir" (Cicerón, *Tusc.*, IV, 3: *qui accubarent, canerent ad tibiam laudes atque virtutes*; Virgilio, *Ecl.*, VI, 11: *te nemus omne canet*; Marcial, V, 4: *quicquid fama canit, praestat harena tibi*). Ya hemos visto un ejemplo, el del *Carmen Saliare*, en el que el objeto de la celebración es un dios, y el canto de Orfeo tiene esa misma intención en Ovidio, *Met.*, X, 150, en Valerio Flaco, IV, 87, y en los pasajes en los que su canto es cultural, pasajes que recogeremos

en nuestro análisis de la palabra *carmen*. Este sentido aparece también, referido a un canto "secularizado" de Orfeo, en Nemesiano, *Buc.*, I, 25.

b) "Recitar, declamar" (Arnobio, *Nat.*, 5, 21: *citabimus Tarentinum ... senarium quem antiquitas canit dicens*), incluso aunque sea una obra en prosa (Quintiliano, I, 10, 24: *et voce et modulatione grandia elate, iucunda dulciter, moderata leniter canit orator*). Este hecho es coherente con el fenómeno de que al cantor se le tomara como antecedente mítico del orador; volveremos sobre esta cuestión en la segunda parte.

c) También puede equivaler a *componere, scribere*, como en Lucrecio, I, 117: *Ennius ut noster cecinit*. Y puede emplearse para obras en prosa: *canit ... Empedocles carmina, Plato dialogos, Socrates hymnos, Epicharmus modos, Xenophon historias* (Apuleyo, *Flor.*, 20). Este sentido se halla en dos de los testimonios acerca de Orfeo, el de Apuleyo, *De mundo*, 37, donde introduce la cita del fr. 21 a Kern, y el de Mario Plocio, *Ars gramm.*, III, 2.

d) Y, aparte de todos los usos que sitúan el verbo *cano* a medio camino entre el canto y la recitación, en la tierra de nadie propia de la música mágica, el más interesante entre los sentidos secundarios es el de *divinare, vaticinare*: vid. *Epiced. Drusi*, 247: *sic cecinere deae parcae*; Virgilio, *Aen.*, III, 183: *sola mihi talis casus Cassandra canebat*; Livio, 5, 15, 10: *quae cecinerit vates divino spiritu instinctus*; Lucano, I, 581: *tristia Sullani cecinere oracula manes*; "eiusd.", VI, 439: *canentes arcanum feralis magos*; "eiusd.", IX, 577: *nec legit harenas ut caneret paucis*; Séneca, *Nat.*, 7, 28, 1: *illa signa sunt, quae Chaldaei canunt*. Aunque no tenemos propiamente ningún testimonio en el que el canto de Orfeo contenga profecías, sí tenemos un pasaje en el que se le llama *mantis*<sup>138</sup> y otros en los que se le designa con la palabra más específicamente latina *vates*, pasajes que reseñaremos más adelante.

También se aplica al sonido de un instrumento (Plauto, *Amph.*, 227: *tubae utrimque contra canunt*"); aplicado a una lira, en Calpurnio, *Ecl.*, IV, 66: *chelyn, blanda cui ... canenti adlusere ferae*), y puede significar "tocar un instrumento": *illum Aspendium citharistam, de quo audistis id, quod est*

---

<sup>138</sup> Higino, *Fab.*, XIV, 1. Ya los escolios a Apolonio de Rodas, II, 684, dicen que τὸν Ὀρφέα φασι καὶ μάντιν εἶναι, y Plinio el viejo, *NH.*, VII, 203, dice que *auguria ex avibus Car... adlecti ex ceteris animalibus Orpheus*.

37, donde introduce la cita del fr. 21 a Kern, y el de Mario Plocio, *Ars gramm.*, III, 2.

d) Y, aparte de todos los usos que sitúan el verbo *cano* a medio camino entre el canto y la recitación, en la tierra de nadie propia de la música mágica, el más interesante entre los sentidos secundarios es el de *divinare*, *vaticinare*: vid. *Epiced. Drusi*, 247: *sic cecinere deae parcae*; Virgilio, *Aen.*, III, 183: *sola mihi talis casus Cassandra canebat*; Livio, 5, 15, 10: *quae cecinerit vates divino spiritu instinctus*; Lucano, I, 581: *tristia Sullani cecinere oracula manes*; "eiusd.", VI, 439: *canentes arcanum ferale magos*; "eiusd.", IX, 577: *nec legit harenas ut caneret paucis*; Séneca, *Nat. quaest.*, VII, 28, 1: *illa quae Chaldaei canunt*. Aunque no tenemos propiamente ningún testimonio en el que el canto de Orfeo contenga profecías, sí tenemos un pasaje en el que se le llama *mantis*<sup>138</sup> y otros en los que se le designa con la palabra más específicamente latina *vates*, pasajes que reseñaremos más adelante.

También se aplica al sonido de un instrumento (Plauto, *Amph.*, 227: *"tubae utrimque contra canunt"*; aplicado a una lira, en Calpurnio, *Ecl.*, IV, 66: *chelyn, blanda cui ... canenti adlusere ferae*), y puede significar "tocar un instrumento": *illum Aspendium citharistam, de quo audistis id, quod est Graecis hominibus in proverbio, quem omnia intus canere dicebant* (Cicerón, *Verr.*, II, 53; cf. Ps. Asconio, *Verr.*, p. 173: *cum canunt citharistae utriusque manus funguntur officio. dextra plectro utitur et hoc est foris canere; sinistrae digitis chordas carpunt, et hoc est intus canere*). Este uso se encuentra en el *citharae cantu* de Lactancio, *Inst. div.*, I, 22, 15-17.

Es asimismo del mayor interés examinar la palabra *carmen*<sup>139</sup> ello nos ofrecerá datos importantísimos sobre la índole mágico-religiosa del canto de nuestro personaje. La etimología fue establecida por L. Havet<sup>140</sup>, que fijó su relación con la raíz de *cano*: *\*can-men > carmen*, con la misma disimilación que se produce en el derivado -con el mismo sufijo- de la raíz

---

<sup>138</sup> Higino, *Fab.*, XIV, 1. Ya los escolios a Apolonio de Rodas, II, 684, dicen que τὸν Ὀρφέα φασι καὶ μάντιν εἶναι, y Plinio el viejo, *NH*, VII, 203, dice que *auguria ex avibus Car... adiecit ex ceteris animalibus Orpheus*.

<sup>139</sup> Vid. Graf, F., 1996, pp. 41 y ss.

<sup>140</sup> En *Mémoires de la société de linguistique*, 6, 31, citado por Ernout, A., y Meillet, A., <sup>4</sup>1967, s. v.

Hay abundantes ejemplos de ese hechizo musical en Virgilio, *Ecl.*, VIII, 68-72 (*carmina vel caelo possunt deducere lunam, / carminibus Circe socios mutavit Vlixi, / frigidus in pratis cantando rumpitur anguis*) y en *Aen.*, IV, 487-91 (*haec se carminibus promittit soluere mentes / quas velit, ast aliis duras immittere curas, / sistere aquam fluviis et vertere sidera retro*). En el segundo capítulo de esta segunda parte, tendremos ocasión de encontrar a Orfeo consiguiendo esos mismos efectos mediante su *carmen*, p. e., en Virgilio, *Georg.*, IV, 510; Ovidio, *Am.*, III, 9, 22; "eiusd.", *Met.*, XI, 1 y 45; Valerio Flaco, I, 471; Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam*, vv. 391 y ss., y Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 19. Además, Plinio, *NH*, XXVIII, 29, habla de *carmina contra grandines contraque morborum genera contraque ambusta*<sup>145</sup>, y Valerio Flaco, III, 408, habla de cantos dirigidos a los espíritus de los muertos (*carmina turbatos volvit placantia manes*, los mismos manes a los que conmueve Orfeo, en Virgilio, *Georg.*, IV, 505). De esa misma índole son los *carmina* con los que Orfeo había intentado hacer volver el alma de Eurídice, según Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 119; Marciano Capela, IX, 908, vv. 7 y 12. San Agustín, *De civitate Dei*, 10, 11, p. 420 Dombart-Kalb, menciona a *qui carminibus cogit deos*: eso mismo es lo que quiso hacer Orfeo en los infiernos, en Ovidio, *Met.*, X, 16 y ss. y 45; Manilio, I, 327; Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1083, y Estacio, *Theb.*, VIII, 58. Y todo esto nos remite sin vacilación al dominio de la magia; es el mismo San Agustín el que, en *De civitate Dei*, 10, 9, p. 415 Dombart-Kalb, habla de *incantationibus et carminibus nefariae curiositatis arte compositis quam vel magian vel ... goetian vel ... theurgian vocant*.

En fin, siguiendo un proceso de ampliación semántica parecido al del verbo *cano*, *carmen* pasó a designar un poema de cualquier género (Cicerón, *Nat. deor.*, II, 104, lo aplica a la obra de Arato): con ese sentido genérico lo emplean, referido a Orfeo, Séneca, *Ep.*, 88, 39, y Nemesiano, *Buc.*, I, 23 y ss.

#### b) OTRAS FAMILIAS LÉXICAS.

Aparte del helenismo *melos*, en Marciano Capela, IX, 906-8, v. 11, tenemos:

---

<sup>145</sup> Sobre Orfeo como médico, vid. los t. 82-86 Kern.

*contraque morborum genera contraque ambusta* <sup>145</sup>, y Valerio Flaco, III, 408, habla de cantos dirigidos a los espíritus de los muertos (*carminaturbatos volvit placantia manes*, los mismos manes a los que conmueve Orfeo, en Virgilio, *Georg.*, IV, 505). De esa misma índole son los *carmina* con los que Orfeo había intentado hacer volver el alma de Eurídice, según Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 119; Marciano Capela, IX, 908, vv. 7 y 12. San Agustín, *De civitate Dei*, 10, 11, p. 420 Dombart-Kalb, menciona a *qui carminibus cogit deos*: eso mismo es lo que quiso hacer Orfeo en los infiernos, en Ovidio, *Met.*, X, 16 y ss. y 45; Manilio, I, 327; Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1083, y Estacio, *Theb.*, VIII, 58. Y todo esto nos remite sin vacilación al dominio de la magia; es el mismo San Agustín el que, en *De civitate Dei*, 10, 9, p. 415 Dombart-Kalb, habla de *incantationibus et carminibus nefariae curiositatis arte compositis quam vel magian vel ... goetian vel ... theurgian vocant*.

En fin, siguiendo un proceso de ampliación semántica parecido al del verbo *cano*, *carmen* pasó a designar un poema de cualquier género (Cicerón, *De nat. deor.*, II, 104, lo aplica a la obra de Arato): con ese sentido genérico lo emplean, referido a Orfeo, Séneca, *Ep.*, 88, 39, y Nemesiano, *Buc.*, I, 23 y ss.

#### b) OTRAS FAMILIAS LÉXICAS.

Aparte del helenismo *melos*, en Marciano Capela, IX, 906-8, v. 11, tenemos:

b. 1. La familia léxica de *modus* puede referirse igualmente a la música vocal e instrumental. Así, encontramos *modus*, en Ovidio, *Met.*, X, 147; "eiusd.", *Met.*, XI, 14; Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1037 y 1091; Silio Itálico, XI, 465; Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 4, y "eiusd.", *Panegyricus de tertio consulatu Honorii*, vv. 113-4. El derivado *modulor* aparece en Séneca, *Med.*, v. 626; Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 15., y "eiusd.", *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, v. 235.

b. 2. Otro indicio de la índole sonora del arte de Orfeo es la palabra *sonitus*, que aparece en Séneca, *Herc. fur.*, v. 574. *Sonus* aparece en Ovidio, *Met.*, XI, 18; Silio Itálico, XI, 465; A la misma familia léxica pertenece el adjetivo

---

<sup>145</sup> Sobre Orfeo como médico, vid. los t. 82-86 Kern.



*hymenaeus*); en Virgilio, *Ecl.*, III, 55 y 59, y VI, 5 (*deductum dicere carmen*); en Horacio, *Carm.*, III, 4, 1 (*dic age tibia*) y IV, 12, 9-10 (*dicunt in tenero gramine pinguium / custodes ovium carmina fistula*). También en Apuleyo, *Met.*, 6, 24, leemos: *Apollo cantavit ad citharam, Venus suavi musicae superingressa formosa saltavit, scaena sibi sic concinnata, ut Musae quidem chorum canerent, tibias inflaret Saturus, et Paniscus ad fistulam diceret*. Y, por último, Beda, *Gramm.*, VII 250, 33, habla de *quae cum melodia dicuntur*.

### 3. EL USO MÁGICO DE LA VOZ Y DEL SONIDO.

En el análisis precedente, hemos visto que las palabras referidas al canto de Orfeo lo sitúan a medio camino entre el canto y la recitación: después de la explicación de Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, III, 287, que hemos mencionado en nuestro estudio de la palabra *carmen*, podemos citar también la nota introductoria de la entrada *carmen*, en el *TLL*, *s. v.*: *magna fuit olim inter doctos controversia, an carmen apud veteres dici potuerit id, quod non certis metri legibus astringebatur*. Acerca de esta cuestión, Norden<sup>147</sup> ha resumido el sentido de *carmen* como "todo enunciado emitido en voz alta y con intención solemne, lo mismo en forma de prosa que de verso" ("jeder laut hergesagte feierliche Spruch, gleichgültig ob in der äußeren Form von Prosa oder Vers").

Pues bien: a la vista de los pasajes en los que, sin referirse a Orfeo, aparece ese léxico que hemos sistematizado, podemos ver que el aspecto formal, relativo a la ejecución del *carmen*, aproxima el canto de Orfeo a la magia<sup>148</sup>, lo cual es coherente con los efectos que describiremos en la segunda parte de este estudio. En la cuarta parte, sobre todo, volveremos con mayor detalle sobre peculiaridades de los textos mágicos que se encuentran en ciertos fragmentos órficos, sobre lo cual adelantamos aquí algunas generalidades.

---

<sup>147</sup> 1898, p. 160 de la rpr. de 1958.

<sup>148</sup> Entre la bibliografía sobre la música mágica, destacamos el excelente libro de Combarieu, J., 1909, esp. pp. 12 y ss.

Desde el punto de vista de la relación con un texto verbal<sup>149</sup>, el canto mágico suele contener palabras incomprensibles, no sólo para nosotros, sino a veces para el mismo cantor. Los indios de Norteamérica apenas admiten palabras propiamente dichas en sus cantos mágicos, y, si las incluyen, a veces las modifican para que sean más "melodiosas", les cambian el acento; frecuentemente, emplean sílabas desprovistas de sentido, jitanjáforas, repeticiones<sup>150</sup> o frases elípticas. Parece que la función comunicativa que predomina en el canto mágico no es la representativa, sino -valga la redundancia- la mágico-encantatoria. Y los cantores no ven esas características como muestra de arbitrariedad: toda vez que creen en una eficacia de tales textos, modificarlos es poner en peligro esa eficacia. Pues bien: en relación con el uso de elementos fónicos desprovistos de sentido lógico, los textos mágicos del mundo antiguo contienen frecuentemente φωναὶ βαρβαρικάι, a las que los antiguos atribuyeron una eficacia portentosa<sup>151</sup>. Ya Eurípides, *I. T.*, 1337-8, hace decir a Agamenón: ἀνωλόλυξε καὶ κατῆιδε βάρβαρα / μέλη μαγεύουσ', ὡς φόνον νίζουσα δῆ, donde, junto al elemento "bárbaro", encontramos una referencia explícita al aspecto musical. En Jenofonte de Éfeso, I, 5, 7, leemos una descripción de un ritual mágico que incluye "palabras extranjeras" para propiciar a los espíritus:

Οἱ δὲ ἐλθόντες ἔθυόν τε ἱερεῖα καὶ ποικίλα ἐπέσπεινδον καὶ ἐπέλεγον φωνὰς βαρβαρικάς, ἐξιλάσκεσθαί τινας λέγοντες δαίμονας, καὶ προσεποιοῦν ὡς εἶη τὸ δεινὸν ἐκ τῶν ὑποχθονίων θεῶν.

Más detallada es la que encontramos en Heliodoro, VI, 14, 4:

Ἐφ' ἅπασι δὲ ξίφος ἀνελομένη καὶ πρὸς τὸ ἐνθουσιῶδες σοβηθεῖσα καὶ πολλὰ πρὸς τὴν σεληναίαν βαρβάροις τε καὶ ξενίζουσι τὴν ἀκοὴν ὀνόμασι<sup>152</sup> κατευξαμένη τὸν βραχίονα ἐντεμοῦσα καὶ δάφνης

<sup>149</sup> Vid. Combarieu, J., 1909, pp. 12 y ss.; Sachs, C., 1943, pp. 30 y ss., y Bowra, C. M., 1962, pp. 41 y 63 y ss. Para hechos afines en el ámbito védico, vid. Jairazhboy, N. A., 1968, pp. 141-2.

<sup>150</sup> Que también se hallan, p. e., en cantos de trabajo como el transmitido por Atheneo, XIV, 10 (618 e): πλείστον οὔλον οὔλον ἱει, ἱουλον ἱει (*Carmina popularia*, fr. 3 PMG).

<sup>151</sup> Vid. Graf, F., 1996, pp. 44 y ss.

<sup>152</sup> Cf. Luciano, *DMeretr.*, 4, 5: ἐπωιδὴν τινα λέγουσα ἐπιτρόχῳ τῆι γλώττῃ, βαρβαρικά καὶ φρικώδη ὀνόματα.

ἀκρέμοι τοῦ αἵματος ἀποψήσασα τὴν πυρκαϊάν ἐπεψέκαζεν, ἄλλα τε ἄττα τερατευσαμένη πρὸς τούτοις ἐπὶ τὸν νεκρὸν τοῦ παιδὸς προσκύψασα καὶ τινα πρὸς τὸ οὖς ἐπαίδουσα ἐξήγειρέ τε καὶ ὀρθὸν ἐστάναι τῆι μαγγανείαι κατηνάγκαζεν.

Otro testimonio que apunta en ese sentido se halla en Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, IV, 1, 11:

πολλὰ δὲ συμβαίνειν καὶ ἄλλαις τισὶν ἀπάταις καὶ τερατείαις, συμπαραλαμβανομένων τοῖς γιγνομένοις ἐπωιδῶν δὴ τινων μετὰ τινος ἀσήμου καὶ βαρβαρικῆς ἐπιρρήσεως, ἵνα δὴ ὑπὸ τούτων σπουδάζεσθαι δοκῆι τὰ μηδ' ὀτιοῦν πρὸς αὐτῶν γιγνόμενα· μάλιστα δὲ τοὺς πολλοὺς καὶ τῶν ἀπὸ παιδείας ὀρμάσθαι νομιζομένων ἐκπλήττειν αὐτῶν δὴ τῶν χρησμῶν τὰ ποιήματα, εὖ μὲν τῆι συνθέσει τῶν ῥημάτων κεκαλλωπιζόμενα, εὖ δὲ τῶι τῆς μεγαλοφωνίας ὄγκῳ τετυφωμένα, πολλῶι δὲ καὶ τῶι τῆς ἀνατάσεως κόμπῳ τῶι τε πεπλασμένῳ τύφῳ τῆς θεοφορίας ἐσχηματισμένα καὶ διὰ τῆς ἀμφιβόλου φωνῆς τὸν πάντα σχεδὸν ἀπατῶντα λεῶν.

Luciano, *Philops.*, 10, dice que las curaciones tienen lugar por la acción de nombres sagrados (ὑπὸ ἱερῶν ὀνομάτων), y, en *Philops.*, 31, se atestigua el uso de palabras egipcias para alejar un espíritu: ἐγὼ δὲ προχειρισάμενος τὴν φρικωδεστάτην ἐπίρρησιν αἰγυπτιάζων τῆι φωνῆι συνήλασα κατάιδων αὐτὸν εἰς τινα γωνίαν. Hay otro testimonio interesante, acerca de las salmodias de los magos, en Pausanias, V, 27, 5, donde se describen los sacrificios celebrados en los templos lidios de los dioses persas en Hierocesarea y de Hypaepa, en los que el sacerdote salmodia palabras incomprensibles para los griegos (ἐπίκλησιν ὄτου δὴ θεῶν ἐπάιδει βάρβαρα καὶ οὐδαμῶς συνετὰ Ἑλληνικῶν<sup>153</sup>, ἐπάιδει δὲ ἐπιλεγόμενος ἐκ βιβλίου). La presencia de palabras carentes de un significado inmediatamente comprensible implica la potenciación del aspecto sonoro del lenguaje, del sonido por el sonido, independientemente de contenidos conceptuales, e. d.: la potenciación del valor musical del lenguaje. De eso mismo se conservan en la lírica popular de todos los países, en las canciones infantiles, etc. Un ejemplo de palabras incomprensibles aparece en Clemente de Alejandría, *Strom.*, V, 8, 48-9 (ἐπέψαλλεν δὲ ὡς εἰπεῖν ὁ λαός· »βέδου, ζάψ, χθώμ, πλήκτρον, σφίγξ· κναξζβίχ, θύπτης, φλεγμό, δρώψ.<»), y, en la cuarta parte, presentaremos testimonios órficos de fórmulas

<sup>153</sup> Cf. Luciano, *Deor. conc.*, 9: Μίθρασ . . . οὐδὲ ἐλληνίζων τῆι φωνῆι.

mágicas compuestas por secuencias de sonidos que no forman palabras de la lengua.

Esos fenómenos se manifestarían abundantemente en los misterios, en la magia y en la teurgia de los neoplatónicos<sup>154</sup>, y ese renacimiento de la magia en la Antigüedad tardía hace especialmente elocuentes los testimonios procedentes de esa época. Yámblico, *De mysteriis*, VII, 4-5, habló de la eficacia de los *nomina barbara*, que se basa justamente en que se ignore su significado: Καὶ δὴ κἀν ἄγνωστος ἡμῖν ὑπάρχει, αὐτὸ τοῦτό ἐστιν αὐτοῦ τὸ σεμνότατον· κρείττων γάρ ἐστιν ἢ ὥστε διαιρεῖσθαι εἰς γνῶσιν<sup>155</sup>. También dice ese autor que el valor de esos nombres radica en que proceden de lenguas de los pueblos como los egipcios o los asirios, que habrían sido los primeros en recibir la revelación de los dioses.

Centrándonos en el arte de los sonidos, debemos precisamente a Plotino<sup>156</sup> una comparación de la magia con la música. Según este autor, la magia actúa en virtud de la συμπάθεια y de la variedad de fuerzas que concurren en la constitución de cada ser: Τὰς δὲ γοητείας πῶς; Ἡ τῆι συμπαθείαι, καὶ τῶι πεφυκέναι συμφωνίαν εἶναι ὁμοίων καὶ ἐναντίωσιν ἀνομοίων, καὶ τῆι τῶν δυνάμεων τῶν πολλῶν ποικιλίαι εἰς ἓν ζῶιον συντελούντων (Plotino, *Enn.*, IV, 4, 40). Y ese mismo principio de συμπάθεια actúa igualmente en el dominio de la música, pues, cuando se pulsa una cuerda de la lira, también suena la cuerda que, en otra lira, esté afinada en el mismo tono (*ibid.*, IV, 4, 41):

Καὶ γίνεται τὸ κατὰ τὴν εὐχὴν συμπαθοῦς μέρους μέρει γενομένου, ὥσπερ ἐν μιᾷ νευρᾷ τεταμένῃ· κινηθεῖσα γὰρ ἐκ τοῦ κάτω καὶ ἄνω ἔχει τὴν κίνησιν. Πολλάκις δὲ καὶ ἄλλης κινηθείσης ἄλλη οἷον αἰσθησιν ἔχει κατὰ συμφωνίαν καὶ τῶι ὑπὸ μιᾷ ἡρμόσθαι ἀρμονίαι. Εἰ δὲ καὶ ἐν ἄλλῃ λύραι ἢ κίνησις ἀπ' ἄλλης ἔρχεται, ὅσον τὸ συμπαθές, καὶ ἐν τῶι παντὶ τοίνυν μία ἀρμονία, κἀν ἐξ ἐναντίων ἦι· καὶ ἐξ ὁμοίων δέ ἐστι καὶ πάντων συγγενῶν καὶ τῶν ἐναντίων.

<sup>154</sup> Vid. Boyancé, P., 1937, p. 47 de la reimpr. de 1972.

<sup>155</sup> Cf. San Jerónimo, *Ep.*, 75, 3: *Ad imperitorum et multercularum animos concitandos quasi de hebraicis fontibus hauriunt, barbaro simplices quosque terrentes sono, ut uquod non intelligunt, plus mirentur.*

<sup>156</sup> Vid. Luck, G., 1990, pp. 151 y ss.

Además, tanto la música como la magia actúan sobre la parte irracional del alma<sup>157</sup>, y las ἐπωιδαί mágicas deben su eficacia a su sonido (Plotino, *Enn.*, IV, 4, 40):

Πέφυκε δὲ καὶ ἐπωιδαῖς τῶι μέλει καὶ τῆι τοιαῖδε ἡχῆι καὶ τῶι σχήματι τοῦ δρῶντος· ἔλκει γὰρ τὰ τοιαῦτα, οἷον τὰ ἐλεεινὰ σχήματα καὶ φθέγματα. Ἄλλ' ἡ ψυχῆ; Οὐδὲ γὰρ ἡ προαίρεσις οὐδ' ὁ λόγος ὑπὸ μουσικῆς θέλγεται, ἀλλ' ἡ ἄλογος ψυχῆ, καὶ οὐ θαυμάζεται ἡ γοητεία ἡ τοιαύτη· καίτοι φιλοῦσι κηλούμενοι, κἂν μὴ τοῦτο αἰτῶνται παρὰ τῶν τῆι μουσικῆι χρωμένων.

E. d.: si, como sugieren sobre todo los testimonios latinos, no está clara la frontera entre canto y recitado de las plegarias, fórmulas mágicas u otras manifestaciones que las fuentes ponen en boca de Orfeo<sup>158</sup>, podemos pensar que, fuera ello lo que fuere, en esos poemas o cantos mágicos y culturales se prestaba una atención al sonido por sí mismo, e. d., a lo que en el lenguaje verbal se aproxima más a la música.

Pero, para encontrar testimonios del carácter cantado de las ἐπωιδαί y de los *carmina*, quizá haya algunos puntos de apoyo mucho antes de las minuciosas descripciones de los neoplatónicos. Welcker, en un antiguo trabajo sobre las ἐπωιδαί<sup>159</sup>, sugirió que un posible indicio del carácter cantado de las ἐπωιδαί podía estar en algunos pasajes pindáricos en los que se las califica de μαλακαί (p. e., en *P.*, III, 51), lo que, para el mencionado autor, puede sugerir una voz afinada, pues ese adjetivo califica la afable φωνά de Jasón (*P.*, IV, 137), el φθέγμα del mismo Píndaro, acompañado por la lira (*P.*, VIII, 31), y la ἀοιδά que celebra la victoria (*N.*, IX, 49<sup>160</sup>). Volviendo a nuestros neoplatónicos, Plotino distingue entre plegarias<sup>161</sup> sencillas y plegarias cantadas artísticamente, si podemos traducir así el pasaje de *Enn.*, IV, 4, 38, 3, en el que se habla de εὐχαὶ ἢ ἀπλαῖ ἢ τέχνηι αἰδόμεναι.

<sup>157</sup> Cf. *Enn.*, IV, 4, 43: "Ὡσπερ δὲ ἐπωιδαῖς τὸ ἄλογον πάσχει, οὕτω καὶ αὐτὸς ἀντάιδων καὶ ἀντεπαίδων τὰς ἐκεῖ δυνάμεις ἀναλύει.

<sup>158</sup> Cf. también Hesiquio, s. v. ἐπαῖσαι, αἶσμα εἰπεῖν, γοητικὸν ἐπιπλαῆσαι.

<sup>159</sup> 1850, p. 77.

<sup>160</sup> También en *I.*, II, 8, se califica de μαλθακόφωνοι a las ἀοιδαί.

<sup>161</sup> Εὐχαί, que Hopfner, Th., 1921, I, p. 479 de la reimpresión, traduce por "Zauberformeln".

Otro testimonio de que parte de la eficacia del encantamiento se basa en el sonido, lo encontramos en Orígenes, *Philocalia*, 12, 1: ὡς περ τοίνυν αἱ ἐπιδαῖ δύναμιν τινα ἔχουσι φυσικὴν, καὶ μὴ νοῶν ὁ κατεπαιδόμενος λαμβάνει τι ἐκ τῆς ἐπιδαῖς, κατὰ τὴν φύσιν τῶν φθόγγων τῆς ἐπιδαῖς, εἴτε εἰς βλάβην εἴτε εἰς ἴαριν σώματος ἢ ψυχῆς ἐαυτοῦ· οὕτω μοι νόει πάσης ἐπιδαῖς δυνατωτέραν εἶναι τὴν ὀνομασίαν τῶν ἐν ταῖς θείαις γραφαῖς ὀνομάτων. El mismo autor detalla hasta qué punto la eficacia de la plegaria dependía de su correcta pronunciación, en *Exhort. ad martyr.*, 46, donde, con extraordinaria lucidez, señala que la base de esa creencia está en la de que los nombres no sean θέσει:

Πάλιν τε αὖ ὑπολαμβάνοντές τινες θέσει εἶναι τὰ ὀνόματα καὶ οὐδεμίαν αὐτὰ ἔχειν φύσιν πρὸς τὰ ὑποκείμενα, ὧν ἐστὶν ὀνόματα, νομίζουσι μηδὲν διαφέρειν, εἰ λέγοι τις· σέβω τὸν πρῶτον θεὸν ἢ τὸν Δία ἢ Ζῆνα, καὶ εἰ φάσκει τις· τιμῶ καὶ ἀποδέχομαι τὸν ἥλιον ἢ τὸν Ἄπολλωνα καὶ τὴν σελήνην ἢ τὴν Ἄρτεμιν καὶ τὸ ἐν τῇ γῆι πνεῦμα ἢ τὴν Δήμητραν καὶ ὅσα ἄλλα φασὶν οἱ Ἑλλήνων σοφοί. πρὸς οὐκ λεκτέον ὅτι ἐστὶ τις καὶ περὶ ὀνομάτων πραγματεία βαθυτάτη καὶ ἀνακεχωρηκυῖα, ἣντινα ὁ συνιεὶς ὄψεται ὅτι, εἴ περ ἦν θέσει τὰ ὀνόματα, οὐχ ὑπήκουσαν ἂν οἱ καλούμενοι δαίμονες <ἢ> ἄλλαι τινὲς ἡμῖν ἀόρατοι δυνάμεις τοῖς ἐκείνους μὲν νοοῦσιν ὀνομάζουσι δὲ ὡς τεθέντα τὰ ὀνόματα· νυνὶ δὲ φθόγγοι τινὲς καὶ συλλαβαὶ καὶ μετὰ προσπνεύσεως ἢ ψιλλότητος ἢ ἐκτάσεως ἢ συστολῆς ὀνομασίαι ἀπαγγελλόμεναι ἄγουσι τάχα τινὶ φύσει ἀθεωρήτῳ ἡμῖν τοὺς καλουμένους· εἰ δὲ τοῦθ' οὕτως ἔχει καὶ μὴ ἐστὶ θέσει τὰ ὀνόματα, οὐδεὶς [ἄλλω] ὀνόματι κλητέος ὁ θεὸς πρῶτος ἢ οἷς ὁ θεράπων καὶ οἱ προφήται καὶ αὐτὸς ὁ Σωτὴρ καὶ κύριος ἡμῶν ὀνομάζουσιν αὐτὸν οἷον Σαβαώθ, Ἄδωναί, Σαδδαί, κτλ.

Y, en efecto, Hopfner<sup>162</sup> remite al *Pap. (Mimaut)* III 157 s. (I, p. 38 Preisendanz), donde el mago dice que va a revelar el conocimiento del nombre más importante y de su pronunciación sagrada: ἐγὼ εἶμι ὁ<sup>163</sup> ὑπηρετήσας· πυλωρήσω<sup>164</sup> τὴν τοῦ<sup>165</sup> μεγίστου ὀνόματος<sup>166</sup>

<sup>162</sup> 1921, I, p. 480 de la reimposición.

<sup>163</sup> ὁ Hopfner: ὡ Preisendanz.

<sup>164</sup> ὑπηρετήσας· πυλωρήσω Hopfner: ὑπήνησας [τε ἐ]δωρήσω Preisendanz.

<sup>165</sup> τοῦ Hopfner: τοῦ σοῦ Preisendanz.

<sup>166</sup> ὀνόματος Hopfner: ὀνόμα<τος> Preisendanz.

[γνώσιν]<sup>167</sup> καὶ ἐκφώνησιν ἱεράν, ᾧ καὶ διακρατεῖς [τὴν] ὄλην οἰκουμένην. Parece, por otra parte, que, en las iniciaciones místicas, se revelaban nombres secretos de los dioses, o se empleaban, para algunas cosas, nombres supuestamente pertenecientes a la lengua de los dioses<sup>168</sup>. Ahora bien, al ser esos nombres, como dijo C. Watkins<sup>169</sup>, los términos marcados por su arcaísmo, nos situamos de nuevo en el marco de la función poética del lenguaje, de aquella en la que se llama la atención sobre el significante, en la que el significante tiene un valor por sí mismo, y ya hemos visto que la sonoridad era uno de los factores que hacían que esos nombres valieran por sí mismos y tuvieran una eficacia mágica. Y esos nombres se cantaban en las ceremonias de iniciación, pues ello agradaba a los dioses, como vemos en los *Lithica* atribuidos a Orfeo, vv. 725 y ss.: τόφρα δὲ κικλήσκων μακάρων ἄρρηκτον<sup>170</sup> ἕκαστον / οὔνομα· τέρπονται γάρ, ἐπεὶ κέ τις ἐν τελετῆσι / μυστικὸν αἰδέσθων ἐπώνυμον οὐρανίωνων.

El *Pap. (Lond.)*, V, 24 s. (I, p. 282 Preisendanz), parece dar minuciosas indicaciones sobre la pronunciación de un nombre de Serapis que es nada menos que Αοιαωσην: τὸ α ἀνεωιγμένωι τῶι στόματι κυματούμενον, τὸ ο ἐν κυτροφῆι πρὸς πνευματικὴν ἀπειλήν. τὸ ἰαω γῆι, ἀέρι, οὐρανῶι, τὸ ε κυνοκεφαλίστι, τὸ ο ὁμοίως ὡς πρόκειται, τὸ η μεθ' ἡδονῆς δαδύων, τὸ υ ποιμένι καθὼς μακρόν. Muchos nombres supuestamente mágicos, como el descrito en ese pasaje, constaban exclusivamente de vocales, según vemos también en el *Pap. Paris.*, IV 603 s. (I, pp. 92-4 Preisendanz):

ἀνοιξού μοι Προπροφεγγη εμεθειρε μοριομοτυρηφιλβα, ὅτι ἐπικαλοῦμαι ἔνεκα τῆς κατεπειγούσης καὶ πικρᾶς καὶ ἀπαραιτήτου ἀνάγκης τὰ μηδέπω χωρήσαντα εἰς θνητὴν φύσιν μηδὲ φρασθέντα ἐν διαρθρώσει ὑπὸ ἀνθρωπίνης γλώσσης ἢ θνητοῦ φθόγγου ἢ θνητῆς φωνῆς ἀθάνατα ζῶντα καὶ ἔντιμα ὀνόματα· Ἡεω οηεω ιωω οη· ηεω ηεω οη εω ιωω οηηε ωηε ωση ιη ηω οω οη ιεω οη ωση ιεω οη οη ιεεω εη ιω οη ιση ωηω εση σεω ωιη ωιη εω οι ιιη οη ωη ηωηε εω ηια αηα εηα ηεση εση εση ιεω ηεω οηεση ηεω ηωω οη εἰω ηω ωη εε οοο υιωη.

<sup>167</sup> [γνώσιν] Hopfner: γνώ[σιν τ]ε Preisendanz.

<sup>168</sup> Vid. Hopfner, Th., 1921, I, p. 459. En la tercera parte (III. 3. 1. d. 1.), expondremos más detenidamente los hechos, sobre los testimonios de Clemente de Alejandría, *Strom.*, V, 8, 49, y Proclo, *In Crat.*, 51-2 y 76.

<sup>169</sup> 1970, pp. 1-17.

<sup>170</sup> ἄρρηκτον: ἄρρηκτον Hopfner, 1921, I, p. 417.

ταῦτα πάντα λέγε μετὰ πυρὸς καὶ πνεύματος τὸ πρῶτον ἀποτελῶν, εἶτα ὁμοίως τὸ δεύτερον ἀρχόμενος, ἕως ἐκτελέσεως τοὺς ἑπτὰ ἀθανάτους θεοὺς τοὺς τοῦ κόσμου.

Esos ἀθάνατοι θεοὶ τοῦ κόσμου eran los planetas, y la supuesta eficacia de estos "nombres" radicaría en su correspondencia con los planetas o con distintas partes del Universo, como se ve al comparar *Pap. Leid.*, XII 119 (ὄνομά σοι κατὰ τῶν ἑπτὰ Αἰηριουῶ) con *ibid.*, XII 252: τὸ ὄνομά σου τὸ ἑπταγράμματον πρὸς ἀρμονίαν τῶν ἑπτὰ φθόγγων ἐχόντων φωνὰς πρὸς τὰ εἴκοσι ὀκτὼ φῶτα τῆς σελήνης. Además, en *Pap. Leid.*, XIII 824 s., se asocian las vocales con distintas partes del universo: τείνων εἰς τὸν ἀπηλιώτην τὴν δεξιὰν χεῖρα ἐπὶ τὸ εὐώνυμον καὶ τὴν ἐώνυμον ὁμοίως χεῖρα ἐπὶ τὸ δεξιὸν λέγε α, εἰς τὸν βορρᾶν τὴν μίαν πῦξ προτείνας τῆς δεξιᾶς λέγε ε· εἶτα εἰς τὸν λίβα ἀμφοτέρας χεῖρας προτείνας λέγε η, εἰς τὸν νότον ἀμφοτέρας ἐπὶ τοῦ στομάχου ἔχων λέγε ι, εἰς τὴν γῆν ἐπιπτῶν παραπτώμενος τῶν ἄκρων ποδῶν λέγε ο, εἰς ἀέρα βλέπων τὴν χεῖρα ἔχων κατὰ τῆς καρδίας λέγε υ, εἰς τὸν οὐρανὸν βλέπων ἀμφοτέρας τὰς χεῖρας ἔχων ἐπὶ τῆς κεφαλῆς λέγε ω<sup>171</sup>.

Hemos visto que las siete vocales podían asociarse con distintas partes del Universo. También hay algunos testimonios que las asocian con los planetas, a través de otra asociación: los planetas se asociaban con las cuerdas de la lira (p. e., en Nicómaco de Gerasa, pp. 241-2 Jan), y éstas, a su vez, con las vocales. Así, acabó por considerarse que las vocales constituían un nombre secreto del universo divinizado<sup>172</sup>, según se expresa en un oráculo transmitido por Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, XI, 6, 37:

ἑπτὰ με φωνήεντα θεὸν μέγαν ἄφθιτον αἰνεῖ  
γράμματα τὸν πάντων ἀκάματον πατέρα.  
εἰμὶ δ' ἐγὼ πάντων χέλυσ ἄφθιτος, ἥ τὰ λυρώδη

<sup>171</sup> Las vocales aisladas a cuya pronunciación se atribuye esa eficacia mágica, llevan, en la ed. de Preisdanz, un trazo horizontal sobre ellas. No creemos que ese trazo sea una indicación de cantidad, pues lo llevan indistintamente la o y la ω. Más bien habría que interpretarlo como una notación musical relativa a la duración (vid. West, M. L., 1992, pp. 266 y ss.).

<sup>172</sup> Vid., entre otros trabajos, Dieterich, A., 1891, pp. 42 y ss., y Hopfner, Th., 1921, pp. 471 y ss., así como la nota de P. Chiron a Demetrio, *Sobre el estilo*, 71.



ἡρμολάμην δίνης οὐρανόιο μέλη.

Y esa lira que reproduce la armonía de las esferas es justamente el instrumento de Orfeo, cuyos testimonios vamos a recapitular a continuación. Volvemos sobre esas implicaciones místicas de la lira, en la cuarta parte. Aquí sólo nos queda insistir en que ese uso de las vocales nos lleva al ámbito de la música, lo cual se confirma en un texto de Demetrio, *Περὶ ἑρμηνείας*, 71:

ἐν Αἰγύπτῳ δὲ καὶ τοὺς θεοὺς ὕμνοῦσι διὰ τῶν ἑπτὰ φωνηέντων οἱ ἱερεῖς, ἐφεξῆς ἤχουντες αὐτὰ καὶ ἀντὶ αὐλοῦ καὶ ἀντὶ κιθάρας. τούτων τῶν γραμμάτων ὁ ἦχος ἀκούεται ὑπ' εὐφωνίας, ὥστε ὁ ἐξαιρῶν τὴν σύγκρουσιν οὐδὲν ἄλλο ἢ μέλος ἀτεχνῶς ἐξαιρεῖ τοῦ λόγου καὶ μοῦσαν.

### I. 3. B. EL INSTRUMENTO CON EL QUE ORFEO ACOMPAÑA SU CANTO<sup>173</sup>.

Se designa con estas palabras:

a) κιθάρα/κίθαρις:

La primera aparece en Eurípides, *Hyps.*, 1622-3 (fr. 123 Cockle<sup>174</sup>); en Diodoro Sículo, III, 59, 5 (el pasaje remonta a Dionisio Escitobraquiión); en Nicarco, *A. P.*, VII, 159; Favorino de Arlés, *Corintíacas*, 14-15; Pausanias, X, 30, 6; Luciano, *Fugitivi*, 29; "eiusd.", *Imagines*, 14; Filóstrato el joven, *Im.*, 6, p. 871 Olearius (donde se menciona también el plectro, τὸ πλήκτρον, y las cuerdas, οἱ μίτοι), e "ibid.", 11, p. 881 Olearius. En este último pasaje, las pulsaciones de las cuerdas de la cítara se denominan κρούματα, con una raíz que es la primera vez que encontramos, aunque, con ese sentido, se encuentra ya en Platón y Aristóteles, si bien no referida a Orfeo. Esa palabra, κρούματα, referida a Orfeo, aparece luego en

<sup>173</sup> Hay que observar también que la lira no acompaña el canto oracular de la cabeza de Orfeo, tras su muerte, y no nos consta que, p. e., el canto de la Pítia fuera acompañado.

<sup>174</sup> Calificada con el adjetivo Ἄκτις: he ahí un testimonio de la influencia del Próximo Oriente sobre la música griega antigua; cf. Ps. Plutarco, *De mus.*, 1133 c: ἐκλήθη δ' Ἄκτις διὰ τὸ κεχρηῆσθαι τοὺς Λεσβίους αὐτῇ κιθαρῶδους, πρὸς τῇ Ἄκτιαι κατοικοῦντας. Cf. Hestiquio, s. v. Ἄκτις: ἡ κιθάρα διὰ τὸ ἐν Ἄκτιαι εὑρῆσθαι (vid. Funaioli, M. P., 1978-9, p. 462).

Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin (t. 35 Kern); en Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5, y en Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 3, 29. También aparece en *A. O.*, vv. 965-6; acerca de este último contexto, hablaremos más abajo. Por último, en Menandro el rétor, *De epidicticis*, II, 443, pp. 216 y ss. Russell-Wilson, encontramos el verbo πλήττω, referido a la pulsación de las cuerdas de lira.

También hablan de la κιθάρα Himerio, *Or.*, 38, 83 y ss.; Libanio, *Epist.*, 143, 3; Gregorio Nazianzeno, *Contra Iulianum imperatorem*, I (discurso IV, PG, 35, 653); "eiusd.", *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1535, y Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 3, 29.

Κιθάρη aparece en Hermesianacte, fr. 7 Powell, v. 2, y Apolonio de Rodas, I, 540; *A. O.*, v. 42; *ibid.*, v. 72, *ibid.*, v. 265, e *ibid.*, v. 707.

Κίθαρις se encuentra en Eurípides, *Hyps.*, c. 259 (fr. 63 Cockle). Hay que señalar que, de las tres formas señaladas (κιθάρα, κιθάρη, κίθαρις), la última es la que primero se atestigua en griego<sup>175</sup>.

Al mismo instrumento apunta el hecho de que se aplique a Orfeo el verbo κιθαρίζω, en Eurípides, *Ba.*, 561-2; Paléfato, XXXIII (pp. 50-51 Festa); Hermesianacte, fr. 7 Powell, v. 7; Eutecnio, *Paráfrasis de los "Theriaca"*, de Nicandro, p. 44, lín. 19; *A. O.*, v. 408, y en la *Novela de Alejandro* (recensión E), cap. 12, sección 6. Su arte se denomina κιθαρωιδία, en Platón, *Ión*, 533 b, y κιθαριςτύς, en Fanocles, fr. 1 Powell, v. 21, y a él mismo lo llaman κιθαρωιδός Platón, *Smp.*, 179 d, y Menandro el rétor, *De epidicticis*, II, 392, 19 y ss., p. 122 Russell-Wilson. Un derivado de κιθαρωιδός es κιθαρωιδέω, que aparece por primera vez en Pausanias, IX, 17, 7. Finalmente, podemos ver una alusión a la cítara en el fr. 128 c Snell-Maehler, de Píndaro, donde, a la vista del escolio que lo ha transmitido, debemos entender χρυσάωρ como "el de áurea cítara" (ver nuestra discusión del texto, en el apdo. I. 1. 1.).

b) λύρα/η, con forma ática o jónica, en Apolonio de Rodas, II, 928-9; Fanocles, fr. 1 Powell, v. 16; Damageto, *A. P.*, VII, 9, 8, y Antípatro de

---

<sup>175</sup> Según Chantraine, P., 1968 y ss., s. v., κιθάρα se formó sobre κίθαρις por analogía con λύρα. Parece, por otra parte, que la κίθαρις no debe ser confundida con la κιθάρα: ésta última es la "cítara de concierto"; κίθαρις (p. e., en *Il.*, XVIII, 570; *Od.*, I, 153-5; *Himno homérico a Hermes*, v. 499) designa la lira tal como la había inventado Hermes.

Sidón (prob.), *A. P.*, VII, 10, 8. También en Ps. Plutarco, *Sobre los ríos*, III, 4; Luciano, *Adversus indoctum*, 109-11 (donde se habla asimismo de las cuerdas de la lira, χορδαί, que resuenan con el embate del viento); λύρη, en Ps. Luciano, *De astr.*, X; λύρα, en Nicómaco de Gerasa, p. 266, 2 (t. 163 Kern), donde se especifica además que consta de siete cuerdas, y en Calístrato, 7, 2, donde se indica que el instrumento tenía nueve cuerdas, como en Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24. Con la misma forma ática, en Flavio Filóstrato, *Her.*, pp. 44, 28 a 45, 3 De Lannoy; Menandro el rétor (*De epidicticis*, II, 443, pp. 216 y ss. Russell-Wilson); Himerio, *Or.*, 24, 39 y ss.; "eiusd.", *Or.*, 26; "eiusd.", *Or.*, 46, 33; Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5 (donde se habla de las cuerdas, χορδαί, como en Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, y del plectro, πλῆκτρον); Gregorio Nazianzeno, *Orationes*, XXXIX, 680 (PG, 36, 340; t. 155 Kern), y Juliano, *Or.*, IV (VIII), 240 b.

Además, se aplica a Orfeo el adjetivo χρυκολύρας, en Ps. Aristóteles, *Peplus* (p. 575 Rose), v. 48; el mismo adjetivo, con la forma jónica χρυκολύρης, se encuentra en Lobón de Argos, fr. 508 del *Supplementum Hellenisticum* (*A. P.*, VII, 617). También hay un testimonio en el que Orfeo es el sujeto del verbo λυρίζω, en *Novela de Alejandro* (recensión A), I, 42, 6-7. Tenemos un compuesto de λύρα y αοιδή, λυρωιδία, en Calístrato, 7, 4.

c) φόρμιγξ, en Apolonio de Rodas, I, 31 y 512; II, 161 y 704; IV, 906, 909 y 1194. Luego, en *A. O.*, v. 251, e *ibid.*, v. 419, v. 605 y v. 1001.

También se refiere al mismo instrumento el sustantivo φορμιγκτάς, aplicado a Orfeo en Píndaro, *P.*, IV, 176, y el verbo φορμίζω, en Apolonio de Rodas, I, 569, y IV, 1159, y en el *Epitafio de Bión*, v. 124.

d) χέλυς: Timoteo, *Los persas*, v. 235 Janssen; Fanocles, fr. 1 Powell, vv. 12 y 19; *A. O.*, v. 88; *ibid.*, v. 432, e *ibid.*, v. 1002.

Estos instrumentos tienen en común, ante todo, ser de cuerdas pulsadas, (no frotadas, como las de un violín), sujetas entre una caja de resonancia y una barra horizontal sostenida, a su vez, por dos brazos, rectos o curvos, fijos en la caja de resonancia. Según la forma de esta caja de resonancia, se habla de:

- "Liras de caja" o "cítaras", con caja de resonancia cilíndrica o de base cuadrada o rectangular. La denominación más antigua de estos instrumentos fue κίθαρις o φόρμιγξ; κιθάρα se formó sobre κίθαρις, con toda

probabilidad, por analogía con la última sílaba de λύρα. La cítara<sup>176</sup> constaba de una caja de resonancia de fondo plano, de la que partían dos brazos curvos (πήχεις). Estos brazos estaban unidos, a media altura, por un travesaño llamado μάγας o bien μαγάδιον; todos estos elementos eran de madera, aunque no sabemos con precisión de qué clase de madera. Al μάγας se sujetaba un extremo de las cuerdas del instrumento, por medio de clavijas llamadas κόλλοπες o κόλλαβοι. Dichas clavijas se recortaban en una piel gruesa de cerdo o de buey (vid. Hesiquio, *s. v.*); en una época posterior, los κόλλοπες se hicieron de madera o metal. Las cuerdas se anudaban alrededor de esas clavijas, que, clavadas en el μάγας, podían ser giradas para aumentar o disminuir la tensión de la cuerda (vid. escolio a Aristófanes, *Ra.*, 574 c). El otro extremo de esas cuerdas se anudaba en la caja de resonancia, en una zona llamada χορδότονον. Las cuerdas (χορδαί, νεῦρα) se fabricaban con tripa de oveja o con tendones o nervios del mismo animal; no tenemos datos precisos sobre cómo se trataban esas materias primas, para fabricar con ellas cuerdas de igual diámetro, aunque, a partir de la fabricación de cuerdas de tripa para violines, etc., podemos suponer que se las cocía, para eliminar la grasa, se las dividía en cuatro tiras y se las sumergía en un baño de natrón. El número de cuerdas, en época clásica, era de siete u ocho; en época posterior, pudo llegar a ser mucho mayor. Las cuerdas se pulsaban con los dedos; para obtener ciertos sonidos, se podía pulsar sólo un segmento de ellas, que se delimitaba sujetándolas mediante el πλήκτρον. Éste era de marfil, madera o cuerno; constaba de un pequeño mango y un extremo recortado en forma de hoja de trébol.

El instrumento que acabamos de describir tenía unas dimensiones que podían hacerlo bastante pesado (sobre todo teniendo en cuenta la costumbre de decorarlo lujosamente), por lo que, para que el ejecutante pudiera mantenerlo recto mientras lo tocaba, tuvo que llevar una cincha de cuero o de tejido (τελαμών, ἀορτήρ), situado a la altura a la que los brazos se unían a la caja de resonancia.

- "Liras de cuenco", con caja de resonancia formada por la concha de una tortuga, con una piel extendida sobre ella, y con brazos curvos, como la descrita en el *Himno homérico a Hermes*. Se las denomina indistintamente λύρα o χέλυς<sup>177</sup>.

---

<sup>176</sup> Vid. Bélis, A., 1995,

<sup>177</sup> Para las peculiaridades de estos instrumentos, remitimos, a modo de introducción, a los apartados correspondientes de Bragard, R., y De Hen, F. J.,

Todos estos nombres, quizá con la excepción de χέλυς, son de etimología desconocida, y suelen interpretarse como préstamos de lenguas orientales o mediterráneas prehelénicas<sup>178</sup>. Acerca de φόρμιγξ, diremos que Chantraine (1968, s. v.) aísla en su final el mismo formante que en cûριγξ, κάλιγξ, que él llama "expresivo", y que A. Walde y J. Pokorny<sup>179</sup> proponen una relación con ai. *bhramará-*, masc., = "abeja", cf. alto alemán moderno "brummen", = "zumar"<sup>180</sup>. En cuanto a χέλυς, Chantraine<sup>181</sup> considera la posibilidad de relacionarla con la misma raíz que aparece en aesl. **ЖЕΛΥ** (cf. ruso moderno ЖЕЛЁНЫЙ), lo que vendría motivado por el color predominante en el caparazón de la tortuga.

Además de lo dicho, el instrumento de Orfeo se denomina genéricamente ὄργανον, en Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5. En las partes segunda y tercera, estudiaremos, a la vista de sus efectos mágicos, las creencias de los antiguos acerca de la lira.

Por último, hay un testimonio aislado (A. O., vv. 965-6) en el que Orfeo aparece golpeando (κρούων) una placa de bronce, en el curso de una ceremonia de evocación de deidades infernales. Antes encontrábamos la raíz de κρούω en otros textos, en los que se refería siempre al instrumento de cuerda pulsada que es típico de Orfeo (vid., en este mismo apartado, B. a.). Que Orfeo golpee una placa de bronce, en esa ocasión, obedece más a la faceta de sacerdote y de iniciador de rituales que a la de poeta-músico, según creemos, aun cuando ambas facetas estuvieran unidas. Y tiene que ver, desde luego, con los cultos de ascendencia frigia, como el de Cibele, o con el culto de Dioniso, del que Orfeo pasaba por ser el fundador<sup>182</sup>. En esos cultos, la música de instrumentos de percusión -a la que se refería, en un principio, el

---

1973, y de VV. AA. (Diagram Group), 1976. Para más detalles, son excelentes Maas, M., y McIntosh Snyder, J., 1989; West, M. L., 1992, pp. 49-70, cuya clasificación hemos seguido aquí, y Bélis, A., 1995.

<sup>178</sup> Vid. Chantraine, P., 1968 y ss., s. vv.

<sup>179</sup> 1927-32, II, p. 202.

<sup>180</sup> Vid. otras hipótesis en Frisk, H., 1960-70, s. v.

<sup>181</sup> 1968 y ss., s. v.

<sup>182</sup> Acerca de la música en esos cultos de ascendencia frigia -ascendencia que también se da en el caso de Dioniso-, vid. Thlemer, H., 1979, pp. 38-50. Para Orfeo como fundador de los misterios dionisiacos, vid. los testimonios núms. 94-101 Kern.

verbo κρούειν<sup>183</sup>. era muy importante, como veremos en la cuarta parte de este trabajo. También veremos allí que la resonancia del bronce era, en las creencias de los antiguos, la más adecuada para tratos con el más allá, por lo que cabe la posibilidad de que este testimonio de las *Argonáuticas órficas* esté más cerca, a pesar de su tardía cronología, de ciertos orígenes étnico-religiosos del mito de la magia musical de Orfeo, orígenes que habrían sido silenciados por una temprana aproximación de Orfeo al ámbito de Apolo<sup>184</sup>, cuyo instrumento era la lira o la cítara (vid. Píndaro, fr. 128 c Snell-Maehler, y P., IV, 176).

En las fuentes latinas, los nombres del instrumento de Orfeo son, con la excepción de *testudo* y de *fides*, préstamos de los nombres griegos:

a) *Cithara*, en Virgilio, *Aen.*, VI, 120; Ovidio, *Met.*, XI, 18; Higino, *Fab.*, XIV, 27, y CCLXXIII, 11; Séneca, *Med.*, v. 357; Marcial, XIV, 165; Plinio, *NH*, IV, 42; Silio Itálico, XI, 471; Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 6, y Lactancio, *Inst. div.*, I, 22, 15-17. Al mismo instrumento se refieren los pasajes que llaman a Orfeo *citharista*: Higino, *Fab.*, XIV, 1, y Marciano Capela, I, 3, y IX, 927.

b) *Chelys*: Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1034 y 1064; Estacio, *Silv.*, V, 3, 271; Avieno, *Aratea*, 632; Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 8, y Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 1.

c) *Fides*: vid. Virgilio, *Aen.*, VI, 120; Horacio, *Carm.*, I, 12, 11; "eiusd.", *Carm.*, I, 24, 14; Nemesiano, *Buc.*, I, 23 y ss.; Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 5; Marciano Capela, II, 212, e *ibid.*, VI, 656. Puesto que no se trata de una transcripción directa de un nombre griego, juzgamos interesante añadir una breve nota sobre la etimología de esta palabra. Normalmente se pone en relación esta palabra con el término griego κφίδη, citado por Hesiquio como

---

<sup>183</sup> Aunque no hay que olvidar que las cuerdas de la lira también son percutidas, no frotadas, y que κρούω también se refiere a la pulsación de las cuerdas de la lira.

<sup>184</sup> Como veremos en las siguientes partes de este trabajo, los efectos de la música de Orfeo también se sitúan ante todo en la órbita de una estética apolínea, quizá con la excepción de los testimonios de Eurípides. Vid. Ziegler, K., 1939, col. 1.302, y Lieberg, G., 1984, p. 140.

equivalente a χορδή<sup>185</sup>. Es por otra parte muy interesante la sugerencia de Vaniček<sup>186</sup>: este autor hace remontar a esa raíz tanto el gót. *ga-binda* (cf. alemán moderno "Gebinde", "Band", etc.) como el lat. *fides*, *-ei* y el *fides*, *-ium* que nos ocupa y al que él da el sentido originario de "cuerda", coherente con las palabras germánicas *ga-binda*, "Gebinde", etc.

d) *Lyra*: aparece en Ps. Virgilio, *Culex*, 276; Ovidio, *Ars am.*, III, 321; "eiusd.", *Met.*, XI, 11, 50 y 52; Propertio, III, 2, 3-4; Higino, *Astr.*, II, 7, 1; Manilio, I, 324; Séneca, *Med.*, v. 349; Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 14, y "eiusd.", *Carmina minora*, 31 (40), v. 6.

e) *Testudo* se encuentra en Virgilio, *Georg.*, IV, 464; Valerio Flaco, I, 187 y 277; Claudiano, *Panegyricus Manlii Theodori*, v. 252, y Marciano Capela, IX, 906-8. Dado que el significado principal de *testudo* es "tortuga", el uso como denominación de la lira supone un cambio semántico parecido al que encontrábamos cuando, en griego, se designaba el instrumento con el nombre χέλυς. Quizá no sea sólo casualidad que el nombre que más relación guarda con la naturaleza aparezca en las *Geórgicas*: Segal<sup>187</sup> ha hecho ver cómo Orfeo, en el libro IV de las *Geórgicas*, representa la comunión con la naturaleza<sup>188</sup>, y esa denominación puede estar relacionada con el uso que se hace del personaje. Por supuesto, también hay que tener en cuenta motivaciones de índole estilística y métrica para el uso de determinadas palabras, y, en cualquier caso, en los otros pasajes en los que aparece la palabra *chelys*, no es porque se trate de la armonía entre Orfeo y la naturaleza.

Las cuerdas del instrumento se designan, bien con el préstamo griego *chordae* (Ovidio, *Met.*, X, 145; Séneca, *Med.*, v. 626; Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 645, y Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 30), bien con las palabras *fila* (Ovidio, *Met.*, X, 89, y Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 14) o *nervi* (Ovidio, *Met.*, X, vv. 16 y 40; "eiusd.", *Met.*, XI, 5, y Silio Itálico, XI, 459). El plectro recibe los nombres de *plectrum*

---

185 Vid. Walde, A., y Hofmann, J. B. <sup>3</sup>1938-1956, y Ernout, A., y Meillet, A., <sup>4</sup>1967, s. v. "fides", que remiten a la bibliografía indicada en las notas de M. Schmidt en su edición de Hesiquio, s. vv. φίδη, φίδεσ: esa formación de plural heteróclito permitiría oponerse a los inconvenientes derivados del distinto tipo flexivo de lat. *fides*, *-ium* "pluralia tantum" frente al griego φίδη.

186 1881, *sub radice* "\*bhid-".

187 1989, pp. 36-53 (esp. pp. 45-6).

188 Frente a Aristeo, que personifica el afán de dominio del medio natural.

(Séneca, *Med.*, v. 626; Estacio, *Silv.*, II, 7, 44; "eiusd.", *Silv.*, V, 1, 204, y Silio Itálico, XI, 474) o *pecten* (Virgilio, *Aen.*, VI, v. 647; Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 14; "eiusd.", *De consulatu Stilichonis*, II, v. 172, y *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, v. 235, y Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 5). Las cuerdas también se pulsán con los dedos (*digitis*, en Virgilio, *Aen.*, VI, v. 647).

### I. 3. C. UN ARTE DE LA PALABRA.

Junto a las referencias al canto y a su acompañamiento instrumental, tenemos también otras que insisten en el arte de Orfeo como un arte del lenguaje, al que se alude mediante las siguientes palabras:

a) ἀγορεύω: *A. O.*, vv. 332 y ss.. Tenemos el compuesto  $\bar{\alpha}\rho\alpha\gamma\omega\rho\acute{\epsilon}\omega$ , en Apolonio de Rodas, IV, 1410.

b) γλῶσσα: Eurípides, *Alc.*, 357, sin connotaciones musicales, pero sí relacionada con la comunicación verbal, como la siguiente.

c) λέγω: Con grado /o/, tenemos  $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ , en Eurípides, *I. A.*, 1211, y en Heráclito el *paradoxógrafo*, XXIII (p. 81 Festa). Debemos llamar la atención sobre el hecho de que, en ambos textos, no aparece la música, *stricto sensu*, como el medio de Orfeo para hechizar a la naturaleza, sino la palabra ( $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ ), con la que se ejerce una acción propia de la retórica sofística ( $\pi\epsilon\acute{\iota}\theta\epsilon\iota\nu$ ). Que la persuasión por la palabra era uno de los caballos de batalla de los sofistas, puede verse en una frase de Gorgias, *Hel.*, 13:  $\epsilon\acute{\iota}\varsigma\ \lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma\ \pi\omicron\lambda\upsilon\nu\ \delta\chi\lambda\omicron\nu\ \acute{\epsilon}\tau\epsilon\rho\psi\epsilon\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \acute{\epsilon}\pi\epsilon\iota\kappa\epsilon\ \tau\acute{\epsilon}\chi\eta\nu\ \gamma\rho\alpha\phi\epsilon\acute{\iota}\varsigma,\ \omicron\upsilon\kappa\ \acute{\alpha}\lambda\eta\theta\epsilon\acute{\iota}\alpha\iota\ \lambda\epsilon\chi\theta\epsilon\acute{\iota}\varsigma$ , y cf. Platón, *Grg.*, 452 e, donde se dice que lo más importante es persuadir con la palabra:  $\tau\acute{o}\ \mu\acute{\epsilon}\gamma\iota\sigma\tau\omicron\nu\ \acute{\alpha}\gamma\alpha\theta\acute{o}\nu\ \dots\ \tau\acute{o}\ \pi\epsilon\acute{\iota}\theta\epsilon\iota\nu\ \acute{\epsilon}\gamma\omega\gamma\prime\ \omicron\acute{\iota}\omicron\nu\ \tau\prime\ \epsilon\acute{\iota}\nu\alpha\iota\ \tau\omicron\acute{\iota}\varsigma\ \lambda\acute{o}\gamma\omicron\iota\varsigma\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \acute{\epsilon}\nu\ \delta\iota\kappa\alpha\sigma\tau\eta\rho\acute{\iota}\omega\ \delta\iota\kappa\alpha\sigma\tau\acute{\alpha}\varsigma\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \acute{\epsilon}\nu\ \beta\omicron\upsilon\lambda\epsilon\upsilon\tau\eta\rho\acute{\iota}\omega\ \beta\omicron\upsilon\lambda\epsilon\upsilon\tau\acute{\alpha}\varsigma\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \acute{\epsilon}\nu\ \acute{\epsilon}\kappa\kappa\lambda\eta\sigma\acute{\iota}\alpha\iota\ \acute{\epsilon}\kappa\kappa\lambda\eta\sigma\iota\alpha\sigma\tau\acute{\alpha}\varsigma\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \acute{\epsilon}\nu\ \acute{\alpha}\lambda\lambda\omega\ \sigma\upsilon\lambda\lambda\omicron\gamma\omega\ \pi\alpha\upsilon\tau\acute{\iota},\ \delta\omicron\tau\iota\varsigma\ \acute{\alpha}\nu\ \pi\omicron\lambda\iota\tau\iota\kappa\acute{o}\varsigma\ \sigma\acute{\upsilon}\lambda\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma\ \gamma\acute{\iota}\gamma\eta\tau\alpha\iota$ . En el pasaje de Eurípides, lo que se destaca es el poder de convicción de Orfeo. Eso fue objeto más de la atención de los maestros de retórica que de los músicos; pero Segal<sup>189</sup> ha señalado que, en la poesía dramática del s. V a. C., Orfeo es un ejemplo de la fuerza

---

<sup>189</sup> 1978, p. 34 del libro de 1989.



### I. 3. C. UN ARTE DE LA PALABRA.

Junto a las referencias al canto y a su acompañamiento instrumental, tenemos también otras que insisten en el arte de Orfeo como un arte del lenguaje, al que se alude mediante las siguientes palabras:

a) ἀγορεύω: A. O., vv. 332 y ss.. Tenemos el compuesto παράγορέω, en Apolonio de Rodas, IV, 1410.

b) γλώσσα: Eurípides, *Alc.*, 357, sin connotaciones musicales, pero sí relacionada con la comunicación verbal, como la siguiente.

c) λέγω: Con grado /o/, tenemos λόγος, en Eurípides, *I. A.*, 1211, y en Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa). Debemos llamar la atención sobre el hecho de que, en ambos textos, no aparece la música, *stricto sensu*, como el medio de Orfeo para hechizar a la naturaleza, sino la palabra (λόγος), con la que se ejerce una acción propia de la retórica sofística (πείθειν). Que la persuasión por la palabra era uno de los caballos de batalla de los sofistas, puede verse en una frase de Gorgias, *Hel.*, 13: εἰς λόγος πολὺν ὄχλον ἔτερψε καὶ ἔπεισε τέχνη γραφεῖς, οὐκ ἀληθείαι λεχθεῖς, y cf. Platón, *Grg.*, 452 e, donde se dice que lo más importante es persuadir con la palabra: τὸ μέγιστον ἀγαθόν ... τὸ πείθειν ἔγωγ' οἷόν τ' εἶναι τοῖς λόγοις καὶ ἐν δικαστηρίῳ δικαστὰς καὶ ἐν βουλευτηρίῳ βουλευτὰς καὶ ἐν ἐκκλησίαι ἐκκλησιαστὰς καὶ ἐν ἄλλῳ συλλόγῳ παντί, ὅστις ἂν πολιτικὸς σύλλογος γίγνηται. En el pasaje de Eurípides, lo que se destaca es el poder de convicción de Orfeo. Eso fue objeto más de la atención de los maestros de retórica que de los músicos; pero Segal<sup>189</sup> ha señalado que, en la poesía dramática del s. V a. C., Orfeo es un ejemplo de la fuerza persuasiva de la palabra *per se*, y debemos detenernos ahora en esta cuestión.

Como ya apuntábamos en la introducción, la palabra, en la antigüedad, constituía también un hecho musical. Cabe decir que la predominante naturaleza melódica del acento griego, y el valor fonológico de la cantidad, difuminaban la frontera entre el canto y la elocución normal, independientemente de que, como sabemos, el acento melódico no fuera un prosodema, ni tuviera influencia en la relación entre palabra y música, en los

---

189 1978, p. 34 del libro de 1989.

τραγικούς ποιητάς, Κρέξον δὲ λαβόντα εἰς διθύραμβον [χρήσασθαι] ἀγαγεῖν. οὔονται δὲ καὶ τὴν κρούειν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν τοῦτον πρῶτον εὐρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντα πρόσχορδα κρούειν.

El sonido de la palabra, en cualquier caso, formaba parte del material con el que trabajaba el "poeta-músico", por lo que Píndaro, *O.*, III, 8-9, puede declarar que va a unir, para el hijo de Enesidamo, la forminge de variados sonos, el clamor de las flautas y la disposición de las palabras (φόρμιγγά τε ποικιλόγαρυν καὶ βοὰν αὐλῶν ἐπέων τε θέειν), y la prosodia y la métrica cuantitativa eran también un hecho musical<sup>195</sup>. Aristóxeno, *Fr. Par.*, p. 27, 4 y ss. Pighi, dice que tres son las cosas susceptibles de ordenación rítmica: el lenguaje, la música y los movimientos del cuerpo (Τρία εἰσὶ τὰ ῥυθμιζόμενα, λέξις, μέλος, κίνησις σωματική, ὥστε διαιρῆσει τὸν χρόνον ἢ μὲν λέξις τοῖς αὐτῆς μέρεσιν οἷον γράμμασι καὶ συλλαβαῖς καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιούτοις· τὸ δὲ μέλος τοῖς αὐτοῦ φθόγγοις τε καὶ διαστήμασιν· ἢ δὲ κίνησις σημεῖοις τε καὶ σχήμασι καὶ εἴ τι τοιοῦτό ἐστι κινήσεως μέρος ἐπὶ τούτοις). Y Dionisio de Halicarnaso, *Comp.*, 11, estudió el aspecto melódico de la elocución normal, según veremos en II. 3. B. 2. 1. Además, como vamos a ver en seguida, Esquilo atribuye a la palabra efectos afines a los de la música<sup>196</sup>, y, en general, como ha dicho Moutsopoulos, "para los trágicos, la música de las palabras se confunde con la música propiamente dicha"<sup>197</sup>.

Se ha hablado, por otra parte, de la presencia, en época arcaica, de una producción lírica frente a una poesía hexamétrica para recitar, no para cantar: ambas formas proceden de una poesía épica cantada, probablemente de época micénica.<sup>198</sup> No obstante, Terpandro parece haber puesto música a los hexámetros homéricos, tomados como dos κῶλα κατ' ἐνόπλιον de los que eran usuales en la poesía citaródica (Ps. Plutarco, *De mus.*, 1132 b-c: οὐ λελυμένην δ' εἶναι τῶν προειρημένων τὴν τῶν ποιημάτων λέξιν καὶ μέτρον οὐκ ἔχουσαν, ἀλλὰ καθάπερ <τὴν> Στησιχόρου τε καὶ τῶν ἀρχαίων 1132."C".1 μελοποιῶν, οἳ ποιοῦντες ἔπη τούτοις μέλη περιετίθεσαν· καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον ἔφη κιθαρωδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς

<sup>195</sup> Cf. Dionisio de Halicarnaso, *Comp.*, 11, y vid. Stanford, W. B., 1967; Allen, W. S., 1973, esp. pp. 230 y ss., y Zamminer, F., 1989, p. 122.

<sup>196</sup> Vid. Moutsopoulos, E., 1959 b.

<sup>197</sup> Moutsopoulos, E., 1962, p. 398.

<sup>198</sup> Avezzi, E., y Ciani, M. G., 1994, p. 227.

Ὅμηρου μέλη περιτιθέντα αἰδεῖν ἐν τοῖς ἀγῶσιν). También Estesícoro parece haber revestido el verso épico con modos propios de la lírica coral (vid. el pasaje del Ps. Plutarco, *De mus.*, 1132 b, citado más arriba, y Quintiliano, X, 1, 62: *Stesichorum quam sit ingenio validus materiae quoque ostendunt, maxima bella et clarissimos canentem duces et epici carminis onera lyra sustinentem*). Y creemos que la poesía y la música comienzan a separarse en el momento en el que se concede un predominio al significado o al significante, o bien a la función representativa o a la expresiva y a la mágico-encantatoria.

Pasemos, ahora, de esas observaciones generales, a los textos trágicos en los que Orfeo es un ejemplo de la fuerza persuasiva de la palabra. Hay que observar, de entrada, que ya Esquilo concedió parecidos efectos a la palabra y a la música<sup>199</sup>. En efecto, Esquilo (para quien Orfeo lo atraía todo gozosamente con su voz, ἦγε πάντ' ἀπὸ φθογγῆς χαρᾶι, en *Ag.*, 1630) habla de los efectos mágicos de la música, en *Ag.*, 1418 (el sacrificio de Ifigenia ἐπιιδὸν Θρηκίων ἀημάτων, e. d., sirvió de encantamiento contra los vientos tracios). En *Eum.*, 649 dice que Zeus no inventó ἐπιιδάι contra la muerte. En esa misma tragedia, el coro de las Euménides afirma que su himno encadenará a Orestes (*Eum.*, 306: ὕμνον δ' ἀκούσῃ τόνδε δέσμιον κέθειν). Io compara el susurro de la brisa entre los juncos con una melodía que atrae el sueño (Ps. Esquilo, *Prom.*, 574-5: ὑπὸ δὲ κηρόπλαστος ὀτοβῆι δόναξ / ἀχέτας ὑπνοδόταν<sup>200</sup> νόμον). En esa misma tragedia, vv. 172-4, las ἐπιιδάι podrían tener un valor persuasivo que se describe en términos mágicos (καὶ μ' οὔτι μελιγλώσσοις πειθοῦς ἐπαιδῆσιεν / θέλξει). Pero esos mismos efectos los tiene también la palabra: cf. *Eum.*, 81-2 (θελκτηρίουσ μύθοσ) y *Suppl.*, 446-8 (καὶ γλώσσα τοξεύσασα μὴ τὰ καίρια, / ἀλγεινὰ θυμοῦ κέντρα κινητήρια / γένοιτο μύθου μῦθος ἄν θελκτήριος).

El mismo Segal<sup>201</sup>, sobre la base de hechos léxicos, permite ver cómo ese poder de la palabra -apoyado, en buena medida, en su valor sonoro- aproximaba a Orfeo y a los sofistas. Y, en general, Burkert ha descrito<sup>202</sup> la relación entre el γόης y el sofista, en la que es muy interesante

<sup>199</sup> Vid. Moutsopoulos, E., 1959 b, esp. p. 19, n. 1.

<sup>200</sup> ὑπνοδόταν Σ et paene omnes praeter Q: -δέταν Q: -λέταν Hartung, adnuitque West.

<sup>201</sup> 1978, pp. 10 y ss. del libro de 1989.

<sup>202</sup> 1962 b.

observar la atención que éste prestó a uno de los medios de aquel (las ἐπωιδαί). P. e., Gorgias, *Hel.*, 10, dice que los ensalmos tienen un divino poder de causar gozo o aliviar la pena, de hechizar y persuadir:

αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπωιδαί ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγινομένη γὰρ τῆι δόξει τῆς ψυχῆς ἢ δύναμις τῆς ἐπωιδῆς ἔθελξε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεία. γοητείας δὲ καὶ μαγείας δικαῖα τέχναι εὐρηγται, αἱ εἰσι ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα.

Y, en varios pasajes platónicos, se registra la conexión entre la magia y la retórica, a través de las ἐπωιδαί: esos ensalmos, que se usaban contra las picaduras de escorpión (Platón, *Euthd.*, 290 a), se designaban con una palabra de la misma raíz de la que emplea Menón para decirle a Sócrates el efecto que le causan sus palabras (Platón, *Men.*, 80 a): ὦ Κώκρατες, ἤκουον μὲν ἔγωγε πρὶν καὶ συγγενέσθαι σοι ὅτι σὺ οὐδὲν ἄλλο ἢ αὐτός τε ἀπορεῖς καὶ τοὺς ἄλλους ποιεῖς ἀπορεῖν· καὶ νῦν, ὥς γέ μοι δοκεῖς, γοητεύεις με καὶ φαρμάττεις καὶ ἀτεχνῶς κατεπαίδεις. Y la misma palabra designa las fórmulas para atraer las almas de los muertos y para persuadir a los dioses, cuando Platón, *Leg.*, 909 b, alude a τοὺς δὲ τεθνεῶτας φάσκοντες ψυχαγωγεῖν καὶ θεοὺς ὑπὲρχεινόμενοι πείθειν, ὡς θυσίαις τε καὶ εὐχαῖς καὶ ἐπωιδαῖς γοητεύοντες.

También ha puesto Segal de relieve<sup>203</sup>, con gran acierto, cómo lo que Platón dice de Orfeo, en general, viene condicionado por una visión del cantor como sofista<sup>204</sup>. Ello se ve sobre todo en el relato del fracaso del cantor en el reino de Hades (*Smp.*, 179 d), en el que puede haberse resumido el argumento de una tragedia perdida, quizá la de Aristias, titulada precisamente *Orfeo*<sup>205</sup>. Por el contrario, uno de los textos con los que se ha intentado apoyar la hipótesis de que Orfeo triunfara en su descenso al Hades,

---

<sup>203</sup> 1978, pp. 16 y ss. del libro de 1989 (= pp. 296 y ss. de la traducción italiana). Acerca de la asociación entre Orfeo y los sofistas, vid., p. e., Platón, *Prt.*, 316 d, y Bernabé, A., 1998.

<sup>204</sup> Y, a la inversa, se compara la elocuencia de Protágoras con los encantos de la música de Orfeo, en Platón, *Prt.*, 315 a.

<sup>205</sup> Vid. Sansone, D., 1985, p. 55.

procede ... de un sofista, Isócrates (XI, 8: ἐξ "Αιδου τοὺς τεθνεώτας ἀνῆγεν<sup>206</sup>).

A la inversa, Platón describió la persuasión y la coacción que ejerce el legislador sobre los hombres más fuertes y poderosos -para que su fuerza no aniquile a los débiles-, con los verbos κατεπαίδω y γοητεύω, y compara a esos hombres más fuertes con leones (Platón, *Grg.*, 483 e-484 a<sup>207</sup>). Y esos verbos ἐπαίδω y γοητεύω pertenecían al campo semántico de la magia -y el primero, al de la magia musical- en el que se sitúa Orfeo: para ἐπαίδω, vid. Eurípides, *I. A.*, 1212, y, para la raíz de γοητεύω, Estrabón, fr. 18 del libro VII. Coherentemente con todo ello, Platón se sirvió de motivos de las leyendas de Orfeo para expresar procesos típicos de la sofística: en *Prt.*, 315 a, compara la elocuencia de Protágoras con el encanto de la música de Orfeo. Y la comparación de los hombres más fuertes con leones a los que las leyes impiden aniquilar a los débiles -una preocupación típicamente sofística- reaparece en la interpretación alegorista del motivo de Orfeo encantando fieras: como veremos más detalladamente en las partes segunda y tercera de este estudio, desde Paléfato, XXXIII (pp. 50-51 Festa), se tendió a interpretar ese motivo como alegoría de una función civilizadora de Orfeo. ¿Podemos pensar, pues, que tal interpretación surgió a partir de los problemas planteados por los sofistas? Tendremos ocasión de comprobar que esa manipulación del mito podía basarse, al menos en parte, en ideas propias de las iniciaciones místicas<sup>208</sup>; en cuanto a las afinidades que hemos hallado con el pensamiento sofístico, y sobre las que volveremos en las partes segunda y tercera, creemos que se deben a un fenómeno descrito por Burkert<sup>209</sup>, que también analizaremos en profundidad más adelante: la sustitución del γόης, iniciador en los misterios, por el sofista.

Esta relación del cantor con el sofista merece todavía algunas observaciones. Empezaremos por señalar algo que es bien conocido: que los mismos sofistas sintieron su actividad como una prolongación de la poesía, y

---

<sup>206</sup> Vid. Ziegler, K., 1939, col. 1.273; Linforth, I. M., 1941, p. 21; Graf, F., 1987, p. 81; Di Fabio, A., 1993, p. 207; Heath, J., 1994, y Riedweg, Ch., 1996, pp. 1.259-60.

<sup>207</sup> πλάττοντες τοὺς βελτίστους καὶ ἐρωμενεστάτους ἡμῶν αὐτῶν, ἐκ νέων λαμβάνοντες, ὥσπερ λέοντας, κατεπαίδοντες τε καὶ γοητεύοντες καταδουλούμεθα λέγοντες ὡς τὸ ἴσον χρῆ ἔχειν καὶ τοῦτό ἐστιν τὸ καλὸν καὶ τὸ δίκαιον.

<sup>208</sup> Vid. Eisler, R., 1922-3, pp. 61 y ss.

<sup>209</sup> 1962 b.

que la atención que prestaron a los poderes de la palabra, al aspecto formal del lenguaje y a la función impresiva de éste, los situaba en la misma longitud de onda de los poetas<sup>210</sup>. Este hecho es especialmente fácil de reconocer con la perspectiva de la concepción "formalista" de la literariedad; pero los sofistas ya fueron conscientes de ello, y no hay más que ver cómo se expresa Gorgias a propósito de su arte, en *Hel.*, 8-9. Lo que podríamos llamar la crítica literaria griega de la Antigüedad también fue sensible a este aspecto, y la proximidad del arte de Gorgias a la poesía fue señalada, p. e., por Aristóteles, *Rhet.*, III, 1, 1404 a 27, y por Flavio Filóstrato, *V. S.*, I, 9, p. 492 Olearius. Por otra parte, las habilidades de los sofistas ante los tribunales se comparaban con una de las especialidades de Orfeo, e. d., los encantamientos (ἐπωδαί) que, a través de la música, conseguía sobre los animales, como vemos en un pasaje (289 e-290 a) del *Eutidemo* platónico:

καὶ γὰρ μοι οἷ τε ἄνδρες αὐτοὶ οἱ λογοποιοί, ὅταν συγγένωμαι αὐτοῖς, ὑπέρσοφοι, ὦ Κλεινία, δοκοῦσιν εἶναι, καὶ αὐτὴ ἡ τέχνη αὐτῶν θεσπεσία τις καὶ ὑψηλή. καὶ μέντοι οὐδὲν θαυμαστόν· ἔστι γὰρ τῆς τῶν ἐπωιδῶν τέχνης μόνον μικρῶι τε ἐκείνης ὑποδεεστέρα. (290 α) ἡ μὲν γὰρ τῶν ἐπωιδῶν ἔχειν τε καὶ φαλαγγίων καὶ σκορπίων καὶ τῶν ἄλλων θηρίων τε καὶ νόκων κήλησις ἐστίν, ἡ δὲ δικαστῶν τε καὶ ἐκκλησιαστῶν καὶ τῶν ἄλλων ὄχλων κήλησις τε καὶ παραμυθία τυγχάνει οὕσα·

Pues bien, en relación con todo ello, es muy significativo que se relacionara a Orfeo con los tipos humanos que, en la historia de la civilización griega, habían desempeñado la función de educadores<sup>211</sup>: primero,

<sup>210</sup> En general, acerca de la proximidad entre la sofística y la poesía -reflejada en hechos léxicos, en la función educadora que se atribuía a poetas y a sofistas, y en la atención que todos prestaron al aspecto formal del lenguaje-, puede verse Guthrie, W. K. C., 1969, pp. 40-41 de la traducción española. A propósito de Gorgias, la figura paradigmática de esa asociación, remitimos a Lesky, A., 1963, pp. 379-81 de la traducción española, y a Rodríguez Adrados, F., 1981.

<sup>211</sup> Acerca del músico como educador en Grecia, vid. Kemp, J. A., 1966. El conflicto entre los dos tipos de educación -el tradicional del *citharistes* y el nuevo de los sofistas- se puede ver, p. e., en Aristófanes, *Nu.*, 960 y ss. En los vv. 968 y ss., y luego en Platón, *Leg.*, 700, encontramos testimonios de la polémica contra el excesivo virtuosismo presente en la música griega desde finales del s. V a. C. Acerca de esa "revolución virtuosística", vid. Reinach, Th., 1926, pp. 132 y ss. de la reimpr. de 1979; Comotti, G., 1977, pp. 31 y ss. de la trad. esp., y Barker, A., 1984, pp. 93-8 de la reimpr. de 1987. Al parecer, esa

implícitamente, con los poetas teólogos o filósofos del tipo de Hesíodo y Empédocles; y, en el s. V, con los sofistas, cuando éstos aparecen en escena y van ganando terreno a la poesía<sup>212</sup>. Platón casi identifica sofística y civilización en *Prt.*, 316 d, pasaje en el que cita a Orfeo como uno de los civilizadores de Grecia, aunque sin aludir más que implícitamente a la música. La relación entre poesía y sofística se manifestó también en la evolución de este mito. Y todavía entre los ss. II y III d. C., Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 1, 1, llama a Orfeo *Θράκιος σοφιστής*. Quizá no fuera pura casualidad que ese autor escribiera en la misma época de la segunda sofística, y que muchos de los testimonios literarios griegos sobre Orfeo, de época imperial, procedan también de la segunda sofística. Por cierto que uno de los representantes de ese movimiento, Flavio Filóstrato, asoció también a Orfeo con los sofistas Gorgias y Pródico (vid. *V. S.*, I, p. 483 Olearius, y *Epist.*, I, 73, 5). En *Her.*, p. 23, 17 De Lannoy, del mismo autor, el fenicio dice que escucha al viñador como las fieras escuchaban a Orfeo, y he ahí que, como ocurría ya en Platón en *Prt.*, 315 a, se relaciona el encantamiento musical de Orfeo con los efectos que consigue un orador hábil. También Eunapio, *Vitae Sophistarum*, 502, compara los prodigios de Orfeo con la elocuencia de determinados personajes. Volviendo a la época clásica, el autor que más ha aludido a Orfeo es justamente Eurípides, el trágico más influido por la sofística<sup>213</sup>: p. e., el *Γένος Εὐριπίδου* de Sátiro, 1, 10 (p. 93 Arrighetti), dice que Eurípides fue discípulo de Pródico, Anaxágoras y Protágoras, y cf. esa noticia con Eurípides, *Ba.*, 202. Y no era extraño que Eurípides se fijara en la palabra de Orfeo, toda vez que fue en la obra del trágico más joven donde la palabra y la música se separaron definitivamente, y donde las partes recitadas se convirtieron en debates verbales<sup>214</sup> próximos

---

profesionalización trajo consigo una caída en la consideración social del músico (Kemp, J. A., 1966, pp. 219-220). Ese desprestigio del músico pudo influir en que se impusiera la versión en la que Orfeo fracasa, si es que alguna vez existió otra en la que triunfaba.

<sup>212</sup> Vid. Lesky, A., <sup>2</sup>1963, p. 372 de la trad. esp.

<sup>213</sup> Vid., p. e., López Férez, J. A. (trad., pról. y notas), 1985, pp. 13-15 y 34-39. Los datos y la bibliografía antigua aparecen ordenados en Schmid, W. (1940), en Christ, W. von; Schmid, W., y Stählin, O., 1920 y ss., III, 1, pp. 310-312 y 315 y ss. Pero también señala Lesky, A., <sup>2</sup>1963, p. 389 de la trad. esp., que Eurípides no se limitó a ser el "poeta de la Ilustración griega", como algunos lo han llamado, pues expresó algunas críticas contra la retórica, p. e., en *Hec.*, 1187 y ss.

<sup>214</sup> Vid. Avezzi, E., y Ciani, M. G., 1994, p. 233.

a los sofísticos. Por lo demás, el otro autor clásico al que más preocupa Orfeo es justamente Platón, el más formidable contrincante de lo que los sofistas representaban para la cultura griega.

No olvidemos, por otra parte, que la palabra *λόγος* contiene la misma raíz de *λέγω*, verbo que, según señaló el profesor José García López<sup>215</sup>, es el empleado para designar la ejecución (canto-recitado) de un poema lírico. En cuanto a *λόγος* propiamente dicho, según LSJ, s. v., II, 2, puede designar, como tecnicismo de la teoría métrica, la relación entre *arsis* y *tesis*, que define el ritmo; y más interesante es que pueda significar "oráculo" (ya desde Píndaro, *P.*, IV, 59) y "proverbio" (también desde Píndaro, *N.*, IX, 6), formas de expresión verbal que frecuentemente (y más, desde luego, en Grecia) se presentan con un carácter rítmico, versificado<sup>216</sup>. A esto hay que añadir que *ἡδυσμένος λόγος* significa "lenguaje dotado de ritmo, adaptado a una melodía", en Aristóteles, *Poet.*, 1449 b 25 (cf. LSJ, s. v., IX, 1), aunque no tenemos testimonios de que ese sentido se documentara en época de Eurípides. Los que desde luego sí pudo conocer Eurípides son los de "oráculo" y "proverbio"; pero, en cualquier caso, ninguna de esas acepciones contiene connotaciones musicales propiamente dichas, ni es la que aparece en el texto que comentamos.

De toda esta discusión, podemos concluir que, en este pasaje de Eurípides, *I. A.*, 1210-12, bajo la influencia de la sofística, se llama la atención sobre los poderes de la palabra, aparte de los del canto<sup>217</sup> (y, por otra parte, ya señalábamos en la introducción las conexiones que creemos hallar entre canto y recitación, o, simplemente, entre canto y elocución normal). Poderes a los que nuestro autor se refiere con un término (*πείθειν*) de especial relevancia en el contexto cultural de su tiempo, frente al menos

---

<sup>215</sup> Durante la mesa redonda sobre "El amor en la poesía popular y en la épica griega", que tuvo lugar el 9 de agosto de 1994, en el marco del curso "El amor en la poesía griega y latina", dirigido por el profesor Dr. D. Francisco Rodríguez Adrados, en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Santander, 8 al 12 de agosto de 1994). Cf., p. e., Anacreonte, fr. 2 West.

<sup>216</sup> En la quinta parte de este trabajo, presentaremos los testimonios del carácter cantado del oráculo.

<sup>217</sup> Por otra parte, uno de los dioses a quienes se atribuye la invención de la lira, Hermes, muestra también características de los sofistas, y así aparece precisamente en el *Himno homérico a Hermes*, que es el texto básico acerca de cómo inventó aquel instrumento: vid., p. e., Hübner, W., 1986.



denso en connotaciones que encontrábamos en Esquilo, *Ag.*, 1630, ἦγε, y al que volveremos a encontrar en la última obra conservada de Eurípides (*Ba.*, 560 y ss.), κύναγεν, que, por cierto, contiene la misma raíz de ἦγε. Además, la misma atención que los sofistas habían prestado al poder de la palabra también se halla en Eurípides<sup>218</sup>.

Entre estos testimonios que se refieren al aspecto verbal del arte de Orfeo (y contando siempre con la estrecha vinculación entre palabra y música, para los antiguos), tenemos que incluir los que aluden explícitamente a la poesía como actividad propia de Orfeo: en Éforo, *F Gr H*, 70 F 104 (transmitido por Diodoro Sículo, V, 64, 4), tenemos la palabra ποιητικ, que reaparece en Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4. En ese pasaje de Diodoro Sículo, también aparece una palabra de la misma raíz, ποιημα, alusiva a lo que hacía Orfeo. La misma palabra aparece en Clemente de Alejandría, *Strom.*, I, 21, 131, 1, 1. En el mismo sentido (la poesía como actividad propia de Orfeo) apunta el hecho de que se le aplique el nombre ποιητής en Clemente de Alejandría, *Strom.*, VI, 2, 15, 2, 2; Yámblico, *VP*, 34, 243, 10, y Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 2, 47.

Píndaro, fr. 128 c Snell, menciona a Orfeo como si los poemas de éste pertenecieran a un género lírico-coral; pero Aristóteles, *De generatione animalium*, 734 a 18, y *De anima*, 410 b 28, denomina ἔπη a los poemas de Orfeo, y hexamétrica es toda la poesía que los antiguos atribuyeron a Orfeo. En Apolonio de Rodas, I, 496-511, tenemos el primer ejemplo del género de poesía cantada-improvisada por Orfeo, una poesía cosmogónico-teogónica. Mario Plocio, *Ars gramm.*, III, 2, también dice que Orfeo y Museo cantaron himnos en hexámetros, dedicados a los dioses<sup>219</sup>. Y Damageto, *A. P.*, VII, 9, 6, atribuye a Orfeo la invención del hexámetro dactílico, con lo que tenemos también una referencia a una característica "técnica", por así decir, de la poesía de nuestro personaje. Anotemos que Damageto, en ese texto, está siguiendo una tradición cuyo primer testimonio se encuentra en el filósofo Critias, 88 B 3 DK, transmitido por Malio Teodoro, *De metris*, IV, 1, t. 106 Kern. Además, los pasajes citados de Aristóteles (*De generatione animalium*, 734 a 18, y *De anima*, 410 b 28), en los que se llama ἔπη a los poemas de Orfeo, también sugieren, con esa denominación, que el verso empleado en ellos era el hexámetro dactílico.

<sup>218</sup> Vid. Moutsopoulos, E., 1962, pp. 427-31.

<sup>219</sup> Cf. nuestro apartado III. 3. 1. d. 1., sobre Orfeo como inventor del hexámetro.

En las fuentes latinas, las obras que nuestro protagonista compone reciben los nombres *carmen* y *cantus*. Pero también se las designa como *fabellae* (Cicerón, *De nat. deor.*, I, 41), y puede entreverse, en el uso de ese nombre, una progresiva atención al contenido verbal, en detrimento del canto: por algo Cicerón se está refiriendo, en ese pasaje, a las doctrinas órficas tal como las había recibido Crisipo.

### I. 3. D. EL ARTE DE ORFEO.

Con esos elementos (el canto, la palabra, instrumentos de cuerda pulsada), Orfeo practica un arte cuya denominación es, en los textos que hemos examinado:

a) ἄρμουσία: en *I. G. in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64, vv. 3-4. Más que como denominación del arte de Orfeo, aparece aquí, por una especie de metonimia, con el sentido de "pieza musical". El término reaparece en Menandro el rétor, *De epidicticis*, II, 443, 216 y ss. Russell-Wilson; Calístrato, 7, 4, y en Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 3, 29.

b) κιθαρωιδία: en Platón, *Íón*, 533 b, y cf. *κιθαρωιδός*, en "eiusd.", *Smp.*, 179 d, y Menandro el rétor, *De epidicticis*, II, 392, 19 y ss., p. 122 Russell-Wilson. La misma denominación, en Ps. Apolodoro, I, III, 2 (I, 14).

c) μελωιδία: en Éforo, *F Gr H*, 70 F 104 (procedente de Diodoro Sículo, V, 64, 4), y Diodoro Sículo, I, 23, 6-7, y IV, 25, 1-4.

d) μουσική: en Estrabón, fr. 18 del libro VII, y X, 3, 17; Teófilo de Antioquía, *Ad Autolyicum*, II, 30; cf. *μουσικώτατος*, aplicado a Orfeo, en Luciano, *Fugitivi*, 29, y en Ateneo, XIV, 632 c. *Μουσική* reaparece en Luciano, *Adversus indoctum*, 109-11; Ps. Galeno, *De partibus philosophiae*, 29; Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 3; Filóstrato el joven, *Im.*, 6, p. 870 Olearius; Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin; "eiusd.", *Or.*, II, p. 37 c Hardouin; Calístrato, 7, 4; Libanio, *Declam.*, 2, 30; Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5; Proclo, *In R.*, I, 174 Kroll; "eiusd.", *In R.*, II, 314, 24 Kroll, e *In R.*, II, 316 Kroll.

e) Derivada de la misma raíz de la anterior, tenemos *μουκουργίη*, en Ps. Luciano, *De astr.*, X (cf. el verbo *μουκουργέω*, en Filóstrato el joven, *Im.*, 6, p. 870 Olearius).

f) ποίησις: en Éforo, *F Gr H*, 70 F 104 (procedente de Diodoro Sículo, V, 64, 4), y Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4; también en Taciano, *Oratio ad Graecos*, I.

g) Más en general, el arte de Orfeo se llama σοφία, en Gregorio Nazianzeno, *Orationes*, XXXIX, 680 (PG, 36, 340; t. 155 Kern).

h) Otra denominación genérica es τέχνη, en Luciano, *Adversus indoctum*, 109-11.

En las fuentes latinas, la ejecución musical de Orfeo se designa con los verbos *sonare* (Nemesiano, *Buc.*, I, 25;) y sus compuestos: *consonare*, en Marciano Capela, IX, 908; *intersonare*, que aparece en Estacio, *Theb.*, V, 345; *personare* está en Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 2;, y en Marciano Capela, II, 212, y *resonare*, en Séneca, *Herc. fur.*, v. 576;. Queda el verbo *obloquor*, en Virgilio, *Aen.*, VI, 646. Acerca de su valor, remitimos a nuestra discusión de ese pasaje, en el apartado I. 1. 6. Quedan dos pasajes de Ovidio, *Met.*, X, 40 y 147, en los que la ejecución musical se designa con las expresiones *movere nervos* y *movere vocem*.

Y el arte de nuestro protagonista se denomina, en general, *ars* (Horacio, *Carm.*, I, 12, 9; Séneca, *Herc. fur.*, v. 573, y Avieno, *Aratea*, 629). Esa palabra es de la misma raíz que ha dado gr. ἀραπέιν y ἄρθρον, y ai. *rtām*. Sobre la misma raíz, tenemos *artificium*, en Higino, *Astr.*, II, 7, 1. El préstamo griego *musice* aparece en Quintiliano, I, 10, 9, donde también se incluye a Orfeo entre los *musici*; otro préstamo griego, *poetice*, aparece en Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam*, vv. 391 y ss. De la misma raíz es el término *poeta*, con el que Cicerón, *De nat. deor.*, I, 107, se refiere a Orfeo; después que él, emplearán esa denominación Tácito, *Dial. de or.*, XII, 3-4; Lactancio, *Inst. div.*, I, 5, 4, y San Agustín, *De civitate Dei*, 18, 14, e *ibid.*, 18, 24 y 37. Como vimos más arriba, Apuleyo, *Flor.*, 2, 17, llama a Orfeo *cantor*. Algunos textos lo llaman *citharista*: Higino, *Fab.*, XIV, 1, y Marciano Capela, I, 3, y IX, 927. Y, en fin, hay que señalar la abundancia de testimonios que lo llaman *vates*: Ovidio, *Ep. ex Ponto*, II, 9, 53, y *Met.*, X, 12, 89, 143, y XI, 19; Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1054 y 1072; Tácito, *Dial. de or.*, XII, 3-4; Quintiliano, I, 10, 9; Marcial, XIV, 165, 1 y *Liber Spectaculorum*, v. 6; Estacio, *Silv.*, V, 1, 204; Silio Itálico, XI, 473; Solino, 16, 5-6; Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 13, y *Carmina minora*, 31 (40), vv. 4 y 24; Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 2; Avieno, *Aratea*, 627 y 630, y Marciano Capela, VI, 656, p.

325, 5 Dick. Ésta es otra de esas palabras cuya etimología e historia son altamente reveladoras del tipo de personaje que es Orfeo, por lo que nos detendremos también en su análisis.

Se trata de una palabra italo-céltica, como vemos por el galo οὐάτειϛ, el airl. *faith* (= "poeta") y el galés *gwawd* (= "canto de alabanza"). En el grupo germánico también se documenta la misma raíz: gót. *wo ds* = "poseído, enfurecido"; aaa. *wuot* = alemán moderno "Wut" = "furia", y el nombre del dios de la poesía, *Wuotan*; anglosajón *wo þ*, fem., = "voz, canto"; aingl. *wo ds* = "canto", y aisl. *óð* = "poesía", pero también "exaltación". Está claro que la asociación de conceptos es como la que media entre las palabras griegas *μαίνομαι* y *μάντις*<sup>220</sup>. El mismo proceso semántico, que relaciona al poeta con la exaltación anímica, aparece en una de las denominaciones del poeta, en ai.: *viprañ* contiene la misma raíz que *vepate*, = "vibra"<sup>221</sup>. En latín, *vates* designaba, en principio, al "adivino", y, dado que las profecías se cantaban, como sabemos por los pasajes recogidos en el apartado A. a. de este capítulo<sup>222</sup>, en nuestro análisis de la familia léxica de *cano*, pasó a designar al "poeta". Ya Varrón, *L. L.*, 7, 36, dice que *antiquos poetas vates appellabant*, y es con ese sentido con el que se refiere a Orfeo en todos los testimonios: se trata no del poeta de una cultura literaria presidida por la escritura, que escribe sus poemas para que sean leídos, sino del poeta "antiguo" el aedo griego, el que ejecutaba sus obras cantando y acompañándose con una lira.

Podemos ver que tanto las referencias a la música como las que destacan el arte de la palabra, coinciden en el mismo personaje, Orfeo: he ahí la reproducción, en el plano mítico, de la asociación de poesía y música, en la cultura griega.

### I. 3. E. HACIA UNA RECONSTRUCCIÓN DEL "ESTILO" DE ORFEO, SEGÚN EL MITO.

Ciertos textos sugieren diversas particularidades del arte que Orfeo cultivaba. Se habla, si es que no bastaba con lo que se podía juzgar por los efectos de ese arte, de su índole mágica (Pausanias, VI, 20, 18); de la

<sup>220</sup> Vid. Fick, A. F., 1894, II<sup>4</sup>, p. 542.

<sup>221</sup> Vid. Gil, L., 1967, pp. 15-6.

<sup>222</sup> Vid. también los testimonios recogidos en la quinta parte de este estudio, V. 3.

brevidad de los poemas de Orfeo, y de su escasez en número (Pausanias, IX, 30, 12) y del carácter oral de su composición y ejecución (Apolonio de Rodas, I, 496-511), que se corresponde con la forma de producción "literaria" propia de las etapas más arcaicas de la historia de cualquier pueblo. No obstante, frente a esa referencia, abundan sobremanera las alusiones al uso de la escritura<sup>223</sup>. Así, el Ps. Alcídante, *Vlixes*, 24, atribuye a Orfeo la invención del alfabeto, y Favorino de Arlés, *Corintíacas*, 14-15, habla de una inscripción votiva compuesta por Orfeo, para ofrecer la nave Argo a Poseidón. Son las primeras menciones explícitas del uso de la escritura por Orfeo, aparte de la de Eurípides, *Alc.*, 966 y ss., en la que Orfeo no escribe propiamente los ensalmos de los que se trata. No obstante, el mismo Eurípides, *Hip.*, 953, y Platón, *R.*, 364 e, hablan de libros de Orfeo. Más tarde, en el s. II d. C., Taciano, *Oratio ad Graecos*, XLI, presenta a Orfeo, junto a Homero, Lino, Aristeas, Femio, Demódoco, etc., con el nombre *συγγραφεῖς*, como Cesareo, *Dialogi*, II, 76 (PG 38, 993; t. 154 a Kern), que llama a Orfeo y a Hesíodo οἱ συγγραφεῖς τῆς ἐκείνων μυθοποιίας. Y Orígenes, *Cels.*, I, 16, dice que Orfeo puso por escrito los mitos acerca de los dioses. Obsérvese lo tardío de estos testimonios (desde los ss. I-II d. C.). En esta concepción innovadora, que vincula a Orfeo con la escritura, puede subyacer el conocimiento de la literatura órfica<sup>224</sup> que circulaba aún en la Antigüedad tardía; pero también hay que pensar en la importancia que tuvo lo escrito, en el marco del orfismo, y en la evolución habitual de la historia literaria, que procede de lo oral a lo escrito. Entre los testimonios de esa importancia que el libro y lo escrito tenían para los órficos, podemos citar los de Eurípides, *Hip.*, 954; Alexis, fr. 140 Kassel-Austin, t. 220 Kern, y Platón, *R.*, 364 e. En el mismo texto de Orígenes, *Cels.*, I, 16, se dice: ἐκ βίβλους κατατεθείσθαι τὰ ἑαυτῶν δόγματα, y ἑαυτῶν se refiere a Museo, Lino, Zoroastro, Pitágoras, Ferecides y Orfeo. Además, recordemos la importancia de las abundantes laminillas órficas con inscripciones que contienen consejos para la vida de ultratumba. Por último, hemos visto que se atribuía a Orfeo la invención misma de la escritura: entre la importancia de lo escrito, en el orfismo, y el carácter de instituidor de la cultura, que poseyó nuestro héroe, esa atribución era casi inevitable. Muy interesantes son a este

---

<sup>223</sup> Vid. Detienne, M., 1989, pp. 88 y ss. de la trad. esp.

<sup>224</sup> Las alusiones a Orfeo, procedentes de escritores cristianos, parecen estar inspiradas más en el orfismo que en el personaje mítico propiamente dicho; en efecto, suelen presentarse en el marco de diatribas contra corrientes de la religiosidad pagana.

respecto las observaciones de Detienne<sup>225</sup>: los misterios órficos, y la forma de vida órfica, se transmiten a través de la escritura -no como los de Eleusis, que se ven-, y la escritura tiene el mismo poder que el canto: vence el poder del olvido; el que conoce la escritura y lee los libros de Orfeo no morirá como los otros. Y esa privilegiada relación con la memoria se manifiesta sobre todo tras la muerte del personaje, cuando su cabeza sigue cantando y dictando oráculos (cf. la iconografía). La presencia de la escritura en el mito de Orfeo se relaciona, pues, con la aspiración a franquear los límites entre la vida y la muerte: "une écriture qui dit le triomphe d' Orphée sur la mort et l' oubli"<sup>226</sup>.

Acerca de las peculiaridades lingüísticas de las míticas obras de Orfeo, Yámblico, *VP*, 34, 243, 10, dice que Orfeo empleaba el dialecto dórico. Creemos que éste es un rasgo introducido en el mito a partir de las características de la literatura pseudo-pitagórica, escrita, sobre todo desde la época helenística, en dialecto dórico. Y también hay huellas de dialecto dorio en las laminillas órficas.

En otro orden de cosas, como hemos visto más arriba, Orfeo se habría servido del hexámetro dactílico. Éste, en opinión de Aristóteles, tenía las siguientes cualidades (*Rhet.*, III, 8, 1408 b 32 Bekker): ὁ μὲν ἡρώϊος σεμνῆς ἀλλ' οὐ λεκτικῆς ἀρμονίας δεόμενος, y Dionisio de Halicarnaso, *Comp.*, 17, no escatima sus elogios: ὁ δὲ ἀπὸ τῆς μακρᾶς ἀρχόμενος, λήγων δὲ εἰς τὰς βραχείας δάκτυλος μὲν καλεῖται, πάνυ δ' ἐστὶ σεμνὸς καὶ εἰς τὸ κάλλος τῆς ἐρμηνείας ἀξιολογώτατος, καὶ τό γε ἡρωικὸν μέτρον ἀπὸ τούτου κοσμεῖται ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ. Los romanos hablaron del ritmo dactílico en términos parecidos. Así, Diomedes, I, 495, 27 Keil, dice así: *versus heroicus in dignitate primus est et plenae rationis perfectione firmatus ac totius gravitatis honore sublimis multaque pulchritudinis venustate praeclarus.*

Por lo demás, bastará añadir dos testimonios. Uno, el de Estrabón, IX, 3, 10, que atestigua la adecuación del ritmo dactílico a los himnos culturales (ῥυθμὸς ἐστὶν οἰκεῖος), y otro, de Proclo, *In R.*, I, p. 62 Kroll, que dice que el ritmo dactílico era el más idóneo para la παιδεία: μόνον δὲ τὸν δάκτυλον καὶ ἡρώϊον ἀρμόττειν παιδευομένοις καὶ ὄλως τὸν τῆι ἰσότητι κεκοσμημένον. διό μοι δοκεῖ καὶ 15 οὕτω εἰπεῖν Δάμωνος ἀκοῦσαι τοῦτον διακοσμοῦντος τὸν ῥυθμόν, ὡς εἰς κατακόσμησιν ὡς

<sup>225</sup> 1989, pp. 113 y ss.

<sup>226</sup> Detienne, M., 1989, p. 115.

ἀληθῶς συντελοῦντα τῆς ζωῆς καὶ παιδευτικόν. μίαν οὖν ἀρμονίαν τὴν Δώριον καὶ ῥυθμὸν ἕνα τὸν δακτυλικὸν αὐτὸν ἐγκρίνειν ἡμῖν λεκτέον τοῖς παιδεύειν μέλλουσι ποιηταῖς ἐμπρέπειν.

Aparte de lo dicho, hay que comentar que el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1134 d, dice que Orfeo no se sirvió de los ritmos crético y peonio. Los testimonios suelen atribuir a esos ritmos un carácter "entusiástico" (Aristides Quintiliano, II, 15: τοῖς δ' ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ θεωρουμένοις ἐνθουσιαστικωτέροις εἶναι συμβέβηκεν), que parecería alejarlos de la órbita "apolínea" en la que cabe inscribir la música de Orfeo, a la luz de los efectos que veremos en las partes siguientes de este trabajo. Sin embargo, esos ritmos se empleaban también en los peanes, en los cuales los antiguos les reconocieron un carácter muy diferente (Estrabón, X, 4, 16, los llama, citando a Éforo<sup>227</sup>, *συντονώτατοι*). Lo interesante de ese pasaje del Ps. Plutarco es que relaciona implícitamente a Orfeo con la etapa en la que se introduce la citarodia en la historia de la música griega antigua<sup>228</sup>.

Hasta aquí lo relativo al aspecto formal. En cuanto a los temas de la poesía de Orfeo<sup>229</sup>, el primer testimonio lo constituye el canto teogónico y cosmogónico que Orfeo improvisa, en Apolonio de Rodas, I, 496-511; vid. también los vv. 569-71, donde Orfeo canta en honor de Ártemis<sup>230</sup>. Menandro el rétor, *De epidicticis*, I, 338, 7, p. 6 Russell-Wilson, habla de las teogonías de Orfeo, y, en I, 333, 12 y ss., p. 6 Russell-Wilson, pone los himnos de Orfeo, como ejemplo de poesía himnódica acerca de la naturaleza de los dioses. Orígenes, *Cels.*, I, 16, dice que Orfeo puso por escrito los mitos acerca de los dioses. En el mismo sentido apuntan Dídimo el Ciego, *De*

<sup>227</sup> F Gr H F 2a 70, fr. 149 Jacoby.

<sup>228</sup> Vid. el comentario de A. Gostoli al testimonio núm. 31 de su edición de Terpandro, pp. 91 y ss.

<sup>229</sup> Una buena caracterización de la poesía cantada por Orfeo puede ser la que da Luiselli, R., 1993, p. 287: se trata de una poesía de índole profética, en la que el cantor Orfeo trasmite, en un estado extático de posesión divina, contenidos sacros cuya finalidad es producir una regeneración de la mente del oyente.

<sup>230</sup> La cítara era usual en el culto de Ártemis: vid. Haldane, J. A., 1966, p. 104. En Esparta, se le aplicaba el epíteto χελύτις, y el v. 19 del *Himno homérico a Afrodita* dice que a Ártemis le gustan φόρμιγγες τε χοροί τε. A esta diosa se le cantan peanes, según Eurípides, *I. A.*, 1466-9, y el peán se cantaba con acompañamiento de cítara (Eurípides, *Ion*, 902-6); cf. también Aristófanes, *Th.*, 95-174. Por otra parte, el *Himno órfico* núm. 36 está dedicado a Ártemis.

*Trinitate*, II, 8-27; Cesareo, *Dialogi*, II, 76 (PG 38, 993 Migne; t. 154 a Kern); Ps. Luciano, *De astr.*, X (τὰ ἰπὰ ἦειδεν); Atenágoras, *Supplicatio pro Christianis*, 17, 1, e *ibid.*, 18, 3, 6, y el Ps. Justino, *Cohortatio ad Graecos*, cap. 15. Este último autor atribuye a Orfeo la revelación de unas doctrinas politeístas, primero, y monoteístas, más tarde, en lo que hay una alusión al *Testamento de Orfeo*, citado también por Teófilo de Antioquía, *Ad Autolyicum*, III, 2, y por San Cirilo de Alejandría, *Adversus Iulianum*, I, 26 (PG, 76, col. 541)<sup>231</sup>. También asignan a Orfeo una poesía teológica Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, II, 2, 54; Cesareo, *Dialogi*, II, 76 (PG 38, 993 Migne; t. 154 a Kern); Nonno de Panópolis, XLI, 375, y Proclo, *In R.*, I, p. 72, 1 Kroll. Por último, un texto tan tardío como las *Argonáuticas órficas* pone en boca de Orfeo todo el relato de la expedición de los Argonautas: en el proemio, el narrador Orfeo advierte de la diferencia genérica entre ese poema y la poesía que había cultivado hasta entonces.

Ese repertorio de temas del canto de Orfeo se ve, a la luz de las fuentes latinas, muy ampliado, con respecto a la información que nos daban las fuentes griegas.

Así, en los vv. 464-6 del libro IV de las *Geórgicas*, la protagonista del canto es Eurídice. Los temas propios de la elegía amorosa, como el que aquí le atribuye Virgilio, representan una innovación<sup>232</sup> influida por rasgos de los protagonistas del idilio rústico que Virgilio había desarrollado en las *Églogas*. Pensamos que era casi inevitable que Orfeo acabara teniendo rasgos de los pastores<sup>233</sup> de la poesía bucólica, por la frecuencia con la que se le situaba en contacto con la naturaleza, sobre la cual ejercía los prodigios de su

---

<sup>231</sup> Acerca del llamado *Testamento de Orfeo*, puede verse la obra de Riedweg, Chr., 1993.

<sup>232</sup> Coherente con la tendencia a la mezcla de géneros literarios, en la literatura latina, desde la época augústea (vid., p. e., Pennacini, A., 1993, p. 216). Estamos ya muy lejos del mundo de la música griega antigua, en el que no faltan los testimonios que oponen la lira al canto trenético (cf. Esquilo, *Ag.*, 990 y ss., y Eurípides, *Hel.*, 185).

<sup>233</sup> Podemos poner estos fenómenos en relación con los hechos de los que da cuenta el libro de Duchemin, J., 1960, *passim*: la conexión entre la música y el pastoreo, sobre la que volveremos en la segunda parte, a propósito de los textos en los que Orfeo hechiza a animales domésticos.



de los dioses. Orígenes, *Cels.*, I, 16, dice que Orfeo puso por escrito los mitos acerca de los dioses. En el mismo sentido apuntan Dídimo el ciego, *De Trinitate*, II, 8-27; Cesareo, *Dialogi*, II, 76 (PG 38, 993 Migne; t. 154 a Kern); Ps. Luciano, *De astr.*, X (τὰ ἱρὰ ἤειδεν); Atenágoras, *Supplicatio pro Christianis*, 17, 1, e *ibid.*, 18, 3, 6, y el Ps. Justino, *Cohortatio ad Graecos*, cap. 15. Este último autor atribuye a Orfeo la revelación de unas doctrinas politeístas, primero, y monoteístas, más tarde, en lo que hay una alusión al *Testamento de Orfeo*, citado también por Teófilo de Antioquía, *Ad Autolyicum*, III, 2, y por San Cirilo de Alejandría, *Adversus Iulianum*, I, 26 (PG, 76, col. 541)<sup>231</sup>. También asignan a Orfeo una poesía teológica Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, II, 2, 54; Cesareo, *Dialogi*, II, 76 (PG 38, 993 Migne; t. 154 a Kern); Nonno de Panópolis, XLI, 375, y Proclo, *In R.*, I, p. 72, 1 Kroll. Por último, un texto tan tardío como las *Argonáuticas órficas* pone en boca de Orfeo todo el relato de la expedición de los Argonautas: en el proemio, el narrador Orfeo advierte de la diferencia genérica entre ese poema y la poesía que había cultivado hasta entonces.

Ese repertorio de temas del canto de Orfeo se ve, a la luz de las fuentes latinas, muy ampliado, con respecto a la información que nos daban las fuentes griegas.

Así, en los vv. 464-6 del libro IV de las *Geórgicas*, la protagonista del canto es Eurídice. Los temas propios de la elegía amorosa, como el que aquí le atribuye Virgilio, representan una innovación<sup>232</sup> influida por rasgos de los protagonistas del idilio rústico que Virgilio había desarrollado en las *Églogas*. Pensamos que era casi inevitable que Orfeo acabara teniendo rasgos de los pastores<sup>233</sup> de la poesía bucólica, por la frecuencia con la que se le situaba en contacto con la naturaleza, sobre la cual ejercía los prodigios de su

---

<sup>231</sup> Acerca del llamado *Testamento de Orfeo*, puede verse la obra de Riedweg, Chr., 1993.

<sup>232</sup> Coherente con la tendencia a la mezcla de géneros literarios, en la literatura latina, desde la época augústea (vid., p. e., Pennacini, A., 1993, p. 216). Estamos ya muy lejos del mundo de la música griega antigua, en el que no faltan los testimonios que oponen la lira al canto trenético (cf. Esquilo, Ag., 990 y ss., y Eurípides, *Hel.*, 185).

<sup>233</sup> Podemos poner estos fenómenos en relación con los hechos de los que da cuenta el libro de Duchemin, J., 1960, *passim*: la conexión entre la música y el pastoreo, sobre la que volveremos en la segunda parte, a propósito de los textos en los que Orfeo hechiza a animales domésticos.

A ese mismo motivo elegíaco -la pérdida de Eurídice- tuvo que aludir Lucano, en su obra *Orpheus* (fr. 3 Badali, = fr. 3 Morel), a la vista de cómo lo transmite el *Liber monstrorum*, II, 8.

Otras novedades aparecen en Ovidio, *Met.*, X, 17-39, donde se presenta, en estilo directo, la súplica de Orfeo ante Plutón, para rescatar a Eurídice. Dicha súplica aparece desarrollada a base de lugares comunes retóricos, en lo que podemos ver un tratamiento irónico por parte de Ovidio hacia su personaje<sup>241</sup> y, en general, hacia los mismos poetas y hacia el ambiente literario de la época de Augusto. Este tipo de canto nunca aparecía puesto en boca de Orfeo, en las fuentes griegas examinadas en la primera parte; pero corresponde a esas melodías para los muertos de las que luego dará testimonio Flavio Filóstrato, VA, VIII, 7, p. 162 -I, 321, 28 Kayser-. Y Boyancé<sup>242</sup> ha señalado que este motivo de Orfeo persuadiendo a los dioses infernales representa la celebración, en el plano del mito, de los ensalmos órficos y de las fórmulas con las que los adeptos al orfismo pretendían asegurar a las almas un destino favorable en el más allá.

También actúa Orfeo como "cantor-narrador" en Ovidio, *Met.*, X, 148-739 (empleamos el término "narrador" en el sentido más concreto que tiene en narratología). Como vimos en el apdo. I. 1. 6., antes de las leyendas de Ganimedes y demás, Orfeo recuerda haber cantado el poder de Zeus y la gigantomaquia. Este último tema nos aproxima bastante a la épica heroica. ¿Se está ampliando nuevamente el elenco de temas que trataba Orfeo en su canto? Sí, pero nos mantenemos dentro de la tradición, y de una manera coherente, por cierto, con la literatura órfica: la gigantomaquia sigue siendo un motivo de las leyendas de dioses que también aparecían en los cantos culturales -formaban parte de la aretalogía de los dioses-. Y, más aún, ese motivo de la lucha de los dioses contra los gigantes estaba relacionado con el mito de los Titanes<sup>243</sup>, que era una de las claves de la mitología del orfismo.

---

<sup>241</sup> Vid. Anderson, W. S., 1982, pp. 36 y 40 y ss.

<sup>242</sup> 1936 = 1972, p. 76. Masaracchia, A., 1993, p. 25, ha indicado también que el motivo de la catábasis de Orfeo debió de surgir favorecido por las inquietudes escatológicas del orfismo y de los misterios eleusinos. También hemos observado que algunos de los *Himnos órficos* están dedicados a los dioses sobre los que Orfeo actúa, en el mito.

<sup>243</sup> Vid., p. e., Vian, F., 1952, pp. 14 y 16-9, entre otros pasajes.

Luego, cuando Orfeo pasa a cantar las de jóvenes amados por dioses y de pasiones femeninas "ilícitas"<sup>244</sup>, en los vv. 155-739 del libro X de las *Metamorfosis*, Ovidio ha hecho avanzar la narración mediante el cantor. A propósito de las tres primeras leyendas (Ganimedes, Jacinto, los Cerastas), Orfeo lanza un alegato en defensa de la pederastia: en el tratamiento de ese nuevo tema, Ovidio presenta aquí a nuestro cantor dotado de la misma incompetencia que cuando lo hizo cantar en el Hades, con lo que mantiene su actitud irónica. El canto de Orfeo, en este libro X, es, en opinión de Nagle<sup>245</sup>, una "miniatura" del conjunto de las *Metamorfosis*, lo que implica, a nuestros efectos, que las fuentes atribuyen a Orfeo un arte como el de los poetas "reales" o "históricos", por así decir.

Los temas tradicionales del canto de nuestro héroe son todavía objeto de alusiones en Valerio Flaco, IV, 85-7, y, con intención polémica, en San Agustín, *De civitate Dei*, 18, 14 y 24. En la órbita de esos temas, se sitúan también desarrollos como el de Valerio Flaco, IV, 347-421, donde Orfeo canta acerca del mito de Io, Argos y Hermes. Otro desarrollo afín es el de Claudiano, *Carmina minora*, 31 (40), vv. 23-32: entre los dioses a los que Orfeo dirige su canto -aquí, clarísimamente, un canto cultural para purificar los altares-, figura Juno (no obstante, el *Himno órfico* núm. 16 está dedicado a Hera). Más novedoso es que Orfeo hubiera cantado la gigantomaquia, en lo que Claudiano contaba con el precedente de lo que el mismo Orfeo decía a propósito de su canto, en Ovidio, *Met.*, X, 148-151 (había cantado a los gigantes y la batallas de los Campos Flegreos).

Parecida a esa "innovación" de Ovidio y Claudiano, es la de Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, vv. 1-30, donde el autor ha comenzado presentando a un Orfeo que cantaba el nacimiento y aretalogía de Atenea<sup>246</sup>; después, se dice que Orfeo ha pasado a cantar en honor de su madre, Calíope<sup>247</sup>. Ese comienzo constituye el marco de un poema panegírico que el autor dirige al *pater publicus* (el emperador Avito): el canto en honor del *pater publicus* cuenta, así, con el modelo del canto que Orfeo había dedicado a la Musa de la que era hijo. Parece que se introduce aquí una innovación con respecto a los temas que fuentes más antiguas asignaban a nuestro personaje; ahora bien, ese tipo de poesía himnódica cultural está relativamente cerca de las teogonías

---

<sup>244</sup> Vid. Barchiesi, A., 1989, pp. 64-73; Santini, C., 1993, p. 223.

<sup>245</sup> Nagle, B. R., 1988, pp. 111 y ss.

<sup>246</sup> Recordemos que el *Himno órfico* núm. 32 está dedicado a Atenea.

<sup>247</sup> También hay un *Himno órfico*, el núm. 76, dedicado a las Musas.

que ponían en boca de Orfeo testimonios como el de Apolonio de Rodas, I, 496-511. Y, para la época de Sidonio Apolinar, se contaba ya con un punto de referencia para esas atribuciones: entre el *corpus* de la literatura órfica, los *Himnos órficos* representaban un ejemplo de poesía himnica en honor de los dioses, de lo que hemos dado algunos ejemplos en las notas a las líneas que preceden.

También se aproximan a la épica heroica los temas que el mismo Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praeef.*, vv. 33-48, atribuye al canto de Orfeo: lo perseguida por el tábano que le había enviado Juno, y las hazañas del pequeño Heracles estrangulador de serpientes. Estos temas, aunque se alejan de las cosmogonías y teogonías que predominaban en la literatura órfica, son los propios de la poesía de los aedos, cuya misión era cantar las hazañas de dioses y héroes<sup>248</sup>. He aquí, pues, un rasgo que la tradición legendaria ha tomado de lo que era el poeta en la cultura antigua: se puso en boca de un poeta legendario un canto con los mismos temas que cultivaban los poetas "reales" en aquel contexto cultural.

Y, en fin, Nemesiano, *Buc.*, I, v. 25, considera la posibilidad de que Orfeo cantara *acta viri laudesque*, y esos temas ya pertenecen de lleno a la épica heroica, que siempre había sido extraña al orfismo<sup>249</sup>.

Podemos ver, pues, que las fuentes literarias latinas hacen a Orfeo a imagen y semejanza de ciertos rasgos de los poetas latinos: igual que la literatura latina, a partir de la época augústea<sup>250</sup>, tendió a la mezcla de géneros literarios, a Orfeo también se le atribuyó ese mismo carácter polifacético, según lo sugerían los contextos en los que se hacía mención de él. Sin embargo, las novedades son siempre coherentes con la tradición, y no deja de ser llamativo que sólo haya un testimonio que ponga explícitamente en boca de Orfeo un canto épico-heroico, el de Nemesiano, *Buc.*, I, v. 25. Y es que, si el canto elegíaco por Eurídice era coherente con el mito, y si también lo era el canto cultural en honor de distintos dioses -que contaba, además, con el modelo de los *Himnos órficos*-, lo que ya no era de ninguna manera admisible era el canto en honor de héroes guerreros aristocráticos. En fin, esa ampliación de la materia del canto de Orfeo permitió, creemos, que cualquier poeta pudiera tomar a Orfeo como antecedente mítico, y que algunos lo

---

<sup>248</sup> Vid. Hesíodo, *Th.*, 99-101.

<sup>249</sup> Vid. Bernabé, A., 1996, p. 65 y n. 6.

<sup>250</sup> Vid., p. e., Pennacini, A., 1993, p. 216.

introdujeran en los proemios de sus composiciones (así en Claudiano y en Sidonio Apolinar), para establecer paralelismos entre él y ellos, como había hecho ya Virgilio (*Ecl.*, IV, 55)<sup>251</sup>.

Y, una vez que hemos estudiado las peculiaridades formales y de contenido que, según las fuentes del mito, presentaban los poemas de Orfeo, añadamos lo poco que sabemos sobre su técnica instrumental y actitud durante la ejecución. Inspirándose en representaciones iconográficas, Filóstrato el joven, *Im.*, 6, p. 871 Olearius, ofrece una descripción de Orfeo, en la que éste sostiene la cítara sobre el muslo izquierdo, mientras va marcando el ritmo con el pie derecho, sobre el suelo; además, dice que la mano derecha sujeta el plectro, y que la izquierda, con los dedos extendidos, pulsa las cuerdas. La iconografía muestra a Orfeo punteando las cuerdas con los dedos o con el plectro (núms. 94 y 111 Garezou, p. e.), o bien con el plectro en la mano, sin tocar (núm. 136 Garezou).

---

<sup>251</sup> Desport, M., 1952, esp. pp. 146 y ss., ha relacionado el carácter mágico-encantatorio del arte de Orfeo, con el de la poesía de Virgilio: desde ese punto de vista, la elección de Orfeo como término de comparación no podía ser más oportuna.

## SEGUNDA PARTE.

## LA ACCIÓN DE LA MÚSICA DE ORFEO SOBRE LA NATURALEZA.

### II. 1. PRESENTACIÓN DE LAS FUENTES LITERARIAS.

#### II. 1. 1. TESTIMONIOS LITERARIOS GRIEGOS DE ÉPOCA ARCAICA.

Una de las más antiguas alusiones a Orfeo, la de Simónides, fr. 567 Page, se refiere precisamente a la atracción del canto sobre las aves y los peces:

τοῦ καὶ ἀπειρέσιοι  
πρωτῶντ' ὄρνιθες ὑπὲρ κεφαλᾶς,  
ἀνὰ δ' ἰχθύες ὀρθοὶ  
κυανέου ἕ ὕδατος ἄλ-  
λοντο καλᾶι σὺν ἀοιδᾶι.

Y, dentro de la documentación de la que disponemos, ésta es nuestra única fuente de época arcaica, para los aspectos que ahora nos interesan. Hemos dicho "nuestra única fuente", y debemos puntualizar: la única fuente en la que tenemos constancia de que se está aludiendo a Orfeo. Queda, sin embargo, otro fragmento de Simónides (fr. 595 Page), en el que, si realmente se refiere a Orfeo -de lo cual no tenemos certeza absoluta-, nuestro héroe mantiene en calma los vientos. En el apartado I. 1. 1., hemos reproducido el texto de ese fragmento, y discutido, a la vista del léxico y del tema de la influencia sobre los vientos, hasta qué punto puede considerarse que el fragmento en cuestión se refiere a Orfeo.

Tenemos también que referirnos a un fragmento de un ditirambo de Baquílides<sup>252</sup> (fr. 28 Maehler, 5 Irigoin, procedente del *POxy.* 2364<sup>253</sup>), en el que, a pesar de su mala conservación, podemos suponer que las palabras δένδρα (v. 6) y ]που[ ]ον τ' [ε]ύαγέσ οἶδ[μα (v. 7) aluden a lo que encantaba Orfeo, el Οἰαγρίδα[ν al que se refiere el v. 8.

## II. 1. 2. TEXTOS DE ÉPOCA CLÁSICA.

Aparte del testimonio de Esquilo, *Ag.*, 1629-30<sup>254</sup>, que no precisa el ámbito sobre el que Orfeo ejercía la seducción de su arte (dice simplemente πάντα), tenemos un hermoso pasaje de Eurípides, *Ba.*, 560 y ss.:

τάχα δ' ἐν ταῖς πολυδένδρεσ-  
 σιν Ὀλύμπου θαλάμαις, ἐν-  
 θα πότε Ὀρφεὺς κιθαρίζων  
 σύναγεν δένδρεα μούσαις  
 σύναγειν θήρασ ἀγρώτας.

Aquí vemos aparecer animales que podemos suponer terrestres (θήρασ<sup>255</sup>), frente a los del aire y el mar a los que se refería el fr. 567 Page de Simónides. Además, el reino vegetal (δένδρεα), al que ya aludió Baquílides, fr. 28 Maehler, v. 6. Y también en Eurípides, *I. A.*, 1211 y ss., se alude a la acción de Orfeo sobre el reino mineral (πέτρασ):

εἰ μὲν τὸν Ὀρφέωσ εἶχον, ᾧ πάτερ, λόγον,  
 πείθειν ἐπάιδουσ ᾧσθ' ὀμαρτεῖν μοι πέτρασ,  
 κηλεῖν τε τοῖσ λόγοισιν οὐσ ἐβουλόμην,

<sup>252</sup> Como en el caso de Píndaro, incluimos a Baquílides en los apartados acerca de la literatura griega arcaica, aunque su carrera se desarrolló durante el s. V a. C.; actuamos así por estimar que la lírica coral tenía en la época arcaica el contexto cultural que le fue propio.

<sup>253</sup> Maehler e Irigoin consideran incluso que el ditirambo se titulaba Ὀρφεύσ. Cf. también Lobel, E., "addendum to 2364", en *P. Oxy.*, vol. XXXII, 1967, pp. 160 y ss., con la sugerencia, que él mismo no acepta, de que se trate de un fr. pindárico; Snell, B., en *Gnomon*, 40 (1968), pp. 122 y ss., y D. F. Sutton, *Dithyrambographi Graeci*, Hildesheim, Munich y Zürich, Weidmann, 1989, p. 3.

<sup>254</sup> Vid. el texto en el apartado I. 1. 2.

<sup>255</sup> Según LSJ, s.v. , θήρ designa a cualquier animal salvaje, por oposición a las aves y los peces, aunque también tenía el significado de "cualquier ser vivo", ya en época arcaica (Arión, 1, 5) y clásica (Aristófanes, *Aves*, 1064).

con lo que queda plenamente justificada la expresión de Esquilo en el pasaje que hemos citado más arriba y reproducido en I. 1. 2.

También tenemos un fragmento trágico anónimo (*T. G. F. adesp.*, 129 Snell), cuyos vv. 6-7 hablan de cómo árboles y fieras seguían a Orfeo: ἐπὶ γὰρ Ὀρφεύαισι ὠιδάει / εἶπετο δένδρα καὶ / θηρῶν ἀνόητα γένη. El mismo verbo ἔπομαι aparece en Paléfato, XXXIII (pp. 50-51 Festa), donde<sup>256</sup> quienes siguen a Orfeo son τετράποδα καὶ ἔρπετὰ καὶ ὄρνεα καὶ δένδρα. Aquí aparecen por primera vez los reptiles, entre las "víctimas" del canto de Orfeo. Son nuevos los nombres (aunque no los referentes) de τετράποδα y ὄρνεα, y no son para nada nuevos los δένδρα.

## II. 1. 3. LA MÚSICA DE ORFEO Y SU INFLUENCIA SOBRE LA NATURALEZA, EN LOS TEXTOS DE ÉPOCA HELENÍSTICA.

En Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa), reaparecen los δένδρα, junto a las πέτραι y los θῆρες οἰωνοί τε, y el verbo que designa el efecto del arte de Orfeo es κινεῖν. El texto está reproducido en el apartado III. 1. 3. B.

Pasemos de nuevo a las *Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas. En I, 26 y ss. (vid. el texto reproducido en I. 1. 3.), junto a las πέτραι que se nos dice que nuestro personaje era capaz de hechizar con el sonido de sus cantos (θέλξαι ἀοιδῶν ἐνοπήϊ), y que ya aparecían en Eurípides, *I. A.*, 1212, tenemos un elemento nuevo, las corrientes de los ríos (ποταμῶν τε ῥέεθρα). Además, otro elemento ya sugerido en *Ba.*, 560 y ss.: los árboles, que allí se designaban de una manera general (δένδρα) y de los que aquí se dice, más específicamente, que eran φηγοί, "hayas", sin que este detalle tenga tanta trascendencia como lo que a continuación se dice: esas hayas que ahora se encuentran en el acantilado de Tracia, lozanas y apiñadas en fila, una tras otra, las llevó allí, desde Pieria, Orfeo, hechizándolas con su forminge. Esto, desde el punto de vista del texto en sí, puede considerarse un desarrollo del motivo que ya había iniciado Eurípides en *Ba.*, 560 y ss.; pero no sabemos si Apolonio de Rodas se inspiró directamente en Eurípides, ni nos parece que sea lo más interesante establecer la verdad o falsedad de esa dependencia. Más fructífero puede ser notar la continuidad de ese motivo, desarrollado aquí dentro del gusto por los αἶψα, propio de la época helenística.

---

<sup>256</sup> Vid. el texto reproducido en III. 1. 3. A.



En el mismo canto I, 569 y 572 y ss., el canto y la forminge del Οιάγροιο πάις atraen a los peces (ἰχθύες, como en el fr. 567 Page, de Simónides):

τοῖσι δὲ φορμίζων εὐθήμονι μέλπεν ἀοιδῆι  
 ... τοὶ δὲ βαθείης  
 ἰχθύες αἰσσοῦντες ὑπερθ' ἀλός, ἄμμιγα παύροις  
 ἄπλετοι, ὑγρά κέλευθα διασκαίροντες ἔποιντο·

y nos llama la atención que, poco más abajo, en el v. 579, la acción de los peces se denomine con el verbo ὁμαρτέω, que era el mismo que empleaba Eurípides en *I. A.*, 1212 (vid. el texto reproducido en II. 1. 2.).

Ya nos hemos referido, en I. 1. 3., al poeta Fanocles, en cuya elegía Ἐρωτες ἢ καλοί, se tratan algunos aspectos del mito de Orfeo. Centrándonos en lo que ahora nos interesa, debemos anotar los vv. 19-20 de este poema (fr. 1 Powell):

ἐν δὲ χέλυν τύμβωι λιγυρῆν θέσαν, ἢ καὶ ἀναύδου  
 πέτρας καὶ Φόρκου στυγνὸν ἔπειθεν ὕδωρ.

Vemos que lo que recibe la influencia del arte de Orfeo, en este texto, son las rocas (en la línea inaugurada por Eurípides, *I. A.*, 1212, y continuada por Apolonio de Rodas, I, 26) y las aguas del mar, que, hasta el momento, no hemos encontrado como elemento sensible a las seducciones de ese arte, aunque sí habíamos hallado referencias a que nuestro personaje era capaz de someter las corrientes de los ríos a su voluntad (Apolonio de Rodas, I, 27), y sabido es que los griegos concebían el Océano como un río que rodeaba la Tierra. Por lo demás, nos parece destacable que aquí aparezca el verbo πείθω, para designar los efectos de la magia musical del cantor que está protagonizando estas páginas: el mismo verbo aparecía en Eurípides, *I. A.*, 1212.

El Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24 (t. 57 Kern) dice que Orfeo encantaba (ἐκλήλει<sup>257</sup>) las rocas y a los animales salvajes (τὰς πέτρας καὶ τὰ θηρία) por medio de su canto (διὰ τῆς ᾠδῆς). Es evidente que esos motivos y expresiones remontan a Eurípides, *I. A.*, 1212-3 (πέτρα, κηλέω) y *Ba.*, 565 y ss. (θήρ; aprovechamos para señalar que es en este texto del Ps. Eratóstenes donde por primera vez aparece θηρίον en lugar de θήρ, aunque

<sup>257</sup> ἐκλήλει Koppiersius: ἐκάλει *codd.*

no podemos tener ninguna seguridad de que esa palabra ya estuviera en la redacción original de Eratóstenes).

También del siglo III a. C., como Apolonio de Rodas, Fanocles y el Eratóstenes al que pueden remontar los *Catasterismi*, es Damageto, autor de un epigrama (*A. P.*, VII, 9), en cuyos vv. 3-4 se recogen los seres a los que Orfeo podía seducir con su arte:

ὦι δρύες οὐκ ἀπίθησαν, ὅτῳ συνάμ' ἔσπετο πέτρη  
ἄψυχος θηρῶν θ' ὑλονόμων ἀγέλη

De nuevo, como en Eurípides y en Apolonio de Rodas, los árboles, las rocas y las fieras. Y, de nuevo, las raíces de los verbos que designan los efectos que consigue Orfeo sobre esos seres, son las de πείθω (ἀπιθέω) y ἔπομαι, las utilizadas por Eurípides, Fanocles y Apolonio de Rodas<sup>258</sup>.

Los mismos elementos que mencionaban Eurípides, Apolonio de Rodas y Fanocles (árboles, rocas y fieras), aparecen en un epigrama de Antípato de Sidón (siglo II a. C.), recogido en *A. P.*, VII, 8, 1-4, junto con el mar al que aludía Fanocles (fr. 1 Powell, v. 20) y fenómenos meteorológicos (los vientos, el granizo, la nieve, el oleaje) que encontramos aquí por primera vez:

Οὐκέτι θελγομένας, Ὀρφεῦ, δρύας, οὐκέτι πέτρας  
ἄξεις, οὐ θηρῶν αὐτονόμους ἀγέλας·  
οὐκέτι κοιμάσεις<sup>259</sup> ἀνέμων βρόμον, οὐχὶ χάλαζαν,  
οὐ νιφετῶν κυμούς, οὐ παταγεῦσαν ἄλα.

Llamaremos la atención sobre el hecho de que volvamos a encontrar aquí el verbo ἄγω (v. 2) como designación de los efectos del arte de Orfeo, y ese verbo aparecía ya en los testimonios de época clásica. El verbo κοιμάω (v. 3) no lo habíamos encontrado hasta ahora; pero sí encontraremos un efecto similar al que aquí describe, en Apolonio de Rodas, I, 512 y ss., donde la actuación de Orfeo calma los ánimos de sus oyentes, tras una disputa (y, en ese pasaje, por cierto, lo que tenemos es, referido a la esfera humana, el verbo θέλω). En cuanto al motivo de los vientos, puede haber un

<sup>258</sup> Respectivamente, en *I. A.*, 1212; fr. 1 Powell, v. 20, y I, v. 574.

<sup>259</sup> κοιμάσεις: κοιμίσεις *Suda* A, s. v. βρόμος (ubi κοιμήσεις vel κοιμίσεις vel κοιμίσεις rell. codd.).

antecedente en Simónides, fr. 595 Page, pero ya vimos que no es seguro que ese fragmento aluda a Orfeo.

A Antípatro de Sidón se ha atribuido un epigrama que aparece recogido con el núm. 10 en el libro VII de la *Anthologia Palatina*. En los vv. 7-8, las rocas y los árboles como seres a los que Orfeo hechizaba aparecen lamentando la muerte del poeta-músico que nos ocupa:

ἐπωδύραντο δὲ πέτραι  
καὶ δρύες, ἄς ἐρατῆι τὸ πρὶν ἔθειλε λύρηι.

Πέτραι, δρύες, θέλω: el motivo de las rocas arranca, dentro de los testimonios que conocemos, de Eurípides, *I. A.*, 1212, y continúa en Apolonio de Rodas, I, 26; Fanocles, fr. 1 Powell, vv. 19-20; Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24; Damageto (*A. P.*, VII, 9, 3) y en otro epigrama de Antípatro de Sidón (*A. P.*, VII, 8, 1). El motivo de los árboles lo hemos encontrado también por primera vez en Eurípides, *Ba.*, 560 y ss. (δένδρεα), y continúa en Apolonio de Rodas, I, 26 y ss. (φηγοί); Damageto (*A. P.*, VII, 9, 3, donde se encuentra ya el nombre δρῦς), y en el epigrama de Antípatro de Sidón, al que nos hemos referido primero (*A. P.*, VII, 8, 1). Y el verbo θέλω aparecía, aplicado a los efectos del arte de Orfeo sobre la naturaleza, en Apolonio de Rodas, I, 27, 31 y 512 y ss., y en Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 1. Por último, es muy importante que Orfeo hubiera despertado un afecto en rocas y árboles, de modo que éstos lamentaran su muerte: es el primer testimonio que encontramos de este motivo, y no será el último.

También del siglo II a. C., el geógrafo Agatárquides nos ha dejado, en su obra *Sobre el Mar Rojo*, 7, una alusión a Orfeo. A la vista del resumen de Focio, *Bibl.*, 443 b, parece que Orfeo, según Agatárquides, encantaba las montañas y las rocas, que, atraídas por el son de la cítara, lo seguían: κιθαρίζοντι διὰ φιλομουσίαν τὰ ὄρη καὶ τὰς πέτρας ἀκολουθεῖν. Las πέτραι remontan, como bien sabemos, a Eurípides, *I. A.*, 1212; luego, en Apolonio de Rodas, I, 26; Fanocles, fr. 1 Powell, v. 20, y Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 1-4. En cuanto a las montañas, es la primera vez que se hace mención de ellas, aunque representan un desarrollo del motivo de la acción de Orfeo sobre el reino mineral. El motivo de que las montañas y las rocas siguieran a Orfeo arranca, al menos para las rocas, de Eurípides, *I. A.*, 1212. Es nueva la alusión a una dimensión afectiva de la música, implícita en

la palabra φιλομουσία, "amor a la música", por el que las montañas y las rocas seguían a Orfeo.

Dionisio Escitobraquión (s. II a. C.) recoge un ejemplo de la magia musical de nuestro personaje, en el curso del viaje de los Argonautas. En los frs. 18 y 30 Rusten<sup>260</sup>, leemos:

ἐπιγενομένου δὲ μεγάλου χειμῶνος καὶ τῶν ἀριστέων ἀπογιγνώσκοντων τὴν σπηρίαν, φαῖν Ὀρφέα, τῆς τελετῆς μόνον τῶν συμπλεόντων μετεσχηκότα, ποιήσασθαι τοῖς Σαμόθραιξι τὰς ὑπὲρ τῆς σπηρίας εὐχάς. εὐθὺς δὲ τοῦ πνεύματος ἐνδόντος καὶ δυοῖν ἀστέρων ἐπὶ τὰς τῶν Διοσκόρων κεφαλὰς ἐπιπεσόντων, ἅπαντας μὲν ἐκπλαγῆναι τὸ παράδοξον, ὑπολαβεῖν δὲ θεῶν προνοίαι τῶν κινδύνων ἑαυτοὺς ἀπηλλάχθαι.

El viento cede (es un motivo que encontrábamos por primera vez en Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 3) y dos estrellas aparecen sobre las cabezas de los Dioscuros. Observemos, de todas formas, que tales prodigios no son efecto directo del arte de Orfeo, sino obra de los dioses a los que él ha invocado.

Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4, presenta un resumen de las leyendas de Orfeo, en el que no introduce especiales novedades con respecto a testimonios de época clásica, al menos con respecto a lo que nos ocupa en este apartado:

ἐπὶ τοσοῦτο δὲ προέβη τῆι δόξει ὥστε δοκεῖν τῆι μελωιδίαι θέλγειν τὰ τε θηρία καὶ τὰ δένδρα.

De nuevo las fieras y los árboles. Para las primeras, nos hallamos ante el primer ejemplo de la denominación θηρία, en un texto de transmisión directa<sup>261</sup>. Pero ese detalle no es tan importante como el hecho de que este texto es, dentro de la documentación de la que disponemos, una continuación velada de la interpretación alegorista del motivo de Orfeo que encanta a la naturaleza no - humana: obsérvese que ese motivo se presenta aquí en una

<sup>260</sup> Cf. fr. 14 Jacoby. Los ha transmitido Diodoro Sículo, IV, 43.

<sup>261</sup> Si bien esa palabra θηρία ya nos había aparecido en Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, ya vimos que lo que poseemos de la obra de Eratóstenes es sólo un extracto cuya lengua sugiere que es de época tardía. Sin embargo, θηρίον no es una palabra especialmente tardía, pues se documenta en *Od.*, X, 171. De modo que pudo estar ya en el texto original de Eratóstenes.

oración subordinada consecutiva de lo que, en términos "escolares", se llama "de consecuencia posible" o "supuesta" o "atribuida a personas distintas del hablante". En otras palabras, que Orfeo encantara fieras y árboles parece, según Diodoro, el resultado de la "magnificación popular" de la fama de Orfeo<sup>262</sup>.

En el mismo libro IV, de Diodoro Sículo, en el capítulo 48, 6, tenemos más datos sobre el influjo de Orfeo, en ciertos fenómenos naturales -indirectamente, en esta ocasión-:

τοῦ δ' Ὀρφέως, καθάπερ καὶ πρότερον, εὐχὰς ποιησαμένου τοῖς Σαμόθραιξι, λῆξαι μὲν τοὺς ἀνέμους ...

Aquí, gracias a una plegaria ejecutada por Orfeo, y dirigida a unas deidades protectoras de la navegación, los vientos se calman. No es exactamente lo mismo que en el epigrama de Antípatro de Sidón al que nos hemos referido antes (recogido en *A. P.*, VII, 8), en cuyo v. 3 Orfeo parecía calmar los vientos sólo por la magia de su música. Ese pasaje de Diodoro se basa también en Dionisio Escitobraquión (cf. supra, frs. 18 y 30 Rusten).

Otro poeta recogido en la *Anthologia Palatina* (IX, 517, 1) es Antípatro de Tesalónica, que dice Ὀρφεὺς θῆρας ἔπειθε, algo muy similar a lo que encontramos en otro epigrama de Crinágoras (*A. P.*, IX, 562, 7): Ὀρφεὺς θῆρας ἔπεισεν ἐν οὐραϊ.

Y de finales de época helenística es Filodemo de Gádara, que alude a Orfeo en *Mus.*, IV, 5 y ss., p. 46-8 Neubecker. Debemos reproducir el pasaje desde bastante antes de cuando aparece la alusión a Orfeo, pues, si lo que se dice de nuestro protagonista no tiene la menor relevancia, la manipulación que Filodemo hace del mito sí es muy nueva. Es decir, no nos interesa tanto el "qué" dice Filodemo, sino el "por qué" lo dice y en qué contexto. Así pues, he aquí el pasaje:

νῦν] δὲ μεταβὰς λέγω διό[τι τῶν] συ[ν]ηγμένων ὑπὸ Διο[γ]έ[ν]ους τ[ὸ] ἄ]νωθεν [φύ]σει [τὸ] μέλος ἔχειν τι κινητι[κὸν καὶ] πα[ρ]αστατικὸν

<sup>262</sup> La misma estructura aparece en Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, aunque, al ser un texto de transmisión indirecta, ya sabemos con qué reservas hay que tomarlo. El pasaje en cuestión, tras explicar cómo Orfeo perfeccionó la lira, añade: ἐν τοῖς ἀνθρώποις δοξαζόμενος οὕτως, ὥστε καὶ ὑπόληψιν ἔχειν περὶ αὐτοῦ τοιαύτην, ὅτι καὶ τὰς πέτρας καὶ τὰ θηρία ἐκλήλει διὰ τῆς ᾠδῆς.

πρ[ὸ]ς [τ]ὰ[ς πρά]ξεις, [ε]ἰ μὲν ὑπὸ τῆ[ς διαν]οίας εἰσῆχθαί φη[σι,  
 τ]ούτ[ου] χά[ρι]ν οὐκ εὐκα[ιρον] μ[έν] ἐξετάζειν, εἰ δ' ὡς τὸ πῦρ  
 φύ[σ]ει καυστικὸν τῷ φύσιν ἔχειν καυστικὴν πρ[ο]σ[αγορ]εῦομεν, οὕτω  
 κα[ὶ τ]ὸ μέλος ἀξιοῖ, τὰ μη[δ]ὲ διαν[ο]ητὰ ψεύδεται. τὸ [μ]έν γάρ  
 [πα]ρίστα[σθ]αι πρὸς τὰς πρά[ξεις] ὁρμᾶν [έ]στ[ι]ν [κ]α[ὶ]  
 π[ρο]αιρεῖσ[θ]αι, τὸ δὲ μέ[λο]ς οὐ παρακαλοῦν ὥσπερ [λόγος] οὐδὲ  
 νοεῖται προα[ί]ρεσιν ἐ[μ]ποιούσιν Α[  
 ΜΑΔ[...]Ο[...]Λ[...]ΕΟΥ[.]Δ[.....]ΤΩΝ[.....] ἐκ[λύ]ειν [καὶ προ]θυμίαν  
 [πα]ρασκευά[ζ]ε[ι]ν λέγ[ου]τας. καὶ γὰρ διορίσας τὸ [μ]έλος ἔφη  
 κινητικὸν εἶνα[ι] φύσει. πρὸς δ' οὖν τὴν ὑπό[ν]οιαν τὴν οὕτω κωφὴν  
 [ἔ]οικεν ἐπεσπᾶσθαι τὸ τοῖς ἐλα[ύ]νουσιν ἐν ταῖς ναυσὶν καὶ τοῖς  
 θερίζουσιν πάλαι καὶ τὸν οἶνον ἐργαζομένοις καὶ πολλοῖς ἄλλοις τῶν  
 ἐπίπονα συντ[ε]λούν[τ]ων ἔργα τῶν ὀργάνων τινὰ παρα[ζ]ευγνύειν· ὃ  
 καὶ Πτολεμαῖο[ς] οὐ[τ]οῦ γράφει πεποιηκῆναι το[ῖς] καθέλκουσιν. ἀλλ'  
 οὐχ ὅτι κ[ε]ῖναι καὶ παρίσταται τὰ μέλη πρὸς τὰς πράξεις ο[ὕ]τ'  
 ἐφιστάνουσιν οἱ παρ[έ]χο[ν]τες τὴν μουσικὴν, οὔτε τ[ό]τε  
 συντελοῦσιν οἱ πράττοντες, ἄνευ δὲ μουσικῆς ἡ[τ]τον [δύ]νανται, τῷ  
 δ' ἀνει[μέ]ν[ου]ς ἐπὶ τὸν πόνον γίνεσθαι καὶ κουφότερον ποικεῖν τῆ  
 [πα]ραμειξεί τῆς ἡδονῆς. κ[ἄ]ν τὸν Ὀρφέ[α μὴ διὰ τ]ῆ[ν ἔξο]χὴν τῆς  
 ἐμ[μ]ελείας ὑπ[α]κ[ού]ωμεν μεμυθ[ε]ῖσθ[αι] κα[ὶ] τοῦ[ς] λίθους καὶ [τὰ  
 δένδ]ρα θ[έ]λγειν, ὡς καὶ ν[ῦ]ν ἡμεῖς] εἰώθαμεν ὑπε[ρ]βο[λικῶς]  
 λέγειν, ἀλλὰ τοῖς τριηρα[ύ]λαις, ὥσπερ ὁ στωικός, ἀνα[λό]γως  
 ἐφ[ε]στῶτα ποιῶμεν οἰ[κ]οδόμοις, διὰ ταῦτα φήσομεν, [οὐ] διὰ τὰ  
 τούτου ληρήματα.

Lo menos relevante es la referencia a las rocas (λίθοι), a los árboles  
 (δένδρα) y al hechizo que ejercía la excelente música de Orfeo (διὰ τὴν  
 ἔξοχὴν τῆς ἐμμελείας ... θέλγειν). Lo importante es que el autor defiende  
 otra interpretación alegorista del motivo "Orfeo músico, encantador de la  
 naturaleza", que también desplaza la acción mágica de la música: de la  
 naturaleza no - humana al ámbito de lo humano, en consonancia con la  
 filosofía de la música que Filodemo expone en ese pasaje. Según el  
 pensamiento epicúreo, la música no ejerce sobre el ánimo los efectos que le  
 atribuía la tradición de los pitagóricos, sino que es sólo un agradable alivio de  
 la fatiga. Y, en consonancia con ello, Orfeo habría sido simplemente como  
 los flautistas que acompañan el trabajo de los remeros o de los albañiles.

## II. 1. 4. LOS TESTIMONIOS DE LA LITERATURA GRIEGA DE ÉPOCA IMPERIAL.

Una impresión de compilación de lo que decían las fuentes de épocas anteriores pudo ofrecerlo un testimonio de Conón -*F Gr H*, 26 F 1 (XLV), t. 54 Kern-, a la vista del resumen de Focio, *Bibl.*, 140 a 29<sup>263</sup>.

οὕτω δὲ θέλγειν καὶ κατακληεῖν αὐτὸν ὠίδαῖς εἶναι σοφόν, ὡς καὶ θηρία καὶ οἰωνοὺς καὶ δῆ καὶ ξύλα καὶ λίθους κυμπερινοστεῖν ὑφ' ἠδονῆς.

En este testimonio, que remonta a la época intermedia entre los siglos I a. C. y I d. C., encontramos reunidos los elementos de la naturaleza de los que hablaban Simónides (fr. 567 Page, v. 2: ὄρνιθες, cf. con los οἰωνοὺς que ahora encontramos) y Eurípides, *Ba.*, 563-4: ... κύναγεν δένδρεα μούσαις, κύναγεν θῆρας ἀγρώτας (también se habla de fieras y de árboles en el texto que analizamos ahora). Luego, en Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, καὶ τὰς πέτρας καὶ τὰ θηρία, y Conón también pudo referirse a las fieras, a juzgar por los θηρία del resumen de Focio; en Eurípides, *I. A.*, 1212, tenemos πέτραι, y cf. con los λίθοι del texto que ahora nos ocupa. Y también aquí Orfeo hechizaba los animales, los bosques y las rocas, si es que Focio ha sido fiel al original, al usar en su resumen los verbos θέλω (que aparecía en Apolonio de Rodas y Antípatro de Sidón) y κατακληέω (compuesto de κηλέω, que ya encontrábamos en Eurípides, *I. A.*, 1213, y en Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24). Que estos seres inanimados siguieran a Orfeo no es enteramente nuevo: es un motivo que habíamos encontrado en *T. G. F.*, *adesp.*, 129 Snell, vv. 6-7, y en Apolonio de Rodas, I, 574. Constituye una novedad el hecho de que la música de Orfeo "agradara" (es lo que está implícito en el sintagma ὑφ' ἠδονῆς) a los seres inanimados.

En la segunda mitad del s. I d. C., Teófilo de Antioquía, *Ad Autolyicum*, II, 30, transmite la opinión de quienes afirman que Orfeo había descubierto la música a través del canto de los pájaros: ἄλλοι δὲ Ὀρφέα ἀπὸ τῆς τῶν ὀρνέων ἠδυφωνίας φαεῖν ἐξευρηκέναι τὴν μουσικὴν. Aquí no es que Orfeo influya sobre los animales, sino que ellos le comunican algo. Parece oportuno recordar una idea de A. Bernabé<sup>264</sup>: Orfeo es capaz de

<sup>263</sup> No podemos estar seguros de que Focio esté transcribiendo literalmente el texto de Conón.

<sup>264</sup> "Orfeo: el poder de la música", en prensa, en *Anflón*.

influir sobre la naturaleza porque ha sabido percibir su ritmo, su lenguaje, y sabe reproducirlo. Es a esa previa percepción del ritmo de la naturaleza, a lo que alude figuradamente este texto de Teófilo de Antioquía.

Entre los siglos I y II d. C., debió de escribirse la *Biblioteca* atribuida a Apolodoro, que, en I, III, 2 (I, 14), presenta, como seres sensibles a la seducción de la música de Orfeo, las rocas y los árboles (Ὀρφεὺς ὁ ἀσκεῖακ κίθαρῳιδίαν, ὃς αἰδῶν ἐκίνει λίθους τε καὶ δένδρα), continuando lo que encontrábamos en Eurípides, *I. A.*, 1212, y *Ba.*, 563.

Dión de Prusa desarrolló su obra también entre los ss. I y II d. C. En su discurso XIX, 3, 6, afirma que, si hubiera nacido en la época de Orfeo, habría sido el primero en seguirlo, aun cuando hubiera tenido que hacerlo "entre cervatillos o terneros" (μετὰ νεβρῶν τινῶν ἢ μόσχων). Este testimonio desarrolla el motivo de Orfeo atrayendo a los animales. Desarrollo que procede por ejemplificación, sustituyendo el genérico θηρία o un nombre análogo, por nombres de diversas especies animales. Es la primera vez que encontramos esta forma de desarrollo de ese motivo. En este mismo pasaje de Dión de Prusa, el verbo empleado para "seguir" a Orfeo es ἐπακολουθέω, que es la primera vez que encontramos en un texto de transmisión directa.

Debemos entretenernos todavía con Dión de Prusa, cuyos discursos contienen abundantes referencias a Orfeo. En XXXII, 62, en el curso de una polémica sobre la música antigua y la de su propia época, Dión habla de Orfeo y de otros músicos míticos, y dice que -al contrario que los músicos coetáneos suyos-, Orfeo y los otros eran capaces de obrar prodigios con su arte. Por ejemplo, Orfeo amansaba las fieras y las hacía sensibles a la música, mediante su canto, mientras que los otros músicos han hecho de los hombres seres bárbaros e incultos: καὶ μὴν ὃ γε Ὀρφεὺς τὰ θηρία ἡμέρου καὶ μουσικὰ ἐποίει διὰ τῆς ὠιδῆς· οὗτοι δὲ ὑμᾶς, ἀνθρώπους ὄντας, ἀγρίους πεποιήκασι καὶ ἀπαιδεύτους. La denominación θηρία nos es conocida desde Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4, y el verbo ἡμερώω aparece aquí por primera vez, como la expresión μουσικὰ ἐποίει. En el mismo discurso XXXII, 63-4, de Dión de Prusa, se dan más detalles acerca de los prodigios de Orfeo:

ἔφη τοίνυν ἐκεῖνος περὶ τε Θράικην καὶ Μακεδονίαν τὸν Ὀρφέα μελωδεῖν, καθάπερ εἴρηται, κάκεῖ τὰ ζῶια προσιέναι αὐτῷ, πολὺ τι πλῆθος οἶμαι [τῶν] πάντων θηρίων. (64) πλείστα δὲ ἐν αὐτοῖς εἶναι τοὺς τε ὄρηθας καὶ τὰ πρόβατα. τοὺς μὲν γὰρ λέοντας καὶ τὰ τοιαῦτα



διὰ τὴν ἀλκὴν καὶ τὴν ἀγριότητα δυσπιστότερα εἶναι, καὶ τὰ μὲν οὐδ' ὄλωσ πελάζειν, τὰ δ' εὐθύς ἀποχωρεῖν, οὐχ ἠδόμενα τῶι μέλει. τὰ δὲ πτηνὰ καὶ τὰ πρόβατα μᾶλλον τε προσιέναι καὶ μηκέτ' ἀπαλλάττεσθαι· τὰ μὲν οἶμαι διὰ τὸ εὖηθεσ καὶ τὴν φιλανθρωπίαν, τῶν δὲ ὄρνιθων μουσικὸν δῆπου τὸ γένος αὐτὸ καὶ φιλιδόν. ζῶντος μὲν οὖν Ὀρφέως συνέπεσθαι αὐτῶι πανταχόθεν ἀκούοντα [αὐτοῦ] ὁμοῦ καὶ νεμόμενα· καὶ γὰρ ἐκείνον ἔν τε τοῖς ὄρεσι καὶ περὶ τὰς νάπας τὰ πολλὰ διατρίβειν· ἀποθανόντος δὲ ἐρημωθέντα ὀδύρεσθαι καὶ χαλεπῶς φέρειν·

El motivo de los animales (ζῶια, denominación que no ha aparecido hasta el momento, o bien θηρία, nombre que ya nos es bien conocido) se desarrolla aquí con los ejemplos de las aves (ὄρνιθεσ, como en Simónides, fr. 567 Page) y de los animales domésticos (τὰ πρόβατα, otra denominación nueva). Además, se ponen los contraejemplos del león y de otros animales salvajes, que, insensibles al arte de nuestro héroe, se apartaban de él. Para las aves, se emplea también el nombre πτηνά, "volátiles", que es la primera vez que encontramos.

Los verbos que describen el comportamiento de los animales, ante la música de Orfeo, son πρόκειμι y συνέπομαι, de los que encontrábamos la raíz del segundo, ἔπομαι, en *T. G. F.*, *adesp.*, 129 Snell, vv. 6-7; en Paléfato, XXXIII (pp. 50-51 Festa), y en Apolonio de Rodas, I, 574. Πρόκειμι no nos había aparecido aún. También tenemos una alusión al placer con el que estos seres escuchaban a Orfeo, en la sección núm. 66 de este mismo discurso: τὰ γὰρ ζῶια ἐν τῆι συνουσίαι τῆι πρὸς τὸν Ὀρφέα τὰ μὲν ἄλλα ἦδεσθαι μόνον καὶ ἐκπεπλήχθαι. No podemos dejar de señalar que el motivo del placer ya aparecía en Conón -*F Gr H*, 26 F 1 (XLV), t. 54 Kern, transmitido por Focio, *Bibl.*, 140 a 29- e incluso antes que él, en Esquilo, *Ag.*, 1630, donde Egisto dice que Orfeo lo atraía todo gozosamente con su voz.

Debemos llamar también la atención sobre el hecho de que los animales lamentaran la muerte de Orfeo, según dice Dión de Prusa, en este mismo discurso XXXII, 64: ἀποθανόντος δὲ ἐρημωθέντα ὀδύρεσθαι καὶ χαλεπῶς φέρειν· Este motivo aparecía ya en el epigrama núm. 10 del libro VII de la *Anthologia Palatina*, vv. 7-8 (atribuido a Antípatro de Sidón), donde el verbo empleado para "lamentar" era ἐποδύρομαι, compuesto del que, en forma simple, aparece en este pasaje de Dión.

El autor al que hemos dedicado estos últimos párrafos, será el protagonista de algunos más. Volvemos a encontrar alusiones a Orfeo, en el discurso XXXV, 9, en el que se compara a quien se lleva tras sí a una multitud de hombres, con lo que hacía Orfeo con las rocas y las encinas:

εἴ τις αὐτῶι καὶ ἑτέροις δοκεῖ δεινὸς εἶναι καὶ περιάξει πλῆθος ἀνθρώπων ἀνοήτων· ὥσπερ τὸν Ὀρφέα φασι τὰς δρυὸς καὶ τὰς πέτρας καὶ τοὺς λίθους·

No hay ninguna novedad: el específico δρυὸς, en lugar de δένδρον, nos es conocido desde Damageto, *A. P.*, VII, 9; πέτρα aparecía ya en Eurípides, *I. A.*, 1212, y λίθος, en Ps. Apolodoro, I, III, 2 (I, 14).

En el discurso LIII, 8, Dión propone lo que podríamos llamar "interpretación alegórica" del mitema de Orfeo encantando y llevándose tras de sí rocas, plantas y fieras. Para este autor, el significado de tales historias no es más que el hecho de que Orfeo embelesara a extranjeros ajenos a la civilización y a la lengua griegas:

τὸ γὰρ λίθους τε καὶ φυτὰ καὶ θηρία κηλεῖν καὶ ἄγειν τί ἔστιν ἕτερον ἢ τὸ βαρβάρους ἀνθρώπους ἀκυνέτους τῆς Ἑλληνικῆς φωνῆς οὕτως ἄγαν χειρώσασθαι, μήτε τῆς γλώττης μήτε τῶν πραγμάτων ἐμπείρους ὄντας, ὑπὲρ ὧν ὁ λόγος, ἀλλὰ ἀτεχνῶς καθάπερ οἶμαι πρὸς κιθάραν κηλουμένους;

Para lo que analizamos en este apartado, tampoco hay novedades importantes en este pasaje: en el párrafo anterior, hemos indicado a dónde remonta la denominación λίθος, y θηρία arranca de Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4; en cuanto a φυτὰ, sí representa una innovación, pero sólo en el léxico, pues las plantas se citaban como seres sensibles al arte de Orfeo, desde Eurípides, *Ba.*, 560. También es nueva la interpretación que se hace del mito (nueva, que sepamos, al menos en el ámbito de la literatura griega, pues ya aparecía en Horacio, *Ars poetica*, vv. 391 y ss.).

También hay un amplio desarrollo retórico del motivo de Orfeo encantando la naturaleza no - humana, en el discurso LXXVII-LXXVIII, 19:

οἶει τὸν Ὀρφέα, τὸν τῆς Μούσης υἱόν, εἰ ἀληθῆς ὁ κατ' αὐτὸν μῦθος, μᾶλλον ἂν χαίρειν τῶν ὀρνίθων καταπετομένων πρὸς αὐτὸν αἰδοντα καὶ τῶν θηρίων κηλουμένων ὑπὸ τῆς φωνῆς καὶ παρεστηκότων πρᾶιως καὶ ἀθορύβως, ὅποτε ἄρξαιτο μελωδεῖν, ἔτι δὲ τῶν δένδρων

προσιόντων ἄμα τῶι καρπῶι τε καὶ ἄνθει, καὶ τῶν λίθων<sup>265</sup>  
κινουμένων καὶ ξυιόντων ...

De nuevo, las aves (ὄριθεε), las fieras (θηρία), los árboles (δένδρα) y las rocas (λίθοι), todos designados con nombres que nos son bien conocidos. Las aves bajan volando hacia Orfeo (καταπέτομαι, una variante, adaptada al mundo de las aves, del motivo de los animales que acuden a donde está Orfeo); las fieras, fascinadas (κηλούμενα) por la voz del cantor, permanecen en calma a su lado (παρεστηκότα πράιως καὶ ἀθορύβως, con un verbo que tampoco habíamos encontrado aún). Los árboles, con sus flores y frutos, van a donde está Orfeo (προσιόντα, como en XXXII, 63-4, donde se aplicaba a las aves), y las rocas se desplazan y van junto a él, κινουμένων καὶ ξυιόντων, con dos verbos que también son nuevos.

Ya en el siglo II d. C., Pausanias alude a que a Orfeo lo seguían los animales salvajes, cuando cantaba: ἡξίου δὲ οὗτος <ὁ> Αἰγύπτιος εἶναι μὲν Ἀμφίονα, εἶναι δὲ καὶ τὸν Θράικα Ὀρφέα μαγεῦσαι δεινόν, καὶ αὐτοῖς ἐπάιδουσι θηρία τε ἀφικνεῖσθαι τῶι Ὀρφεῖ καὶ Ἀμφίονι ἐς τὰς τοῦ τείχους οἰκοδομίας τὰς πέτρας (VI, 20, 8; en IX, 17, 7, canta acompañándose con la cítara: ὡς κιθαρῳδοῦντι ἔποιτο αὐτῶι τὰ θηρία). En IX, 30, 4, habla de unas esculturas que representaban a Orfeo cantando y a unos animales, a su alrededor, en actitud de escucharlo: πεποιήται δὲ περὶ αὐτὸν λίθου τε καὶ χαλκοῦ θηρία ἀκούοντα αἰδοντος, en lo que insiste, pocas líneas más abajo, al decir que los griegos creen que las fieras iban hacia él, atraídas por la música: καὶ οἱ τὰ θηρία ἰέναι πρὸς τὸ μέλος ψυχαγωγούμενα.

Tenemos, pues, a los animales como únicos seres sensibles, dentro de la naturaleza no-humana, al arte de Orfeo; se les designa con la palabra θηρία, de la misma raíz que θῆρεε, la más frecuente desde época clásica (Eurípides, *Ba.*, 565) y que volvemos a leer en Antípatro de Sidón (*A. P.*, VII, 8, 1-4, vid. texto, en II. 1. 3.); además, hemos visto θηρία en Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4. Lo que nos parece más digno de mención es que, frente a las palabras que solían designar los efectos del arte de nuestro personaje (ἄγω, θέλω, πείθω, κηλέω, etc.), aquí aparece el verbo ψυχαγωγέω (en el que, por cierto, aparece la raíz de ἄγω, que empleaba ya uno de los testimonios más antiguos, el de Esquilo, *Ag.*, 1630), que posee unas connotaciones

---

<sup>265</sup> λίθων del. Wilamowitz.

relacionadas con aspectos "chamánicos" de Orfeo<sup>266</sup>. Ese verbo ya aparecía, si bien referido a los efectos del arte de Orfeo sobre las deidades infernales, en Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4.

También en el siglo II d. C., Luciano, *Imagines*, 14, dice que él y Anfión (con quien nuestro personaje aparecía también asociado en Pausanias, VI, 20, 18) "llegaron a ser los que más llamaron la atención, por causa de sus oyentes, de modo que incluso los seres inanimados se sentían atraídos por la llamada de la música": Ὀρφεὺς δὲ καὶ Ἀμφίων, οἵπερ ἐπαγωγότατοι ἐγένοντο τῶν ἀκροατῶν, ὡς καὶ τὰ ἄψυχα ἐπικαλέσασθαι πρὸς τὸ μέλος. La denominación τὰ ἄψυχα es nueva, aunque está próxima, por su significado (y por su estructura morfológica), al ἀνόητα de T. G. F., *adesp.*, fr. 129 Snell, v. 7. También es nuevo el verbo ἐπικαλέω.

El mismo Luciano, en la obra titulada *Adversus indoctum*, habla también de que la lira de Orfeo ἐκίλει μὲν τὰ θηρία καὶ φυτὰ καὶ λίθους (109-11), sin que en ello haya ninguna novedad; la palabra φυτά, como designación de las plantas, sólo había aparecido, hasta ahora, en Dión de Prusa, LIII, 8.

Se ha atribuido a Luciano una obra titulada *De astrologia*, en cuyo capítulo X se habla de representaciones plásticas de Orfeo, a propósito de lo cual se dice μέσῳ ἔζεται ἵκελος αἰείδοντι, μετὰ χερσὶν ἔχων τὴν λύρην, ἀμφὶ δὲ μιν ζῶια μυρία ἔστηκεν, ἐν οἷς<sup>267</sup> καὶ ταῦρος καὶ ἄνθρωπος

---

<sup>266</sup> Acerca de estos aspectos y de su sentido y alcance en el mito de Orfeo, Graf, F., 1987, pp. 83 y ss., insiste en que, al menos para los griegos, lo esencial del mito de Orfeo era explorar los límites del poder de la música, más que presentar un modelo mítico del chamán. En efecto, parece que los testimonios le dan la razón. No obstante, acerca de la relación del mito de Orfeo con fenómenos chamánicos, y acerca de cómo en ese mito la figura del chamán se adaptó a la religiosidad griega, pueden verse las juiciosas reflexiones de Fiore, C., 1993. El término "chamanismo", a propósito de Orfeo, sólo puede tomarse en su sentido más general (vid. Albert, K., 1989, p. 279, y McGahey, R., 1994, p. 6). Por otra parte, lo que sí está claro es la conexión de ese verbo ψυχαγωγέω con la sofística y con la "nueva música" de fines del s. V, que, como veremos en su momento, tomaron tácitamente al Orfeo músico como su modelo.

<sup>267</sup> καὶ ταῦρος καὶ ἄνθρωπος codd.: καὶ ἄνθρωπος ante καὶ ταῦρος transp. Kern, qui postea καὶ ἄνθρωπος quasi vitiosam lectionem existimavit a καὶ κάπρος (pro abbreviatione adlatum) deductam, quocum propterea denique correxit. Sed

καὶ λέων καὶ τῶν ἄλλων ἕκαστον. No hay, en este texto, novedades esenciales con respecto a los que hemos examinado hasta ahora; pero sí las hay en la forma y en el detalle. Se designa a los animales con el nombre de ζῶια, como en Dión de Prusa, XXXII, 63-4. Se especifica a qué animales encantaba Orfeo con su canto (el toro y el león), siguiendo un proceso de desarrollo temático, por ejemplificación, que ya utilizaba Dión de Prusa, XIX, 3, 6. Por lo que toca a los efectos del arte de nuestro protagonista, además de la expresión general πάντα ἔθελγεν καὶ πάντων ἐκράττειν, que encontramos en ese mismo texto, algunas líneas más arriba de las que hemos transcrito, tenemos, en el pasaje que reproducimos, ἀμφὶ δέ μιν ζῶια μυρία ἔστηκεν: "y en torno suyo permanecían quietos innumerables animales". La raíz del verbo θέλω aparecía ya en Apolonio de Rodas, I, 26 y ss., y en otros testimonios de época helenística e imperial<sup>268</sup>. Es nueva la raíz del verbo κρατέω, pero ya Estrabón (ss. I a. C. al I d. C.), en un pasaje que tendremos ocasión de examinar más ampliamente, había aludido al poder adquirido por Orfeo, a través de su arte (nos referimos al fr. 18 del libro VII, reproducido en el apartado III. 1. 3. C.). La raíz de ἵστημι había aparecido ya en Dión de Prusa, LXXVII-LXXVIII, 19. Por último, señalemos que el texto del Ps. Luciano, *De astr.*, X, hace depender de la lira el hecho de que Orfeo enseñara la astrología a los griegos:

Ἕλληνας δὲ οὔτε παρ' Αἰθιοπῶν οὔτε παρ' Αἰγυπτίων ἀστρολογίης πέρι οὐδὲν ἤκουσαν, ἀλλὰ φέειν Ὀρφεὺς ὁ Οἰάγρου καὶ Καλλιόπης πρῶτος τάδε ἀπηγγέατο, οὐ μάλα ἐμφανέως, οὐδὲ ἐς φάος τὸν λόγον προήνεγκεν, ἀλλ' ἐς γοητεῖν καὶ ἰρολογίην, οἷη διανοίη ἐκείνου. πηξάμενος γὰρ λύρην ὄργιά τε ἐποιέετο καὶ τὰ ἱρὰ ἤειδεν· ἡ δὲ λύρη ἐπτάμιτος ἐοῦσα τῆν τῶν κινεομένων ἀστέρων ἀρμονίην συνεβάλλετο.

Parece como si Orfeo hubiera descubierto la ciencia de los astros gracias a que su instrumento se ajustaba a la armonía de éstos<sup>269</sup>. He aquí un

---

abbreviatio nominis ἄνθρωπος communior ἄνος est, propter quod κάπρος pro abbreviacione verborum καὶ ἄνθρωπος non videtur. Malumus igitur lectionem codicum.

<sup>268</sup> Conón (*F Gr H*, 26 F 1 -XLV-, vid. t. 54 Kern, resumido por Focio, *Biblioteca*, 140 a 29), Antípatro de Sidón (*A. P.*, VII, 8, 1), Damageto (*A. P.*, VII, 9, 8) y Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4.

<sup>269</sup> Es éste uno de los múltiples testimonios de la analogía que los antiguos establecían entre la lira y el Universo: la lira como símbolo de armonía, tanto en

testimonio en el que la relación de Orfeo con la naturaleza ya no es tanto de dominio cuanto de comunicación<sup>270</sup>: Orfeo ha sido capaz de entender el lenguaje de la naturaleza, al reproducirlo con su música. Lo cual nos permite hablar, en general, más de mediación, a través de la música, que de dominio o influencia.

Y es muy interesante el testimonio de Máximo de Tiro, 37, 6, aunque el valor de este pasaje será cosa que nos ocupe más adelante. Aquí sólo diremos que, según ese texto, Orfeo atraía encinas y fresnos (δρῦς καὶ μελίαις ἐλέγετο ἄγειν).

De entre los siglos II y III d. C., data una inscripción en verso, hallada en Bulgaria (t. 141 Kern; *I. G. in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64), en cuyos vv. 3-4 se dice que Orfeo adormecía las fieras, los árboles, los reptiles y las aves:

ὄς θῆρας καὶ δένδρα καὶ ἑρπετὰ καὶ πετεηνὰ  
φωνῆι καὶ χειρῶν κοίμιεν ἄρμονίηι.

La especificación de los reptiles (ἑρπετά) ya se encontraba en Paléfato, XXXIII (pp. 50-51 Festa); pero son nuevos la denominación de las aves ("volátiles", πετεηνά<sup>271</sup>), y el verbo κοιμίζω, aunque éste es de la misma

---

el sentido musical como en el más amplio de "equilibrio" o "ajuste". La lira constaba de siete cuerdas, igual que el Universo constaba de siete esferas, según la concepción cosmológica predominante a partir del helenismo: en ese sentido, la lira se ajustaba a la estructura del Universo. Por otra parte, en la época de Luciano, la doctrina de la armonía de las esferas ya estaba ampliamente desarrollada, y la palabra ἄρμονία contenía ya claras implicaciones musicales: según esas concepciones, cada planeta producía el sonido de la correspondiente cuerda de la lira. Véanse, acerca de la armonía de las esferas, entre otros muchos trabajos, Jan, C. von, 1894; Waerden, B. L. van der, 1943; Pépin, J., 1986; Luque Moreno, J., 1994; dos pequeños ensayos del autor de este estudio (1995 b y la comunicación presentada en el IX Congreso Español de Estudios Clásicos, en prensa), y Moreno Hernández, A., 1996.

<sup>270</sup> No olvidemos, sin embargo, la famosa máxima comtiana: *savoir pour prévoir, prévoir pour pouvoir*.

<sup>271</sup> Sin embargo, un nombre derivado de la misma raíz aparece en Dión de Prusa, XXXII, 64.

raíz de κοιμάω, con el que ya nos habíamos encontrado en *A. P.*, VII, 8, 3 (epigrama de Antípatro de Sidón)<sup>272</sup>.

También de entre los ss. II y III, Clemente de Alejandría ha dejado, en *Prot.*, I, 1, otra alusión al poder de Orfeo sobre la naturaleza no - humana. Según ese pasaje, Orfeo amansaba las fieras (ἐπιθάσσει τὰ θηρία) con el canto, y arrancaba las hayas con el poder de la música (καὶ δὴ τὰ δένδρα, τὰς φηγούς, μετεφύτευε τῆι μουσικῆι). Es la primera vez que encontramos el verbo τιθασειώ, referido al efecto del arte de Orfeo sobre los animales; pero su sentido no es nuevo. Por lo que respecta a las hayas, ya las habíamos encontrado en Apolonio de Rodas, I, 28 y ss., aunque el verbo μεταφυτεύω aparece aquí por primera vez.

Filóstrato el viejo vivió entre los siglos II y III d. C., y compuso unas *Imágenes*, en las que describe, entre otras, representaciones plásticas de Orfeo. Así, en II, 15, 1, encontramos a Orfeo encantando el mar con su música, en el curso de la expedición de los Argonautas:

Βοσπόρου καὶ Συμπληγάδων ἢ Ἀργῶ διεκπλεύσασα μέσον ἤδη τέμνει τὸ ρόθιον τοῦ Πόντου, καὶ θέλγει τὴν θάλατταν Ὀρφεὺς αἰδων, ἢ δὲ ἀκούει καὶ ὑπὸ τῆι ὠιδῆι κείται ὁ Πόντος.

He aquí el verbo θέλω, que designa el hechizo que ejerce Orfeo sobre el mar. El motivo del mar que se calma con la música procede de Fanocles (fr. 1 Powell, v. 20) y, hasta ahora, sólo había vuelto a aparecer en Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 4. Y, desde luego, no habíamos encontrado el verbo θέλω, aplicado al mar, ni habíamos leído en ninguna parte que el mar escuchara a Orfeo (ἢ δὲ ἀκούει), hecho con el que el cantor parece estar traspasando el límite entre lo animado y lo inanimado, y dotando de sensibilidad a un elemento inerte.

Es muy curioso lo que dice este mismo Filóstrato el viejo, en *Im.*, II, 15, 6: Orfeo habría aprendido su canto del martín pescador:

περιέχουσιν δ' αὐτὸν καὶ ἀλκύνες ὁμοῦ μὲν αἰδουσαι τὰ τῶν ἀνθρώπων, ἐξ ὧν αὐταί τε καὶ ὁ Γλαῦκος μεθηρμόσθησαν, ὁμοῦ δ' ἐνδεικνύμεναι τῶι Ὀρφεί τὴν ἑαυτῶν ὠιδήν, δι' ἣν οὐδὲ ἡ θάλαττα ἀμούσως ἔχει.

---

<sup>272</sup> Sin embargo, remitimos a la nota crítica a ese pasaje, en el apdo. II. 1. 3., donde reproducimos el texto de Antípatro de Sidón (κοιμίσει v. 1.).

Algo muy parecido se encuentra en Teófilo de Antioquía, *Ad Autolyicum*, II, 30, en el que se dice que Orfeo había descubierto la música a partir del canto de los pájaros (vid. texto reproducido al comienzo de este mismo apartado). Filóstrato parece estar desarrollando, por ejemplificación, el motivo que transmite Teófilo.

En el diálogo titulado *Heroico*, p. 23, 17 De Lannoy, encontramos unas fieras (θηρία) que, al escuchar el canto de Orfeo, "quedaban boquiabiertas" (quizá sea muy coloquial, en español; pero nos parece la mejor traducción del griego ἐκεχήναι). Es la primera vez que encontramos ese efecto de la música de Orfeo, pero es un desarrollo del motivo de las fieras que se amansan o se quedan quietas, ante esa música. Motivo que hemos encontrado antes, en Dión de Prusa, LXXVII-LXXVIII, 19.

En el s. III d. C., Filóstrato el joven compuso sus *Imagines*, en cuyo núm. 6, p. 870 Olearius, encontramos un amplio desarrollo retórico del motivo de Orfeo encantando a los animales y a los árboles. Nuestro autor comienza diciendo que Orfeo hechiza con la música incluso a los seres que no participan del λόγος: Ὀρφέα τὸν τῆς Μούσης θέλξει τῆι μουσικῆι καὶ τὰ μὴ μετέχοντα λόγου. El verbo θέλω es de los más frecuentes, desde Apolonio de Rodas, I, 27. Es nueva la perífrasis τὰ μὴ μετέχοντα λόγου, aunque no está lejos, por su sentido, del ἀνόητα que aparecía en *T. G. F.*, *adesp.*, 129 Snell, v. 7. Sigue una enumeración de ejemplos de animales influidos por el canto de Orfeo:

λέων τε οὖν καὶ κύς αὐτῶι πλησίον ἀκροαταὶ τοῦ Ὀρφέως καὶ ἔλαφος καὶ λαγῶς οὐκ ἀποπηδῶντες τῆς ὀρμῆς τοῦ λέοντος καὶ ὄσοις ἐν θῆραι δεινὸς ὁ θῆρ, ξυναγελάζονται αὐτῶι ραϊθύμωι νῦν ραϊθυμοί.

El león, el cerdo, el ciervo y la liebre, como oyentes de Orfeo. De ellos, el león había aparecido ya en Dión de Prusa, XXXII, 63-4, si bien lo hacía como un animal indiferente a la música de Orfeo, que lo más que hacía era apartarse del cantor, sin atacarlo (ya era algo). En el Ps. Luciano, *De astr.*, X, también aparecía el león, como ejemplo de fiera que deponía su ferocidad al escuchar a nuestro héroe. Por lo que se refiere al cerdo, es ésta la primera vez que aparece. El ciervo no es enteramente nuevo: ya Dión de Prusa, XIX, 3, 6, hablaba de los cervatillos que seguían a nuestro héroe. La diferencia entre νέβρος y ἔλαφος es sólo de edad. La liebre también sale a escena por primera vez, en este texto, aunque, como el ciervo, no lo hace como ejemplo de fiera amansada. Su función es expresar una consecuencia de la



mansedumbre de los predadores: gracias a la música de Orfeo, los otros animales pueden estar junto a ellos (οὐκ ἀποπηδῶντες τῆς ὀρμῆς τοῦ λέοντος) sin miedo. El adjetivo que se aplica al león amansado, ῥάιθυμος, es nuevo.

El motivo de los animales amansados prosigue de este modo:

ὄρα μοι καὶ τὸν κραγέτην κολοιδὸν καὶ τὴν λακέρυζαν αὐτὴν καὶ τὸν τοῦ Διὸς αἰτόν. ὁ μὲν, ὀπόκος ἄμφω τῷ πτέρυγε ταλαντεύσας ἐξ ἑαυτοῦ ἀτενὲς ἐς τὸν Ὀρφέα βλέπει, οὐδ' ἐπιστρεφόμενος τοῦ πτωκὸς πλησίον ὄντος, οἱ δὲ ξυγκλείσαντες τὰς γένυς ὄλοι εἰς τὸ θέλγοντος, λύκοι τε οὗτοι καὶ ἄρνες ἀναμίξ, ἦι τεθηπότες.

Tres ejemplos de aves, el grajo, la corneja y el águila, que ejemplifican los ὄρνιθες de los que venimos recogiendo menciones desde Simónides, fr. 567 Page. El águila está mirando a Orfeo, batiendo las alas, sin volverse hacia la liebre que tiene al lado, y las otras aves mantienen los picos cerrados. Y los lobos y los corderos, asombrados (τεθηπότες, que es la primera vez que aparece), también permanecen juntos, como la liebre y el ciervo, que no se apartaban del león, unas líneas más arriba.

A continuación, hay que hablar de los árboles. En su descripción del cuadro, Filóstrato el joven dice que el pintor ha introducido una novedad caprichosa, al representar árboles arrancados de raíz, alrededor de Orfeo, escuchando su canto:

νεανιεύεται δέ τι καὶ μείζον ὁ ζωγράφος· δένδρα γὰρ ἀνασπάσας τῶν ριζῶν ἀκροατὰς ἄγει ταῦτα τῷ Ὀρφεῖ καὶ περιίστησιν αὐτῷ.

Lo cual no era una novedad en el ámbito de la iconografía de Orfeo, en época de Filóstrato el joven<sup>273</sup>. Pero el tema de Orfeo llevándose tras de sí los árboles, aparecía ya en Apolonio de Rodas, I, 28 y ss. Los árboles hechizados por Orfeo son el pino, el ciprés, el aliso y el chopo (πεύκη τε καὶ κυπάριττος καὶ κλήθρος καὶ αἴγειρος), además de otros aludidos en general bajo el nombre δένδρα, que ya nos es bien conocido desde Eurípides, *Ba.*, 563. Y estos árboles tienden sus ramas hacia Orfeo, al escucharlo:

---

<sup>273</sup> Vid. el segundo capítulo de esta segunda parte, dedicado a los testimonios iconográficos de la magia musical de Orfeo sobre la naturaleza no - humana.

πέυκη τε οὖν καὶ κυπάριττος καὶ κλήθρος καὶ αἴγειρος αὕτη καὶ ὄσα ἄλλα δένδρα ξυμβalόντα τοὺς πτόρθους οἶον χεῖρας περὶ τὸν Ὀρφέα ἔστηκε καὶ τὸ θέατρον αὐτῶι ξυγκλείουσιν οὐ δεηθέντα τέχνης.

Tras todo este trozo, Filóstrato el joven resume los prodigios que el arte de Orfeo consigue sobre los animales y los árboles, diciendo *θηρία θέλγεις καὶ δένδρα*, con un vocabulario de sobra conocido. Y, tras una observación que nos ocupará en el apartado de la influencia de Orfeo sobre oyentes humanos, dice que a Orfeo *καὶ θηρία φθεγγομένωι εὐμενεῖς ἀκοὰς παρέσχευ*, donde aparece una *amplificatio* del motivo de que tales fieras lo escucharan con agrado.

Hay un pasaje de Menandro el rétor (*De epidicticis*, II, 443, pp. 216 y ss. Russell-Wilson), en el que leemos: *ὁ γὰρ Ὀρφεὺς δι' αὐτὸν αὐτὸν εὐδόκιμος ὦν εἰς τοσοῦτον εὐμουσίας προῆλθεν, ὥστε καὶ θηρία συλλέγειν, εἰ πλήττει τὴν λύραν, καὶ λίθους κινεῖν, καὶ πᾶν ὄτιοῦν κατὰ θέαν πιπτούσης εἰς αἰσθησθαι αὐτῶν τῆς ἀρμονίας.*

En el s. IV d. C., Quinto de Esmirna, *Posthomerica*, III, 638-41, presenta un catálogo de los seres de la naturaleza no-humana que eran sensibles a la magia musical de Orfeo:

Ὀρφεὺς, οὗ μολπήσιον ἐφέσπετο πᾶσα μὲν ὕλη,  
πᾶσα δ' ἄρ' ὀκριόεσσα πέτρη ποταμῶν τε ῥέεθρα  
πνοιαί τε λιγέων ἀνέμων ἀμέγαρτον ἀέντων  
οἰωνοί τε θοῆσι διεσσύμενοι πτερύγεσσιν·

Es fácil darse cuenta de que la alusión a los bosques (ὕλη) continúa la línea que se iniciaba en Eurípides, *Ba.*, 564 (vid. el texto reproducido en I. 1. 2: *κύναγεν δένδρεα*), y continuaba en Apolonio de Rodas, I, 28 (vid. I. 1. 3); en la mención de las piedras, se está continuando la línea de Eurípides, *I. A.*, 1212 (vid. I. 1. 2) y de Apolonio de Rodas, I, 26 (vid. I. 1. 3.); las corrientes de los ríos, que nuestro protagonista sometía a su voluntad, se designan exactamente igual (y en el mismo segmento del verso: tras la cesura masculina del cuarto metro) que en Apolonio de Rodas, I, 27 (vid. I. 1. 3.); los vientos aparecen en el epigrama de Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 1-4, que hemos visto en II. 1. 3.; en cuanto a las aves, son el elemento de tradición más antigua: aparecen ya en el testimonio de Simónides, fr. 567 Page (texto reproducido en I. 1. 1).

Volvemos a encontrar el testimonio de Temistio, a quien ya nos tuvimos que referir en I. 1. 4.; en el mismo pasaje que allí citábamos (*Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin), tenemos, también para el aspecto al que estamos dedicando este capítulo, una reaparición copiosa de palabras e ideas que las fuentes anteriores ya nos habían presentado:

καὶ ἀπιστεῖν οὐκέτι προσῆκε τοῖς κρούμασι τοῖς Ὀρφέως ἔπεσθαι μὲν κάπρους, συνακολουθεῖν δὲ καὶ δένδρα καὶ πέτρας, ὅπη ἂν ἐκείνος τοῖς μέλεσιν ἄγοι. ἀλλ' Ὀρφεὺς μὲν, ὡς ἔοικε, θηρία κηλεῖν ἱκανὸς ἦν, ...

Se impone cada vez más la impresión de que el léxico empleado para designar los seres que experimentan las seducciones de la música de Orfeo es casi siempre el mismo: aquí sólo encontramos la novedad de κάπρος ("jabalí"), un término que especifica el genérico θήρ (o θηρίον, de la misma raíz, que es el que aparece aquí<sup>274</sup>). También volvemos a encontrar δένδρα<sup>275</sup> y πέτρας<sup>276</sup>. Pero la continuidad con respecto a autores de épocas precedentes se manifiesta también en los verbos empleados para designar los efectos que Orfeo, mediante la música, ejerce sobre la naturaleza: ἔπομαι<sup>277</sup>, ἄγω<sup>278</sup> y συνακολουθέω (compuesto sobre la raíz de ἀκολουθέω, que aparece, en el compuesto ἐπακολουθέω, en Dión de Prusa, XIX, 3, 6). Encontramos más o menos lo mismo, en Temistio, *Or.*, XXX, p. 349 b Hardouin (t. 112 Kern): Orfeo hechiza (κηλεῖν) a las fieras (θηρία), con la música (τῶι μέλει).

---

<sup>274</sup> Como en Pausanias, VI, 20, 8; IX, 17, 7, y IX, 30, 4; cf. θήρ, en Eurípides, *Ba.*, 565; Antípatro de Sidón -A. P., VII, 8, 1-4-, y en las A. O., vv. 435-9; además, hemos visto θηρία en Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV).

<sup>275</sup> Cf. Eurípides, *Ba.*, 564; T. G. F., *adesp.*, 129 Snell, vv. 6-7, y Ps. Apolodoro, I, III, 2.

<sup>276</sup> Cf. Eurípides, *I. A.*, 1212; Apolonio de Rodas, I, 26 y ss.; Fanocles, fr. 1 Powell, vv. 19-20; Antípatro de Sidón, A. P., VII, 8, 1; A. O., vv. 435-9 y vv. 704-7, y Quinto de Esmirna, *Posthomertica*, III, 638-41.

<sup>277</sup> Cf. Apolonio de Rodas, I, 569 y 572 y ss.; Pausanias, IX, 17, 7; vid. también ἐφέσπετο, en Quinto de Esmirna, *Posthomertica*, III, 638.

<sup>278</sup> Cf. Esquilo, *Ag.*, 1630; Eurípides, *Ba.*, 564-5; Apolonio de Rodas, I, 31; Antípatro de Sidón, A. P., VII, 8, 1-4; Hermesianacte, fr. 7 Powell, v. 1, y Pausanias, IX, 30, 4.

Temistio también se refirió a Orfeo en el discurso a Constancio (*Or.*, II, p. 37 c Hardouin), donde aporta pocas novedades:

ἀλλ' Ὀρφέα μὲν συναριθμοῦμεν τοῖς σοφοῖς τε καὶ θεσπεσίοις ἀνδράσιν, εἴ τωι πιθανὸς ὁ Ὀρφεύς, ὅτι ὄρνιθας καὶ βοτὰ ἐκήλει τῇ δυνάμει τῆς μουσικῆς, τὸν δὲ πρᾶνναντα καὶ διδάξαντα καὶ μαλάξαντα ἀνδρας λεόντων αὐθαδεστέρους ὀρρωδῆσομεν οὕτω καλεῖν, ὧι σεμνοτέρωι ὀνόματι καλλωπίζοντες;

Orfeo encantaba (ἐκήλει) los pájaros (ὄρνιθες) y los animales que pastan (βοτά, denominación nueva, aunque el motivo de que la música de Orfeo encantaba también a los animales domésticos, aparece ya en Dión de Prusa, XXXII, 63-4). La mención del poder (δύναμις) de la música es nueva: aunque esa palabra ya había aparecido en Estrabón, fr. 18 del libro VII, allí no se refería a la música.

Otro de los representantes de la segunda sofística, Himerio (también del siglo IV d. C.), nos ha dejado una alusión a la influencia de Orfeo sobre los animales salvajes, en *Or.*, 5, 6: καὶ σπάνει τῶν ἀκροασομένων αὐτῶι θηρίων τὴν ἐκκλησίαν ἐργάζεται. La palabra σπάνει, dativo singular de σπάνις, -εως, "escasez" expresa una actitud irónica en el tratamiento del mito.

Debemos comentar otras varias referencias al mito de Orfeo, en los discursos de Himerio. Así, en *Or.*, 24, 39 y ss., leemos:

αἱ Μοῦσαι δὲ ἔδοσαν Ὀρφεῖ τὸ Καλλιόπης] μέλος ἀρμόσασθαι, ἵν' ἐν μέσοις πλήξας τὴν λύραν θηρία -φησί- κοιμίσει τῶι μέλει.

El nombre que designa las fieras no presenta ninguna novedad, como el verbo κοιμίζω, que sólo nos ha aparecido, hasta ahora, en la inscripción recogida en *I. G. in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64, v. 4 (t. 141 Kern)<sup>279</sup>.

En *Or.*, 38, 83 y ss., encontramos el siguiente pasaje:

ἀγέλαι δὲ νέων, σκιρτῶσαι πρόσθεν ἀτάσθαλα, | νῦν ὥσπερ τινὸς Ὀρφέως] ἢ Ἀμφίονος κινηθείσης κιθάρας ἤσυχα μὲν νέμονται, ἤσυχα δὲ καὶ κηκοῖς ἐναυλίζονται.

<sup>279</sup> Cf., sin embargo, κοιμίσεις, v. l., en Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 3. Vid. nota crítica al texto reproducido en II. 1. 3.

Aquí se trata de hatos de ganado joven e inquieto, a los que la cítara de Orfeo o de Anfión tranquiliza. Es otro de los testimonios -más bien escasos, de todos modos- del arte de Orfeo actuando sobre los animales domésticos, motivo que arranca de Dión de Prusa, XXXII, 63-4, y reaparece en Temistio, *Or.*, II, p. 37 c Hardouin.

De la misma época que Temistio e Himerio, Calístrato nos ha dejado también unas alusiones a Orfeo, en *Statuarum descriptiones*, 7, 4. En ese texto, describe una representación escultórica de Orfeo, y dice que, a los pies de la estatua, estaban esculpidos animales de todas clases:

πάν μὲν τὸ ὀρνίθων γένος πρὸς τὴν ὠιδὴν ἐξιςτάμενον, πάντες δὲ ὄρειοι θῆρες καὶ ὄσον ἐν θαλάττης μυχοῖς νέμεται καὶ ἵππος ἐθέλγετο ἀντὶ χαλινού τῷ μέλει κρατούμενος· καὶ βοῦς ἀφείς τὰς νομάς τῆς λυρωιδίας ἤκουε καὶ λεόντων ἀτεγκτος φύσις πρὸς τὴν ἀρμονίαν κατηνάζετο.

Tenemos aquí un amplio desarrollo retórico de los motivos tradicionales:

a) Las aves (τὸ ὀρνίθων γένος, con una perífrasis que incluye uno de los términos que primero encontrábamos para designar estos animales, en tanto que sensibles a los prodigios de Orfeo; cf. con Simónides, fr. 567 Page);

b) Las fieras (ὄρειοι θῆρες, donde el sustantivo es el habitual desde Eurípides, *Ba.*, 565, y el adjetivo representa un ornamento retórico);

c) Los animales marinos (ὄσον ἐν θαλάττης μυχοῖς νέμεται), a los que ya se refería Simónides, fr. 567 Page, pero que son de los menos citados entre los seres a los que Orfeo hechizaba: sólo los encontramos, aparte de en el fragmento de Simónides, en Apolonio de Rodas, I, 573.

d) Tras estas referencias genéricas, el autor pone tres ejemplos de animales que quedaban fascinados por el canto de Orfeo: el caballo, que nunca había aparecido hasta ahora, y el toro y el león, que sí lo habían hecho, en Ps. Luciano, *De astr.*, X (el león, también en Filóstrato el joven, *Im.*, 6, p. 870 Olearius).

Las palabras que designan el efecto de la música sobre estos animales, responden a lo esperable: ἐθέλγετο, ἐξιςτάμενον (esta última, aunque no aparezca como tal en ningún testimonio de los examinados hasta ahora, contiene la raíz de ἔστηκεν, que encontrábamos en Dión de Prusa, LXXVII-

LXXVIII, 19. En ese mismo texto, hallamos también la raíz de κρατέω). Son nuevos el verbo κατευνάζομαι, y el hecho de que el toro se olvidara de pastar.

Pero el texto de Calístrato contiene aún más referencias a la acción de Orfeo sobre la naturaleza, ahora no-animada:

εἶδες ἄν καὶ ποταμοὺς τυποῦντα τὸν χαλκὸν ἐκ πηγῶν ἐπὶ τὰ μέλη  
 ῥέοντα καὶ κῦμα θαλάσσης ἔρωτι τῆς<sup>280</sup> ὠιδῆς ὑψούμενον καὶ πέτρας  
 αἰσθήσει πληττομένας μουσικῆς καὶ πᾶσαν βλάστην ὄριον ἐξ ἡθῶν ἐπὶ  
 τὴν μουσικὴν τὴν Ὀρφικὴν σπεύδουσαν.

Aquí, la influencia de Orfeo pasa por:

a) Regular el ritmo del curso de los ríos, que brotan de sus fuentes, al son de la música (ποταμοὺς ἐκ πηγῶν ἐπὶ τὰ μέλη ῥέοντα), o el crecimiento de las plantas, que se acelera con la música. Tenemos aquí, de nuevo, el motivo de la ordenación a través de la música: lo mismo que encontrábamos en Eurípides, *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle); Apolonio de Rodas, I, 540-1, y Luciano, *Fugitivi*, 29 (en esos textos, la función de ordenación se refería al trabajo de los remeros de la nave Argo). Pero el motivo de hacer manar los ríos es nuevo: hasta ahora, la influencia de Orfeo sobre éstos se limitaba a "hechizarlos" (Apolonio de Rodas, I, 27) o a hacer que lo siguieran (Quinto de Esmirna, *Posthomerica*, III, 639).

b) Además de esa faceta ordenadora, hay aquí una dimensión puramente estética: las olas se alzan enamoradas de la música, y las rocas se sienten conmovidas al escucharla. El amor (ἔρωσ) que Orfeo infunde a las olas, mediante la música, es nuevo, con respecto a lo que habíamos visto hasta ahora; sólo podemos hablar de algo parecido en Esquilo, *Ag.*, 1630, donde se hablaba de que Orfeo lo atraía todo "gozosamente" (χαρᾶι), y en los textos que aluden al placer que provocaba la música del cantor<sup>281</sup>. También en Dión de Prusa, XXXII, 66, se dice también que los animales disfrutaban en compañía de Orfeo. Algo parecido sugiere Filóstrato el joven, *Im.*, 6, pp. 870-1 Olearius; pero, en cualquier caso, no se trata de ἔρωσ. Una innovación

<sup>280</sup> ἔρωτι τῆς ὠιδῆς: ἐρωτικῆς ὠιδῆς Vat. 87: ἐρωτικαῖς ὠιδαῖς Laur. LVIII, 44.

<sup>281</sup> Dión de Prusa, XXXII, 66, y, con las reservas a las que obliga la tradición indirecta, Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), procedente de Focio, *Biblioteca*, 140 a 29.

poética, quizá un efectismo propio de un sofista<sup>282</sup>: fuera lo que fuera, este pasaje muestra a Orfeo dotando a los seres inertes de una sensibilidad y/o una afectividad propias de los seres humanos. La raíz del verbo πλήττω aparece también en Dión de Prusa, XXXII, 66, referida a los animales que escuchaban a Orfeo. Una vez más, el arte de Orfeo traspasa límites, como en un epigrama anónimo -quizá de Antípatro de Sidón (prob.), *A. P.*, VII, 10, 5 y ss.; vid. el texto reproducido en el apartado V. 1. 2.-, en el que, junto a las Musas y a Apolo, las rocas y los árboles lamentan la muerte de Orfeo: a la luz de ese testimonio, Orfeo había dotado a los seres inertes con una sensibilidad propia de los hombres. Recordemos que, en Filóstrato el viejo, *Im.*, II, 15, 1, el mar escucha a Orfeo. También en Dión de Prusa, XXXII, 64, los animales lamentaban la muerte de Orfeo. Esta dimensión estético-afectiva de la música parecía apuntar ya en un texto de Agatárquides, *Sobre el Mar Rojo*, 7 (vid. el apdo. II. 1. 3.).

Y tenemos que entretenernos todavía un poco más en el s. IV d. C., con la obra de Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5 (t. 53 Kern). En ese testimonio, se comparan los efectos de la música de Orfeo, con los de la palabra de Dios. Nuestro autor encuentra, en esta última, una superación de la primera, como era de esperar; pero no deja de ser significativo que tome a uno de los "héroes culturales" de la mitología pagana, como término de comparación, sobre todo teniendo en cuenta la dimensión religiosa de Orfeo. Pero no es éste el sitio más apropiado para

---

<sup>282</sup> No hay que olvidar que, como señaló Segal, Ch., 1978, pp. 10 y ss. del libro de 1989 (= p. 289 de la traducción italiana), "el conjunto de los términos usados en la literatura griega para definir la fascinación del canto, traza un paralelo entre el poder literalmente fascinador (en el sentido del lat. *fascinum*, "encantamiento") del lenguaje y el poder del amor, entre la seducción erótica y la seducción ejercida por la poesía". Paralelo que se apoya precisamente en los sentidos del verbo θέλω, que es uno de los que más frecuentemente designan la acción de Orfeo sobre la naturaleza, como veremos más adelante. Para las connotaciones eróticas de ese verbo, vid. *Odissea*, X, 290 y ss., donde se trata de Circe; *ibid.*, I, 55 y ss., donde se trata de Calipso; *Iliada*, XIV, 214-7, esp. 215, pasaje que se refiere a Afrodita, y Esquilo, *Suppl.*, 1040, donde la Persuasión personificada se presenta como colaboradora de Afrodita y recibe el calificativo de θέλκτωρ. Vid. también Plutarco, *Amat.*, 759 b: τὴν δ' ἐρωτικὴν μανίαν τοῦ ἀνθρώπου καθαψαμένην ἀληθῶς καὶ διακαύσασαν οὐ μούσα τις οὐκ ἔπιωιδῆ θελκτῆρος' οὐ τόπου μεταβολὴ καθίστησιν.

examinar el tratamiento del mito, en la literatura cristiana, aunque ello sea del máximo interés. Dado el objetivo de esta segunda parte, debemos contentarnos con señalar que Eusebio, en su alusión al mito de Orfeo, sigue empleando el término θηρίον, para referirse a las fieras<sup>283</sup>, así como θέλω, para expresar el efecto de la música del cantor tracio. También registra este texto la acción de la música sobre los árboles (δένδρα<sup>284</sup>, φηγούς -lo último aparece en Apolonio de Rodas, I, 28-). Hasta aquí, todo responde a lo conocido. Lo que no habíamos encontrado todavía es el verbo ἐξημερώ ("domesticar"), aunque el simple ἡμερώ ya nos había aparecido en el discurso XXXII, 61, 5, de Dión de Prusa. Sólo habíamos encontrado τιθααεύ (de significado afín a ἐξημερώ), en Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 1, 1; y, hasta ahora, no había aparecido el adjetivo sustantivado οἱ ἄγριοι ("los salvajes", aplicable tanto a seres humanos como a animales). El texto aparece en III. 3. 1. c.

Otro autor cristiano del siglo IV d. C., Gregorio Nazianzeno, alude también a los prodigios de la música de Orfeo. En *Orationes*, XXXIX, 680 (PG, 36, 340; t. 155 Kern), dice que los griegos admiraban tanto a Orfeo, por su sabiduría, que se lo imaginaban con una lira que todo lo arrastraba con sus sonos: ὃν τοσοῦτον Ἑλληνας ἐπὶ σοφίαι ἐθαύμασαν, ὥστε καὶ λύραν αὐτῷ ποιοῦσι, πάντα τοῖς κρούμασιν ἔλκουν. Como en Esquilo, *Ag.*, 1630, aquí no se especifica a qué seres atraía esa música. Por otra parte, el verbo ἔλκω es nuevo, con respecto a lo que llevamos visto. La palabra κρούμα contiene una raíz que se refería a la pulsación de las cuerdas de la lira, ya en Filóstrato el joven, *Im.*, 11, p. 881 Olearius; en Temistio, *Or.*,

---

283 Denominación usada desde el Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, sobre la raíz de θήρ, que aparece ya en Eurípides, *Ba.*, 565.

284 Existen problemas textuales en ese pasaje: Heikel secluye la palabra δένδρα, con lo que tenemos que admitir una concordancia del participio predicativo, en género neutro, con dos substantivos de diferente género; podemos pensar que la palabra δένδρα ha sido una especie de glosa encaminada a facilitar la comprensión de la concordancia del participio. Si admitimos τὰ δένδρα, tendríamos que entender τὰς φηγούς como aposición especificativa, y parece que la seclusión de τὰ δένδρα comporta una *lectio difficilior*. Δένδρα aparecía desde Eurípides, *Ba.*, 564; T. G. F., *adesp.*, 129 Snell, v. 7; Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4; Ps. Apolodoro, I, III, 2; I. G. *in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64, v. 3. y Temistio, *Or.*, XVI, 209 c-d Hardouin.



XVI, p. 209 c-d Hardouin, y en Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5.

Otro pasaje alusivo a Orfeo, en la obra de Gregorio Nazianzeno, está en *Contra Iulianum imperatorem*, I (discurso IV; PG, 35, 653), donde se dice que el canto de Orfeo lo arrastraba todo: Ὀρφεὺς παράτω μετὰ τῆς κιθάρας καὶ τῆς πάντα ἐλκούσης ὠιδῆς. Como en el texto que hemos examinado en el párrafo anterior, en éste no se especifica tampoco a quién hechiza la música de nuestro protagonista, y, además, se emplean las mismas palabras, para esa no - especificación: πάντα y ἔλκω. En los *Carmina moralia*, de Gregorio Nazianzeno (PG, 37, 896), se dice Ὀρφεὺς θῆρας ἔπειθε, sin que en ello haya ninguna novedad.

En los *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1495, Gregorio Nazianzeno dice que el canto de Orfeo conducía las piedras, las fieras y las aves:

Τίς χάρις, εἰ μὴ πατρὸς ἐν οὐραὶ κείσεται αἰοδῆ,  
εἶ μου καὶ Ὀρφεΐη τις ἐν Ὀδρυκίοις σκοπέλοισι  
λᾶας ἄγοι, καὶ θῆρας ἀπόπροθε, καὶ πετεηνά;

El verbo ἄγω es de los que primero aparecían, así como el nombre θῆρ; la palabra para las aves, πετεηνά, sólo había aparecido en el t. 141 Kern (*I. G. in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64, v. 3). Y es enteramente nueva la denominación de las rocas, λᾶας. Del mismo modo, en estos *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1570, tenemos la frase Ὀρφεὺς θῆρας ἄγοι.

Entre los autores paganos del s. IV d. C., Yámblico ha dejado varias alusiones a Orfeo, de las que podemos recoger aquí la contenida en *VP*, 13, 62. En ese pasaje, compara a Pitágoras con Orfeo, tras relatar las anécdotas de cómo Pitágoras domesticó la osa daunia y el toro de Tarento, y de cómo, cuando Pitágoras hablaba en Olimpia sobre la ornitomanía, un águila voló hacia él y luego se alejó. Es decir, según Yámblico, Pitágoras tenía sobre los animales salvajes un dominio (ἡγεμονία) análogo al que ejercía nuestro héroe. Las fieras, en el texto de Yámblico, se llaman θηρία, y que, entre los verbos empleados para designar el dominio que ejercía Pitágoras, está el famoso κηλέω, que tantas veces hemos encontrado para expresar el efecto logrado por Orfeo, mediante la música, sobre la naturaleza no - humana. Además, dice Yámblico, Pitágoras ejercía ese dominio por el poder de la voz,

para redondear la comparación<sup>285</sup>. He aquí, en fin, el texto de Yámblico, *VP*, 13, 62:

διὰ τούτων δὴ καὶ τῶν παραπλησίων τούτοις δέδεικται τὴν Ὀρφέως ἔχων ἐν τοῖς θηρίοις ἡγεμονίαν καὶ κηλῶν αὐτὰ καὶ κατέχων τῆι ἀπὸ τοῦ στόματος τῆς φωνῆς προϊούσῃ δυνάμει.

Pero debemos observar que, en la expresión τῆς φωνῆς προϊούσῃ δυνάμει, las palabras que designan a la voz y a su poder no son las más frecuentemente empleadas para las prodigiosas facultades de Orfeo: δύναμις sólo aparece en Temistio, *Or.*, II, p. 37 c Hardouin, y φωνή sólo la encontramos en Platón, *Prt.*, 315 a; en el discurso LXXVII-LXXVIII, 19, de Dión de Prusa, y en *I. G. in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64, v. 4 (t. 141 Kern).

Otro autor de entre los siglos IV-V d. C., Eunapio, *Vitae Sophistarum*, 502, pone a Orfeo como ejemplo de los prodigiosos efectos que podía conseguir la elocuencia de Crisantio, uno de los biografiados: su forma de hablar podría alcanzar incluso a los seres irracionales, según se dice que lo pueden hacer los cantos más dulces (τὰ κάλλιστα καὶ γλυκύτερα τῶν μελῶν), como los de Orfeo:

ὥσπερ οὖν τὰ κάλλιστα καὶ γλυκύτερα τῶν μελῶν πρὸς πᾶσαν ἀκοὴν ἡμέρως καὶ πρᾶιως καταρρεῖ καὶ διολισθαίνει καὶ μέχρι τῶν ἀλόγων διῖκνούμενα, καθάπερ φασι τὸν Ὀρφέα<sup>286</sup> ...

El poema titulado *Argonáuticas órficas* (s. V d. C.) ofrece diversos testimonios, aunque no representan especiales novedades frente a lo que ya hemos visto. En v. 74, Orfeo dice que, con su voz y su cítara hechizará a las fieras, y a los animales que se arrastran y a los que vuelan:

κηλήσω δέ τε θῆρας ἰδ' ἔρπετὰ καὶ πετεηνά.

El verbo κηλέω es de los más frecuentemente empleados para referirse a los efectos de la música de Orfeo, sobre las fieras. Por lo demás, las

<sup>285</sup> Sobre Orfeo y Pitágoras músicos, vid. Grottanelli, C., 1982, esp. pp. 659-660.

<sup>286</sup> Observemos que la comparación con un sofista ilustre aparece también ya en Platón, *Prt.*, 315 a: οὐκ ἄγει ἐξ ἐκάστων τῶν πόλεων ὁ Πρωταγόρας, δι' ὧν διεξέρχεται, κηλῶν τῆ φωνῆι ὥσπερ Ὀρφεύς, οἱ δὲ κατὰ τὴν φωνὴν ἔπονται κекηλημένοι.

denominaciones θήρας ἰδ' ἔρπετὰ καὶ πετεηνά parecen estar calcadas de la inscripción recogida en *I. G. in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64, vv. 3-4, y de Gregorio Nazianzeno, *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1495.

En los vv. 260 y ss., Orfeo hechiza (ἔθειλον) los árboles (δένδρεα) y las rocas (πέτρας). El léxico no puede ser más clásico. Esa mención de los árboles y de las rocas se da en el curso del relato de cómo la voz y la cítara de Orfeo hicieron que la nave Argo se deslizara hacia el mar (vid. texto reproducido en el apdo. III. 1. 1. D.). Y, según sugieren los vv. 258 y ss., Orfeo pudo encantar a la nave Argo porque estaba hecha con madera de los árboles que él era capaz de encantar antes de que se les cortara: así, este detalle de que Orfeo encantara la Argo es una variante del motivo de Orfeo encantando la naturaleza no - humana.

En vv. 431-9, se insiste en la influencia mágica del canto de Orfeo sobre montes, valles y rocas, a los que hace moverse o quebrarse, y las fieras y las aves, cuyos movimientos detiene (del mismo modo que dejaba suspendidos a sus oyentes humanos, en Apolonio de Rodas, I, 512):

Στεινὸν δὲ διὰ σπέος ἦλυθεν αὐδὴ  
 ἡμετέρης χέλυσος μελιχρὴν ὄπα γηρυούσης·  
 ἔπτατο δ' ἄκρα κάρηνα καὶ ἄγχεα δενδρήεντα  
 Πηλίου, ὑψηλάς τε μετὰ δρύας ἦλυθε γῆρυς.  
 Καί ῥ' αἰ μὲν πρόρριζοι ἐπ' αὐλίον ἐθρώσκοντο  
 πέτραι τ' ἐσμαράγουν· θῆρες δ' αἰόντες ἀοιδῆς  
 σπήλυγγος προπάρειθεν ἀλυσκάζοντες ἔμιμνον·  
 οἰωνοὶ τ' ἐκυκλοῦντο βοαύλια Κενταύριοι  
 ταρσοῖς κεκμηῶσιν, ἐῆς δ' ἐλάθοντο καλιῆς.

Lo que no habíamos encontrado hasta ahora, en lo que llevamos visto, es que el arte de Orfeo despertara la admiración de un ser a medio camino entre lo humano y lo animal, como es el centauro Quirón, que manifiesta su deslumbramiento ante el canto del hijo de Eagro, en vv. 440-1:

Αὐτὰρ ὄρων Κένταυρος ἐθάμβεε χεῖρ' ἐπὶ καρπῶι  
 πυκνὸν ἐπιρσείων, οὐδας δ' ἦρασεν ὀπλήϊσι.

Asimismo, en vv. 704-7, encontramos un ejemplo concreto de cómo Orfeo sometía la naturaleza a su voluntad, mediante la música: en el paso de

las Simplégades, hace retroceder las rocas y las olas, con ayuda de su canto y de su cítara:

αὐτὰρ ἐγὼ μολπῆισι παρήπαφον ἡμετέρησι  
πέτρας ἠλιβάτους· αἱ δ' ἀλλήλων ἀπόρουσαν.  
Κῦμα δ' ἀνερρόχθησε· βυθὸς δ' ὑποείκαθε νηὶ  
ἡμετέρηι πίτυνος κιθάρηι διὰ θέσκελον αὐδήν.

Y tenemos que señalar también cómo su arte consigue atraer al Sueño para que adormezca al dragón que custodia el vellocino de oro (vv. 1001-14; vid. el texto reproducido en III. 1. 1. D.), con lo que, siquiera sea indirectamente, a través de su influencia sobre potencias divinas, Orfeo domina un ser a medio camino entre la naturaleza y lo que está más allá de los límites de ésta.

Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 3, 29, se refiere también a Orfeo como encantador de animales:

Καὶ γὰρ καὶ οὗτοι καὶ Ἡρακλῆς καὶ πρὸς τούτοις Ὀρφεύς, τῆι κιθάραι χρώμενος καὶ τοῖς κρούμασι τοὺς ἰχθύας καταθέλγων καὶ ἔπεσθαι τῆι τῆς ἤχῆς ἀρμονίαι καταναγκάζων, τὸν τῶν Ἀργοναυτῶν ἐπλήρουν κατάλογον·

En este texto, aparecen sólo los peces, a los que la música (ἀρμονία) de Orfeo hechiza y obliga a seguir al cantor (καταθέλγων καὶ ἔπεσθαι τῆι τῆς ἤχῆς ἀρμονίαι καταναγκάζων). Hay que observar que los peces no se mencionaban desde los vv. 573 y ss. del libro I de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, y, antes de él, sólo había un testimonio de su fascinación por el canto de Orfeo, en Simónides, fr. 567 Page.

La *Novela de Alejandro*, atribuida a Calístenes<sup>287</sup>, menciona el mito de Orfeo, a quien compara, por su función civilizadora, con Alejandro Magno. En I, 42, 7-8, a propósito del cantor tracio, dice que amansó las fieras (τοὺς θῆρας ἡμέρωσεν), mediante su canto y el son de su lira. Si bien la denominación de las fieras es la tradicional, la raíz del verbo que expresa los efectos que, sobre los animales, consigue Orfeo, sólo aparecía en Dión de Prusa, XXXII, 61, 5, y en Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5.

---

<sup>287</sup> Acerca de la transmisión de esta obra, y de por qué la incluimos en la época imperial, vid. lo que decimos al final del apartado I. 1. 4.

En un poema recogido en *GDRK*, I<sup>2</sup>, 39, vv. 16-17, tenemos las fieras y el mar como elementos sensibles a la música de nuestro personaje:

Ὀρφεΐηι καὶ πρόσθεν ὑπέϊκαθε πόντ[ο]σ ἀοιδῆι,  
καὶ θῆρεσ θέλγοντο καὶ οὐ θέλγοντο [γυναῖκεσ.

## II. 1. 5. ÉPOCA DE AUGUSTO.<sup>288</sup>

En Virgilio, *Ecl.*, III, 46, se habla de las selvas que seguían a Orfeo; describiendo una vasija, el pastor Dametas dice que su artífice representó en el centro a Orfeo y las selvas que lo seguían:

*Orpheaque in medio posuit silvasque sequentis.*

Los montes de Tracia se admiran ante el arte de Orfeo, en Virgilio, *Ecl.*, VI, 30:

*nec tantum Rhodope miratur et Ismarus Orphea.*

Es la primera vez que encontramos un sentimiento de admiración por el arte de Orfeo, referido a entes inanimados, al menos en la literatura latina.

Lo que tampoco habíamos encontrado hasta ahora es que Orfeo conmoviera a los animales del mundo de los muertos, según leemos en *Georg.*, IV, 471 y ss.: tras referirse, en general, a las sombras sutiles y a los fantasmas de los que no tienen luz<sup>289</sup>, pone, junto al ejemplo de los seres humanos difuntos, el de las aves:

---

<sup>288</sup> No conocemos testimonios latinos de época anterior, salvo un pasaje de Varrón, *R. R.*, 3, 13, 3, en el que no se trata del Orfeo que aquí nos ocupa, sino de un actor encargado de personificarlo (vid. Garezu, M. X., 1994, p. 103). En el pasaje mencionado, se describe una finca: *ibi erat locus excelsus, ubi triclinio posito cenabamus, quo[d] Orphea vocari iussit. qui cum eo venisset cum stola et cithara cantare esset iussus, bucina inflavit, ut tanta[m] circumfluxerit nos cervorum aprorum et ceterarum quadripedum multitudo, ut non minus formosum mihi visus sit spectaculum, quam in circo maximo aedilium sine Africanis bestiis cum fiunt venationes.*

<sup>289</sup> También es nuevo el hecho de que los habitantes del reino de Plutón se sintieran conmovidos: en las fuentes griegas, no hallamos ninguna referencia a los pobladores del mundo subterráneo, más que en la iconografía que muestra a Orfeo en el Hades (vid los apartados II. 2. y III. 2.).

*at cantu commotae Erebi de sedibus imis  
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum,  
quam multa in foliis avium se milia condunt*

Y, según el v. 483 de este libro IV de las *Geórgicas*, Orfeo amansó también a un monstruo infernal como Cérbero: ... *tenuitque inhians tria Cerberus ora*. Con todos estos testimonios, estamos asistiendo a la extensión de los prodigios de Orfeo en el mundo de los vivos, al mundo de los muertos: nuestro héroe amansa las fieras del reino de la luz y del reino de Hades. También ejerce Orfeo sus encantamientos sobre la rueda a la que está sujeto Ixión, rueda que se detiene, según Virgilio, *Georg.*, IV, 484:

*atque Ixionii vento rota constitit orbis.*

Además, el ablativo *vento*, que nosotros entendemos como ablativo sociativo, sugiere que el viento que hacía girar la rueda<sup>290</sup> también dejó de soplar, ante la música de Orfeo: algo parecido ocurría con el viento en el mundo de los vivos, según, p. e., *A. P.*, VII, 8, 1-4 (epigrama de Antípatro de Sidón). Hacia el fin del relato de Virgilio (*Georg.*, IV, 510), encontramos a nuestro personaje amansando fieras y llevándose tras de sí las encinas:

*mulcentem tigris et agentem carmine quercus,*

con lo que nos hallamos de nuevo en la línea de los testimonios griegos de época clásica y helenística.

Antes de pasar a los testimonios ovidianos, tenemos que volver a mencionar aquí el poema *Culex* (vv. 117 y s.) de la *Appendix Vergiliana*:

*... tantum non Orpheus Hebrum  
restantem tenuit ripis silvasque canendo.*

Donde encontramos un río y un bosque como elementos sensibles al arte de Orfeo, pertenecientes a la naturaleza no-animada, que, en la tradición literaria griega, sólo aparecían a partir de la época clásica: los ríos, por primera vez, dentro del *corpus* de testimonios estudiados, en Apolonio de Rodas, I, 27; y a las selvas ya aludía Eurípides, *Ba.*, 560 y ss. Y lo que Orfeo consigue mediante su arte es detener, *tenere*, el curso del río (en este

---

<sup>290</sup> Tal es la interpretación de Segura Ramos, B. (introd., trad. y notas), <sup>2</sup>1986, n. 268. El comentario de Thomas, R. F., 1988, vol. II, *ad loc.*, traduce "the wheel was stopped in the wind".

caso, del río Hebro, lo que supone una especificación que nunca habíamos encontrado hasta ahora), cosa que tampoco se decía específicamente en ningún testimonio literario griego de los que hemos analizado: Apolonio de Rodas, I, 27, sólo decía θέλξαι ... ποταμῶν τε ῥέεθρα.

En el mismo poema *Culex*, 268 y ss., se alude también a Orfeo y a su descenso a los infiernos. El autor dice que la audacia de Orfeo tuvo su origen en que ya antes su arte le había hecho confiar en sí mismo, al permitirle detener el curso de los ríos, atraer fieras<sup>291</sup> y árboles y dominar el curso de los astros (motivo éste que no habíamos encontrado hasta ahora):

*sed fortuna valens audacem fecerat ante,  
iam rapidi steterant amnes et turba ferarum  
blanda voce sequax regionem insederat †Orphei; 270  
iamque imam viridi radicem moverat alte  
quercus humo [steterant amnes] silvaeque sonorae  
sponte sua cantus rapiebant cortice avara.  
labentis biiuges etiam per sidera Lunae  
pressit equos et tu currentis, menstrua virgo, 275  
auditura lyram tenuisti nocte relicta.  
haec eadem potuit, Ditis, te vincere, coniunx,  
Eurydicenque viro ducendam reddere. non fas,  
non erat in vitam divae exorabile mortis.*

La misma influencia sobre la "naturaleza" del mundo de los muertos, la tiene Orfeo en el relato de Ovidio, *Met.*, X, 40 y ss., donde el canto de nuestro protagonista da lugar a una tregua para los suplicios de los condenados:

*Talia dicentem nervosque ad verba moventem  
exsanguis flebant animae; nec Tantalus undam  
captavit refugam, stupuitque Ixionis orbis,  
nec carpsere iecur volucres, urnisque vacarunt  
Belides, inque tuo sedisti, Sisyphes, saxo.*

---

<sup>291</sup> Estas últimas presentan en su nombre la misma raíz de la palabra griega θήρ o de su derivado hipocorístico θηρίον, omnipresentes ambos en los testimonios literarios griegos a los que hemos dedicado la primera parte de este trabajo.

Al motivo de la rueda de Ixión, que ya aparecía en Virgilio, *Georg.*, IV, 484, se añaden aquí los de Tántalo, Prometeo, Sísifo y las Danaides<sup>292</sup>.

En *Am.*, III, 9, 21-2, Ovidio alude a los hechizos del canto de Orfeo sobre las fieras (*feras*); el efecto de ese canto se designa con el verbo *obstipeo*, cuya raíz ya había aparecido en Virgilio, *Georg.*, IV, 481, referida al mundo subterráneo y a las Euménides. El pasaje de Ovidio aparece reproducido en I. 1. 6.

Ovidio, *Ars am.*, III, 321-2, resume un motivo que, como estamos viendo, es típico en las fuentes de la literatura latina: la música de Orfeo afecta a la naturaleza tanto en el mundo de los vivos como en el mundo de los muertos:

*saxa ferasque lyra movit Rhodopeius Orpheus  
Tartareosque lacus tergeminumque canem.*

Las rocas, en el mundo de los vivos, aparecen aquí por primera vez, que sepamos, en las fuentes latinas; Ovidio pudo tener a la vista textos de poetas helenísticos, como Apolonio de Rodas, I, 26; Fanocles, fr. 1 Powell, v. 20; Damageto, *A. P.*, VII, 9, 3, y Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 1, así como el epigrama atribuido a ese mismo poeta, en VII, 10, 7. Para las fieras, ya tenemos los antecedentes latinos de Ps. Virgilio, *Culex*, 269, y de Virgilio, *Georg.*, IV, 510. Y a Cérbero (*tergeminus canis*) ya se había referido el mismo Virgilio, *Georg.*, IV, 483. Es nueva la conmoción ejercida sobre el lago del infierno: así se extiende al mundo de los muertos el influjo de la música de Orfeo sobre las aguas, motivo ya presente en Ps. Virgilio, *Culex*, 117 y 269. Y el efecto de la música es una conmoción expresada con el verbo *moveo*, que ya aparecía en los vv. 471 y 505 del libro IV de las *Geórgicas*, de Virgilio.

Igual que Virgilio, Ovidio sitúa algunos de los prodigios de Orfeo tras la derrota de éste en el Hades. En efecto, cuando pierde definitivamente a Eurídice, Orfeo se retira al Ródope y al Hemo, donde comienza a cantar, y los árboles acuden a escucharlo (*Met.*, X, 88-106):

*Vmbra loco deerat; qua postquam parte resedit  
dis genitus vates et fila sonantia movit,*

---

<sup>292</sup> Hijas de Dánao y nietas de Belo, de donde el nombre que Ovidio les da en este pasaje.



*umbra loco venit: non Chaonis abfuit arbor,* 90  
*non nemus Heliadum, non frondibus aesculus altis,*  
*non tiliae molles, nec fagus et innuba laurus*  
*et coryli fragiles et fraxinus utilis hastis*  
*enodisque abies curvataque glandibus ilex*  
*et platanus genialis acerque coloribus inpar* 95  
*amnicolaeque simul salices et aquatica lotos*  
*perpetuoque virens buxum tenuesque myricae*  
*et bicolor myrtus et bacis caecula ficus.*  
*Vos quoque, flexipedes hederæ, venistis et una*  
*pampineae vites et amictæ vitibus ulmi* 100  
*ornique et piceae pomoque onerata rubenti*  
*arbutus et lentæ, victoris præmia, palme*  
*et succincta comas hirsutaque vertice pinus,*  
*grata deum matri, siquidem Cybeleius Attis*  
*exiit hac hominem truncoque induruit illo.* 105  
*Adfuit huic turbae metas imitata cupressus,*

A esa enumeración sigue el relato de la metamorfosis de Cipariso, que llega hasta el verso 142. Los versos 143-4 resumen el "auditorio" que escucha a nuestro cantor:

*Tale nemus vates attraxerat inque ferarum*  
*concilio medius turba volucrumque sedebat,*

Los árboles de la enumeración precedente se resumen en *tale nemus*, expresión que no había aparecido hasta ahora. Además, tenemos la *turba ferarum volucrumque*, en la que la denominación de las fieras había aparecido ya en el mismo Ovidio, *Am.*, III, 9, 22, y en el poema *Culex*, 269, de la *Appendix Vergiliana*; las *volucres* nos habían salido al paso ya en el mismo Ovidio, *Met.*, X, 43; entonces, se trataba de las del mundo subterráneo.

Y, en fin, incluso en el momento de su muerte, Orfeo es capaz de una magia musical que casi habría podido salvarlo. Así, en el libro XI, 10-19, leemos:

*Alterius telum lapis est, qui missus in ipso* 10  
*aëre concentu victus vocisque lyraeque est,*  
*ac veluti supplex pro tam furialibus ausis*

*ante pedes iacuit. Sed enim temeraria crescunt  
bella, modusque abiit, insanaque regnat Erinys.  
Cunctaque tela forent cantu mollita, sed ingens 15  
clamor et infracto Berecynthia tibia cornu  
tympanaque et plausus et Bacchei ululatus  
obstrepuere sono citharae. Tum denique saxa  
non exauditi rubuerunt sanguine vatis.*

Como vemos, la piedra que había arrojado una de las ménades se detuvo en el aire, vencida (*victus*) por la armonía del canto y la lira de Orfeo, y todas las armas que lanzaron las ménades habrían sido ablandadas por el canto (*cantu mollita*), si el estruendo que provocaban esas mujeres no hubiera prevalecido sobre la música del cantor tracio. Las rocas (*saxa, lapides*) no son nuevas en sentido estricto, pues ya sabíamos que Orfeo las hechizaba: lo había dicho el mismo Ovidio, *Ars am.*, III, 321, donde aparecía la misma palabra *saxa*. Es nueva la palabra *lapis*; el verbo *vincere* designaba ya los efectos del arte de Orfeo, sobre la naturaleza no - humana, en Ovidio, *Am.*, III, 9, 21.

Después de la muerte de nuestro músico, la naturaleza lamenta el desastre (Ovidio, *Met.*, XI, 44 y ss.):

*Te maestae volucres, Orpheu, te turba ferarum,  
te rigidi silices, tua carmina saepe secutae  
fleverunt silvae; positis te frondibus arbor  
tonsa comam luxit; lacrimis quoque flumina dicunt  
increvisse suis, obstrusaque carbasa pullo  
Naides et dryades passosque habuere capillos.*

En efecto, las mismas *volucres* y la misma *turba ferarum* que, en el mismo Ovidio, *Met.*, X, 143-4, se habían congregado para escuchar a Orfeo, lamentan ahora su muerte. Además, se añaden las rocas, los árboles<sup>293</sup> y los ríos<sup>294</sup>. Y, como veremos en el apartado IV. I, las divinidades que lamentan aquí la muerte de Orfeo son las que están asociadas justamente a los ríos y a

---

<sup>293</sup> Que habían acudido igualmente a escuchar la música de nuestro héroe, también en Ovidio, *Met.*, X, 88-106.

<sup>294</sup> Que también eran sensibles al arte de Orfeo, como sabemos desde el poema *Culex*, vv. 117 y ss., de la *Appendix Vergiliana*, y desde Horacio, *Carm.*, I, 12, vv. 8-10.

los árboles, a los que se acaba de aludir. Segal<sup>295</sup> ha puesto en el *Epitafio de Bión* el origen de este motivo de la naturaleza que reproduce los afectos humanos, y es perfectamente coherente que ese motivo se incorporara a un mito en el que la música establece una armonía entre el hombre y el Universo<sup>296</sup>: en el mismo siglo II a. C. en el que se compuso el *Epitafio de Bión*, en un epigrama atribuido a Antípatro de Sidón (*A. P.*, VII, 10), aparecía ese motivo referido a Orfeo.

En fin, no contienen ninguna novedad los vv. 17-8 de la primera elegía del libro IV de los *Tristia*, de Ovidio, donde nuestro cantor atrae las rocas y los bosques con su canto:

*cum traheret silvas Orpheus et dura canendo  
saxa, bis amissa coniuge maestus erat.*

Lo interesante puede ser que Ovidio lo haya elegido para compararse con él: Orfeo es el paradigma mítico del poeta, y, al fin y al cabo, la situación de Ovidio en el exilio y la de Orfeo después de la pérdida de Eurídice tenían algo en común, la soledad en una región lejana, salvaje y fría.

Horacio, *Carm.*, I, 12, 6-12, sigue insistiendo en la acción de Orfeo sobre los bosques y los árboles, los ríos y los vientos:

*...gelidove in Haemo,  
unde vocalem temere insecutae  
Orphea silvae  
arte materna rapidos morantem  
fluminum lapsus celerisque ventos,  
blandum et auritas fidibus canoris  
ducere quercus?*

El motivo de las selvas que "seguían" a Orfeo procede ya de Eurípides, *Ba.*, 564 (κύναγεν δένδρεα) y de *T. G. F.*, *adesp.*, 129 Snell, vv. 6-7 (εἴπετο δένδρεα) y continúa en Apolonio de Rodas, I, 28, Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), Ps. Apolodoro, I, III, 2 (I, 14); en el ámbito de la literatura latina, recordemos el v. 46 de la *Égloga III*, de Virgilio, al que nos hemos referido en este mismo apartado. En concreto, el fragmento trágico anónimo presenta la forma verbal εἴπετο, de la misma raíz \**seq<sup>w</sup>* que el

<sup>295</sup> 1972, = 1989, p. 208, n. 36 a la p. 68.

<sup>296</sup> Remitimos una vez más a Segal, *Ch.*, 1966 y 1978, = 1989, pp. 1-53.



Queda otro pasaje horaciano<sup>299</sup> (*Carm.*, III, 11, 1-24), en el que, como exordio del poema, Horacio pide a su lira -símbolo del arte poético- que cante el tema de esa composición. Como parte de ese ruego, invoca la fuerza persuasiva de la lira, y recuerda (13-14) las selvas y de los ríos, junto a un animal salvaje (*tiger*) que ese instrumento podía detener o poner en movimiento. Pero, en ese pasaje, no se habla de Orfeo, sino que comienza invocando a Mercurio, el inventor de la lira y el maestro de Anfión (vv. 1-2), que era el otro ejemplo ilustre del poder de la música. Ahora bien, aunque no aparece el nombre de Orfeo, parece claro que la lira que conducía tigres y selvas es la de nuestro protagonista<sup>300</sup> y que es a Orfeo a quien Horacio tiene en mente cuando recuerda esos prodigios. Lo mismo puede decirse a la vista de los vv. 15-24<sup>301</sup>, que refieren los efectos de la lira en el mundo infernal: Cérbero se apartó, y los tormentos de Ixión y de las Danaides se interrumpieron. Una vez más, podemos ver que se está hablando de la lira de Orfeo, si comparamos ese pasaje de Horacio con otros que hemos presentado antes<sup>302</sup>. He aquí el texto completo:

*Mercuri -nam te docilis magistro  
movit Amphion lapides canendo-  
tuque testudo resonare septem  
callida nervis,*

<sup>299</sup> Para la exégesis de este texto, vid. el comentario de Kiessling, A., y Heinze, R., 1901, pp. 275-8.

<sup>300</sup> Cf. Virgilio, *Georg.*, IV, 510, para los tigres, y "eiUSD.", *Ecl.*, III, 46, para las selvas; ríos y selvas, en el mismo Horacio, *Carm.*, I, 12, 8-10.

<sup>301</sup> Dentro de ese pasaje, la mayoría de los comentaristas considera que los vv. 17-20 son una interpolación.

<sup>302</sup> Cf. Virgilio, *Georg.*, IV, 484, para Ixión, y Ovidio, *Met.*, X, 42-4, para Ixión y las Danaides. A los mismos prodigios alude también Horacio en *Carm.*, II, 13, 33-40: *quid mirum, ubi illis carminibus stupens / demittit atras belua centiceps / auris et intortit capillis / Eumenidum recreantur angues? / quin et Prometheus et Pelopis parens / dulci laborem decipitur sono, / nec curat Orion leones / aut timidus agitare lynxas*. Pero ese pasaje parece referirse a Safo y a Alceo., nombrados en los vv. 25-27 de la misma oda. Cf. otro eco de la catábasis de Orfeo, en Luciano, *Men.*, 10 (habla Menipo): ὁ δὲ Κέρβερος ὑλάκτησε μὲν τι καὶ παρεκίνησε, ταχὺ δὲ μου κρούσαντος τὴν λύραν παραχρήμα ἐκηλήθη ὑπὸ τοῦ μέλους.

*nec loquax olim neque grata, nunc et* 5  
*divitum mensis et amica templis,*  
*dic modos, Lyde quibus obstinatas*  
*applicet auris,*  
*quae velut latis equa trima campis*  
*ludit exsultim metuitque tangi,* 10  
*nuptiarum expers et adhuc protervo*  
*cruda marito.*  
*tu potes tigris comitesque silvas*  
*ducere et rivos celeris morari;*  
*cessit immanis tibi blandienti* 15  
*ianitor aulae,*  
*Cerberus, quamvis furiale centum*  
*muniant angues caput eius atque*  
*spiritus taeter saniesque manet*  
*ore trilingui.* 20  
*quin et Ixion Tityosque vultu*  
*risit invito, stetit urna paulum*  
*sicca, dum grato Danai puellas*  
*carmine mulces.*

También encontramos los leones y los tigres en los vv. 391 y ss. del *Ars poetica*, de Horacio, que, como ocurre en ciertas fuentes griegas<sup>303</sup>, interpreta el motivo legendario de que Orfeo domara esas fieras, como expresión figurada de la acción civilizadora de la música<sup>304</sup>:

*silvestris homines sacer interpresque deorum*

---

<sup>303</sup> Paléfato, XXXIII (pp. 50-51 Festa); Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa); Dión de Prusa, LIII, 8; Máximo de Tiro, 37, 6; Temistio, *Or.*, II, p. 37 c Hardouin; Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 1. No obstante, un Orfeo civilizador de los hombres aparece ya en la iconografía griega desde época clásica: vid. las numerosas representaciones de nuestro héroe entre hombres tracios que lo escuchan atentamente, p. e., en la cratera de columnas conservada en el Museo de Hamburgo, de hacia 450 -núm. 9 Garezou-. Detienne, M., 1989, pp. 112-3: los hombres que escuchan a Orfeo suelen ser guerreros tracios o aparecen caracterizados como animales salvajes (van vestidos con pieles): esa similitud con el mundo salvaje los aproxima a los animales que, como ellos, acuden a escuchar a Orfeo.

<sup>304</sup> Cf. Robbins, E., 1982, pp. 3-4.

*caedibus et victu foedo deterruit Orpheus,  
dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones;*

También Propertio se refirió a los hechizos de Orfeo sobre fieras y ríos, como un ejemplo del poder de la poesía, en III, 2, 3-4:

*Orphea detinuisse feras et concita dicunt  
flumina Threicia sustinuisse lyra;*

La elegante factura de estos versos presenta, sin embargo, un contenido tópico y típico: las fieras se detienen y los ríos interrumpen su curso a causa de la lira de nuestro personaje. El léxico es el habitual: la raíz verbal de *teneo* nos es conocida desde Ps. Virgilio, *Culex*, 117 y ss., donde aparece el primer testimonio latino de cómo Orfeo detenía el curso de los ríos; frente al nombre propio *Hebrum*, que aparecía en aquel pasaje, he aquí el común *flumina*, que ya apareció en Horacio, *Carm.*, I, 12, 9-10. Las fieras también nos son conocidas desde la *turba ferarum* del v. 269 del *Culex*. Pero sí es nuevo el uso que hace Propertio de esta mítica música: él la toma como término de comparación con su propia poesía erótica, y con el prestigio que su obra le ganaba entre el sexo opuesto. También Virgilio había puesto en boca de Orfeo un canto cuya protagonista era Eurídice, e. d., le había atribuido temas propios de la elegía amorosa (*Georg.*, IV, 464-6).

## II. 1. 6. TESTIMONIOS DE LA LITERATURA LATINA DEL PERÍODO POSTCLÁSICO.

Inmediatamente después de la muerte de Augusto, se sitúa la composición de los *Astronomica*, de Manilio, en los que se hallan algunas alusiones a Orfeo. Como ocurría en los *Catasterismos*, del Ps. Eratóstenes, en Higino y en la tradición aratea, esas alusiones se deslizan en el texto, a propósito de la constelación llamada *Lyra*. En el poema de Manilio (I, 324-6), se nos dice que Orfeo, con su lira, se apoderaba de todo aquello a lo que llegaba su canto:

*at Lyra diductis<sup>305</sup> per caelum cornibus inter  
sidera conspicitur, qua quondam ceperat Orpheus  
omne quod attigerat cantu ...*

---

<sup>305</sup> diductis *Scallger* : deductis O.

En este mismo poema (V, 327-8), Orfeo aparece adormeciendo a las fieras, y dotando de sentidos y oído a las rocas y a los bosques:

*qua quondam somnumque feris<sup>306</sup> Oeagrius Orpheus  
et sensus scopulis et silvis addidit aures.*

A la misma tradición "aratea", como indicamos en el apartado I. 1. 7., pertenece la obra astro-mitológica de Higino, que conocemos con el título de *Astronomica*. En esa obra, cuando se habla de la constelación llamada *Lyra* (II, 7, 1), se resume también el mito de Orfeo, y se dice que atraía con su arte a las fieras, que acudían a escucharlo: *Itaque existimatur suo artificio feras etiam ad se audiendum adlicuisse*. El verbo *adlicio* es nuevo.

Ya en el apartado I. 1. 7., reproducimos un pasaje del libro de Fedro (*Fab. aes.*, III, prólogo, vv. 57-59), en el que Orfeo mueve las rocas, amansa las fieras y frena el ímpetu del río Hebro. Tanto el léxico como los motivos nos son ya conocidos: *saxa* y *movere* aparecían ya en Ovidio, *Ars am.*, III, 321; las *ferae* ya las encontrábamos en Ovidio, *Am.*, III, 9, 22, y es la primera vez que hallamos el verbo *domare*, referido a los animales; sin embargo, el motivo es sobradamente conocido, desde Virgilio, *Georg.*, IV, 510. En cuanto al río Hebro, Fedro ya cuenta con el modelo del poema *Culex*, 117 y s., de la *Appendix Vergiliana*.

Antes de examinar lo que las tragedias de Séneca dicen de Orfeo, debemos detenernos brevemente en la obra de Mela, II, 28, que, al describir Tracia, ofrece una pincelada de erudición mitológica: los bosques (*nemora*) de Zone seguían a Orfeo cuando cantaba. Este motivo ya había aparecido en Horacio, *Carm.*, I, 12, 6-12, y en el *Culex*, 117 y ss., de la *Appendix Vergiliana*, y, en último término, remonta a los vv. 26 y ss. del libro I de las *Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas.

Los vv. 572 y ss. de la tragedia *Hercules furens*, de Séneca, continúan en parte la tradición temática y léxica iniciada en los textos que ya hemos examinado:

*quae silvas et aves saxaque traxerat  
ars, quae praebuerat fluminibus moras,  
ad cuius sonitum constiterant ferae.*

---

<sup>306</sup> *feris Bentley* : *ferens O.*





*aut si qua aera pervolat  
 auditis vaga cantibus  
 ales deficiens cadit.*

Las aves eran los seres que encontrábamos en los testimonios más antiguos acerca de Orfeo (Simónides, fr. 567 Page). El mismo Séneca alude también a ellas, en *Herc. fur.*, v. 572, donde las llama *aves* (aquí, es la primera vez que aparece la denominación *volucris*). En el pasaje que ahora nos ocupa, Orfeo atrae a los seres alados al bosque, y éstos caen a tierra al escuchar el canto de Orfeo: este último motivo es nuevo con respecto a la materia narrativa precedente; representa un desarrollo del motivo de Orfeo arrastrando a los animales detrás de sí. En cuanto a la selva (*silva*), que también acude a donde se halla Orfeo, nos había salido al paso por primera vez en Virgilio, *Culex*, 118; Horacio, *Carm.*, I, 12, 8, y Manilio, V, 328. En la literatura griega, el motivo de la influencia de Orfeo sobre los árboles arranca de Eurípides, *Ba.*, 560; luego, lo encontramos también en Apolonio de Rodas, I, 28 y ss., y en poetas de la *Anthologia Palatina*, como Damageto (*A. P.*, VII, 9), o Antípatro de Sidón, en *A. P.*, VII, 8, 1-4.

En el mismo pasaje del *Hercules Oetaeus*, de Séneca, se habla también de los efectos de la música de Orfeo sobre las rocas y la nieve, que se desprenden en los montes Athos y Ródope (vv. 1049-52):

*Abrumpit scopulos Athos  
 Centauros obiter ferens                   1050  
 et iuxta Rhodopen stetit  
 laxata nive cantibus;*

He aquí otra novedad, en la referencia a la nieve, que no aparecía desde un epigrama de Antípatro de Sidón (*A. P.*, VII, 8, 1-4, única mención de la nieve en los textos examinados hasta ahora). Aquí no se trata de nieve que cae en una tormenta, como en el epigrama citado, sino de la que cae en alud desde lo alto de un monte. En este caso, nos hallamos ante una variante del motivo de Orfeo atrayendo y llevándose distintos tipos de seres tras de sí (motivo que apareció ya en Esquilo, *Ag.*, 1630). Las rocas (*scopuli*, como en Manilio, V, 328), por lo demás, experimentaban más o menos los mismos efectos, desde Eurípides, *I. A.*, 1212, etc.

En este largo recorrido por los prodigios de Orfeo, encontramos también a los animales salvajes, en los vv. 1055 y ss. del *Hercules Oetaeus*:

*Ad cantus veniunt tuos* 1055  
*ipsis cum latebris ferae*  
*iuxtaque inpavidum pecus*  
*sedit Marmaricus leo*  
*nec dammae trepidant lupos*  
*et serpens latebras fugit* 1060  
*tunc oblita veneni.*

De nuevo las fieras, designadas como en Manilio, V, 327, y en el mismo Séneca, *Herc. fur.*, v. 574. El motivo, dentro de la literatura latina, remonta al libro IV de las *Geórgicas*, 510, donde Orfeo amansaba a un tigre. E, igual que Virgilio ponía el ejemplo del tigre, Séneca, en este pasaje, concreta el genérico *ferae*, mediante los ejemplos del león, los lobos y las serpientes, que pierden su ferocidad, de manera que los rebaños y los gamos pueden dejar de temerles.

No podían faltar tampoco las aves, esta vez las del mundo de los muertos. El canto de Orfeo las mantiene quietas, en el v. 1075:

*dum cantus volucres tenet*

La denominación *volucris* no la hemos visto más que en Ovidio, *Met.*, X, 144 y en otro pasaje de esta misma obra de Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1044. El verbo *tenere*, aplicado a lo que Orfeo consigue con los seres que perciben su canto, es de los que primero nos encontrábamos en testimonios latinos, cf. Ps. Virgilio, *Culex*, 118. Lo que ahora nos interesa más señalar es que, a la vista de este pasaje, la magia musical de nuestro héroe tiene efecto tanto sobre los seres del mundo de los vivos, como sobre los del mundo infernal. Lo mismo que observábamos en Virgilio, *Georg.*, IV, 471 y ss., y 483. También, como en ese pasaje virgiliano, se habla, en el texto de Séneca, *Herc. Oet.*, vv.1069 y ss., de la suspensión de los tormentos de réprobos famosos:

*Haesit non stabilis rota*  
*victo languida turbine,* 1070  
*increvit Tityi iecur,*  
*dum cantus volucres tenet;* 1075  
*tunc primum Phrygius senex*  
*undis stantibus immemor*  
*excussit rabidam sitim*

*nec pomis adhibet manus,* 1081  
*et vinci lapis improbus*  
*et vatem potuit sequi.* 1072

En Virgilio, *Georg.*, IV, 484, la rueda a la que está sujeto Ixión deja de girar, cuando Orfeo deja oír su canto. Aquí, parece que se alude a esa misma rueda, en el v. 1069, y el motivo de la suspensión de las penas de los condenados se desarrolla con las alusiones a:

- a) Los suplicios de Ticio, a quien unas águilas (*volucres*) devoraban el hígado, que renacía como el de Prometeo: el canto de Orfeo fascina a las aves, que se quedan inmóviles escuchándolo, y el hígado del gigante crece sin que las rapaces lo devoren;
- b) La sed y el hambre permanentes de Tántalo, que también cesan con el canto de nuestro protagonista, y
- c) La roca de Sísifo, roca que sigue a Orfeo, como lo hacían las rocas del mundo de los vivos.

Además, también nos encontramos con que la barca de Caronte avanza sin necesidad de remos, en vv. 1073-9:

*audis tu quoque, navita:*  
*infernī ratis aequoris*  
*nullo remigio venit.* 1079

Es lo mismo que, como vimos en las fuentes griegas y veremos en las latinas, ocurría en el mundo humano, con ocasión de la expedición de los Argonautas.

En los vv. 228-9 de *Medea*, Séneca se refiere a los poderes de Orfeo casi en los mismos términos con los que lo hacía en *Herc. fur.*, vv. 572 y ss.:

*munus est Orpheus meum,*  
*qui saxa cantu mulcet et silvas trahit*

Volvemos a encontrar los *saxa* y las *silvae*, como elementos sensibles al arte de Orfeo, que los ablanda (*mulcet*, como en Virgilio, *Georg.*, IV, 510, y en el mismo Séneca, *Herc. fur.*, v. 575, aunque en ninguno de esos



vez en este texto, dentro del *corpus* de testimonios que venimos examinando. Lo mismo ocurre con las panteras, las *bestiae* y el participio de *animo*, que ya tiene el sentido de "animal" en Cicerón, *De oratore*, III, 179; *De leg.*, I, 22, o *De re p.*, II, 19, entre otros pasajes. Pero todo ello sólo representa variaciones de detalle sobre las imágenes que presentaba Virgilio en *Georg.*, IV, 508-10.

El mismo Lucano, fr. 4 Badali (= fr. 4 Morel = fr. 6 Hosius, t. 67 Kern, también del *Orpheus*), se refiere también a las fieras como seres sensibles al arte de Orfeo, junto a otros seres a medio camino entre lo animal y lo humano, los faunos, que también aparecen aquí por vez primera, como seres a los que el canto y la lira de Orfeo son capaces de atraer. El fragmento en cuestión es una cita no literal, recogida en el *Liber Monstrorum*, I, 6, que dice así: *fauni silvicolae, ... quos poeta Lucanus secundum opinionem Graecorum ad Orphei lyram cum innumeris ferarum generibus cantu deductos cecinit*. El verbo *deducere* aparece también aquí por primera vez, pero el simple *ducere* lo había usado ya Horacio, referido a las encinas (*Carm.*, I, 12, 11-12). En cuanto a los faunos, representan, en este texto, a los equivalentes de los sátiros griegos, como ocurre en el conjunto de la literatura latina a partir de época clásica<sup>308</sup>: son genios selváticos y campestres, y ya sabemos de algunos otros testimonios según los cuales Orfeo hechiza con su música a seres sobrenaturales asociados a diversos elementos de la naturaleza, como son las Sirenas o los Cabiros<sup>309</sup>.

También Marcial, a propósito de la descripción de ciertos lugares de Roma, se refiere a Orfeo, representado en un paseo de la Suburra. En X, 20 (19), 4, dice que Orfeo aparece junto a unas fieras y a un águila que lo admiran:

*I perfer: brevis est labor peractae  
altum vincere tramitem Suburrae.  
illic Orphea protinus videbis  
udi vertice lubricum theatri,  
mirantesque feras avemque regis,  
raptum quae Phryga pertulit Tonanti.*

<sup>308</sup> Acerca de estos personajes, vid. Grimal, P., 1951, s. v.

<sup>309</sup> Acerca de las Sirenas, vid. Apolonio de Rodas, IV, 903-9. Para los Cabiros, remitimos a Diodoro Sículo, IV, 43 y 48, 6, que toma los datos de Dionisio Escitobraquión (frs. 18 y 30 Rusten = *F Gr H*, 32, F 14).

Las fieras aparecían en Manilio, V, 327 y s., y en Séneca, *Herc. fur.*, v. 574; y ya Virgilio, *Georg.*, IV, 510, había hablado, de forma más específica, de los tigres. En el epigrama que ahora nos ocupa, es nueva la mención específica del águila. La reacción de los animales ante los prodigios de Orfeo se designa con el verbo *miror*, el mismo que emplea Virgilio, *Ecl.*, VI, 30.

Marcial vuelve a hablar de Orfeo en el *Liber spectaculorum*, 21, donde describe una representación escénica de los prodigios de Orfeo, representación que tuvo lugar en unos juegos circenses dados por Tito:

*Quidquid in Orpheo Rhodope spectasse theatro  
dicitur, exhibuit, Caesar, harena tibi.  
reperunt scopuli mirandaque silva cucurri,  
quale fuisse nemus creditur Hesperidum.  
adfuit inmixtum pecori genus omne ferarum                   5  
et supra vatem multa pependit avis,  
ipse sed ingrato iacuit laceratus ab urso.*

En este espectáculo habían aparecido las rocas y los bosques acudiendo junto a Orfeo; Marcial aprovecha para una alusión erudita a Apolonio de Rodas, IV, 1406-26, versos en los que se decía que las Hespérides habían hecho florecer un oasis a causa de la plegaria que les había dirigido Orfeo. Igualmente, siguiendo lo que decían otras fuentes literarias, se había hecho que fieras diversas acudieran junto al fingido Orfeo y que abundantes aves se congregaran sobre su cabeza. Pero el autor de estos versos ha añadido sutiles notas de ironía con respecto a las limitaciones de la farsa: las fieras aparecieron sin ir acompañadas por animales domésticos (*inmixtum pecori genus omne ferarum*), con lo que el espectáculo no estuvo a la altura de un motivo prodigioso frecuente en la literatura latina, el de Orfeo como personaje capaz de acabar con la enemistad entre los animales. Y, en fin, en el espectáculo, no se pudo evitar que un oso hiriera al histrión que encarnaba a Orfeo.

En las *Silv.*, II, 7, 36 y ss., de Estacio, Calíope rememora los prodigios de Orfeo<sup>310</sup>: éste conmovía con su plectro a los ríos (*flumina*), a las manadas de fieras (*greges ferarum*) y a los olmos del país de los getas (*Geticas ornos*). El mismo Estacio, *Silv.*, V, 1, 24, presenta a Orfeo

---

<sup>310</sup> Vid. el apartado I. 1. 7., donde reproducimos ese pasaje y analizamos su contexto.

acompañado por las selvas y los ríos (*silvis comitatus et amnibus Orpheus*). Y, en *Silv.*, V, 3, 15 y ss., se sugiere que las fieras (*ferarum agmina*) y los bosques (*luci*) habían sido los oyentes de Orfeo. Finalmente, en el poema *Thebais*, V, 341 y ss., leemos que, con el canto de Orfeo, las aguas del mar cedían el paso a la nave Argo:

*mitior et senibus cygnis et pectine Phoebi  
vox media de puppe venit, maria ipsa carinae  
accedunt, post nosse datum est: Oeagrius illic  
acclinis malo mediis intersonat Orpheus  
remigiis tantosque iubet nescire labores.*

Valerio Flaco, IV, 420-2, sugiere que Orfeo consiguió que soplaran vientos propicios a la navegación de la Argo. En efecto, tras entonar un canto acerca del mito de Io, Argos y Hermes, Orfeo (puesto que están pasando el Bósforo, que Io tuvo que atravesar) pide que ésta les ayude e impulse su nave con vientos enviados en su rumbo (vv. 420-1):

*... iuuet nostros nunc ipsa labores  
immissisque ratem sua per freta provehat euris.*

Y lo consigue (v. 422):

*Dixerat, et placidi tendebant carbasa venti.*

Luego, en V, 439, las focas se alegran con el canto de Orfeo (*Odrysis gaudebant carmine phocae*). Aquí vamos más allá del hecho de amansar las fieras: se ha pasado a despertar en ellas sentimientos humanos. Este motivo de la "humanización de la naturaleza" se hallaba por primera vez en un epigrama atribuido a Antípatro de Sidón (núm. 10 del libro VII de la *Anthologia Palatina*, vv. 7-8).

Silio Itálico, XI, 466-8, insiste sobre los motivos habituales del canto de Orfeo que atrae bosques, fieras, montes y ríos, y que embelesa a las aves:

*cum silvis venere ferae, cum montibus amnes,  
immemor et dulcis nidi positoque volatu  
non mota volucris captiva pependit in aethra.*

Tenemos que traer aquí a colación un pasaje de Quintiliano, I, 10, 9, en el que, aparte de encontrar documentada la asociación entre la música y la sabiduría profética que ya comentamos en el apdo. I. 3. D., a propósito de la



palabra *vates* como denominación de Orfeo, se vuelve a dar la interpretación "alegorista" de los prodigios de Orfeo. He aquí el texto de Quintiliano:

*Nam quis ignorat musicen, ut de hac primum loquar, tantum iam illis antiquis temporibus non studii modo verum etiam venerationis habuisse ut idem musici et vates et sapientes iudicarentur, mittam alios, Orpheus et Linus: quorum utrumque dis genitum, alterum vero, quia rudes quoque atque agrestes animos admiratione mulceret, non feras modo sed saxa etiam silvasque duxisse posteritatis memoriae traditum est.*

Apuleyo, *Flor.*, 2, 17, cita a Orfeo como *immanium bestiarum delentor*; son nuevas tanto la denominación de los animales como la raíz del verbo que designa los efectos del canto de Orfeo.

El motivo de la paz entre los predadores y sus víctimas reaparece en Frontón, *Ep.*, IV, 1 (*et columbae cum lupis et aquilis cantantem sequebantur, immemores insidiam et unguium et dentium*). Acerca de la interpretación alegórica que da Frontón de ese motivo, vid. los apdos. II. 3. B. 2., y III. 1. 3. F.

## II. 1. 7. TESTIMONIOS DE LA LITERATURA LATINA DEL PERÍODO TARDÍO.

En un pasaje del ciclo titulado *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, vv. 1-4, donde las ninfas y los ríos lamentan la muerte de Orfeo<sup>311</sup>:

*Otia sopitis ageret cum cantibus Orpheus  
neglectumque diu deposuisset opus  
lugebant erepta sibi solacia Nymphae  
quaerebant dulces flumina maesta modos.*

---

<sup>311</sup> El participio *sopitis*, aplicado a *cantibus* (por enálage), se refiere al estado de Orfeo que duerme ya el sueño eterno. Sólo así puede entenderse que Orfeo hubiera abandonado su oficio de cantor (*deposuisset opus*) y que las ninfas y los ríos añorasen la dicha de su canto: esa nostalgia sólo se siente, en nuestros testimonios, después de la muerte del protagonista, que no dejó de cantar tras la pérdida de Eurídice (p. e., en las *Metamorfosis* ovidianas, el canto de Orfeo en el marco de una naturaleza con la que establece una relación de *κυπάθεια* se produce después de la muerte de Eurídice).

Es obvio que nos hallamos en el marco del motivo de la naturaleza que añora el canto de Orfeo, canto que, como hemos indicado a propósito de otros testimonios, sabía dotar de afectos humanos a la naturaleza no - humana: son los ríos (*flumina*), en este caso, los que habían recibido el mágico influjo del arte de nuestro protagonista, que les había infundido mediante sus melodías (*cantus, modi*) una sensibilidad y una afectividad como para que sintieran nostalgia por la música. Puede verse también un eco de la concepción animista que subyace en la magia, característica de la música de Orfeo: los ríos añoran las melodías del cantor de Tracia, y las Ninfas *lugebant erepta sibi solacia*, y no olvidemos que las Ninfas eran divinidades asociadas a los ríos, entre otros elementos de la naturaleza.

En el mismo poema, encontramos un desarrollo del motivo de Orfeo creando la paz entre los animales: tras la muerte del cantor, la vaca vuelve a temer al león, y pide el auxilio de la cítara, que había creado la paz entre los predadores y sus víctimas. Asimismo, los *montes silvaque* lloran (*flevere*) por el silencio de Orfeo, como los ríos en el v. 4. He aquí el pasaje (vv. 5-8):

*saeva feris natura redit metuensque leonem  
implorat citharae vacca tacentis opem.  
illius et duri flevere silentia montes  
silvaque Bistoniam saepe secuta chelyn.*

Los versos que siguen desarrollan ampliamente el motivo de Orfeo hechizando la naturaleza no - humana, en el marco de una nueva evocación de la Edad de Oro: en efecto, esos prodigios tienen lugar después de que Heracles hubiera acabado con las atrocidades de Diomedes, y Orfeo canta y toca para celebrar el retorno de la paz a su patria. He aquí el texto (Claudio, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, vv. 9-28):

*Sed postquam Inachiis Alcides missus ab Argis  
Thracia pacifero contigit arva pede 10  
diraque sanguinei vertit praesaepia regis  
et Diomedeos gramine pavit equos,  
tunc patriae festo laetatus tempore vates  
desuetae repetit fila canora lyrae  
et resides levi modulatus pectine nervos 15  
pollice festivo nobile duxit ebur:  
vix auditus erat venti frenantur et undae  
pigrior adstrictus torpuit Hebrus aquis,*

*porrexit Rhodope sitientes carmina rupes,*  
*excussit gelidas pronior Ossa nives;* 20  
*ardua nudato descendit populus Haemo*  
*et comitem quercum pinus amica trahit,*  
*Cirrhæasque dei quamvis despexerit artes,*  
*Orpheis laurus vocibus acta venit.*  
*securum blandi leporem fovere Molossi* 25  
*vicinumque lupo praebuit agna latus,*  
*concordes varia ludunt cum tigride dammae,*  
*Massylam cervi non timuere iubam.*

El influjo sobre los ríos aparecía ya en época de Augusto, en la que los vv. 117 y s. del *Culex* mencionan ya el mismo río Hebro, si bien el verbo *freno* es nuevo, como el sustantivo *undae*. Los *venti* aparecían por primera vez, dentro del conjunto de textos examinados, en Horacio, *Carm.*, I, 12, 10. También el monte Ródope fue objeto de la magia musical de Orfeo, según los escritores de la época de Augusto (Virgilio, *Ecl.*, VI, 30), mientras que el Ossa aparece aquí por primera vez. Los árboles acuden junto a Orfeo: es curioso que la encina apareciera también en Virgilio, *Georg.*, IV, 510; en Ps. Virgilio, *Culex*, 272, y en Horacio, *Carm.*, I, 12, 12: era de esperar que, para sustituir referencias genéricas por otras concretas, se eligieran árboles que abundan en la flora mediterránea. El pino sólo había aparecido en Ovidio, *Met.*, X, 103, y el laurel, en el v. 92 de ese mismo pasaje. Por cierto que la presencia del laurel da pie a una comparación entre el arte de Orfeo y el de su "ancestro divino", Apolo: Dafne, que se transformó en laurel huyendo de Apolo, acudió luego, ya metamorfoseada, a escuchar a Orfeo (vv. 23-4), y en esas afirmaciones hay otro testimonio de que el "modelo divino" de la música de Orfeo era Apolo<sup>312</sup>. El paralelismo continúa con el motivo de la paz entre los animales (vv. 25-8): referido a Apolo, ya aparece en Eurípides, *Alc.*, 579 y ss.

---

<sup>312</sup> Aparte de los testimonios que presentan a Apolo como padre de Orfeo (vid. t. 22 Kern), tenemos algunas otras muestras de la proximidad entre la índole emotiva de la música de ambos personajes: vid., p. e., el paralelo entre Eurípides, *Alc.*, 579, que habla de Apolo atrayendo leones y ciervos χαρᾶι μελέων, y, Esquilo, *Ag.*, 1630, donde se dice que Orfeo ἦγε πάντ' ἀπὸ φθογγῆς χαρᾶι. Para la música de Apolo como antecedente de la de Orfeo, vid. Ziegler, K., 1939, col. 1.302, y Lieberg, G., 1984, p. 140.

Claudiano aludió también a Orfeo en el *Panegyricus de tertio consulatu Honorii*, vv. 113-4, donde se alude a las rocas (*saxa*) del Ródope, a las que las melodías de Orfeo habían dotado de alma (*animata*):

*linquis Rhodopeia saxa  
Orpheis animata modis*

Aquí está especialmente claro el efecto que, en otros testimonios, sólo aparecía implícitamente: Orfeo dotaba de un alma sensitiva a los seres inertes.

Por último, Claudiano, *Carmina minora*, 18 (51), vv. 19-20, hace de las fieras (*ferae*) las víctimas de los hechizos de Orfeo, que las aplaca; este efecto de la voz de nuestro héroe se expresa con el verbo *paco*, que hallamos aquí por primera vez:

*miraris si voce feras pacaverit Orpheus,  
cum pronas pecudes Gallica verba regant?*

En otro de los *Carmina minora*, el núm. 31, vv. 1-6, los animales (*ferae, volucres*) festejan la boda de Orfeo:

*Orphea cum primae sociarent numina taedae  
ruraque completeret Thracia festus Hymen,  
certavere ferae picturataeque volucres  
dona suo vati quae potiora darent,  
quippe antri memores, cautes ubi saepe sonorae  
praebuerant dulci mira theatra lyrae.*

Encontramos aquí otra manifestación de cómo el arte de Orfeo despertaba la simpatía (entendida en el sentido moderno) de la naturaleza: como en el pasaje de Dión de Prusa, XXXII, 64, donde aves y animales domésticos lamentaban la muerte de Orfeo, aquí manifiestan su simpatía por el cantor en otro de los momentos importantes de su vida: en efecto, Orfeo, como dijo también Dión de Prusa (XXXII, 62), había "hecho músicos a los animales", e. d., había educado su sensibilidad y los había dotado de afectos propios de los humanos<sup>313</sup>.

En su escolio a *Ecl.*, VI, 30, Servio parafrasea el texto de Virgilio, y dice que los montes de Tracia gozan del canto de Orfeo: *Rhodope et Ismarus montes Thraciae, in quibus Orpheus consueverat canere. et hoc dicit: non*

---

<sup>313</sup> Vid. el apdo. II. 3. B. 2.

*tantum isti montes gaudent cantante Apolline vel Orpheo, quantum cantante Sileno laetatus est mundus.* A pesar de que sólo representa una pequeña variación, hay que señalar la alusión al gozo de las montañas, causado por el canto de Orfeo, por ese canto que dota a la naturaleza no - humana de afectos humanos.

Los tigres y los leones aparecen Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam*, vv. 391 y ss., donde continúa la interpretación alegorista del motivo de Orfeo entre los animales. El texto aparece reproducido en el apartado I. 1. 8.

Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 3, 8, presenta a los animales irracionales como seres sensibles a la música del cantor tracio:

*Hinc aestimo et Orphei et Amphionis fabulam, quorum alter animalia ratione carentia alter saxa quoque trahere cantibus ferebantur,*

donde reaparecen la raíz de *cano* y la de *traho*, que ya encontrábamos en Ps. Virgilio, *Culex*, 118 (*canendo*), y en Séneca, *Herc. fur.*, v. 572 (*traxerat*). Acerca de la interpretación alegórica que Macrobio da a continuación de ese pasaje, vid. el apartado III. 1. 3. G.

En los *Aratea*, de Rufo Festo Avieno, encontramos también a Orfeo doblegando mediante su arte a los animales y a los ríos: en los vv. 631-2, se llama a Orfeo *pecudes qui et flumina vates / flexerat*. En relación a los *pecudes* es nueva, y nos parece interesante recordar que, en Virgilio, *Georg.*, IV, 465-6 (vid. texto reproducido en I. 1. 6.), la protagonista del canto de Orfeo era Eurídice, y que ya en nuestro comentario a ese pasaje virgiliano, nos parecía ver en él un rasgo propio de los pastores de la poesía bucólica: esta vinculación de Orfeo con los rebaños estaría en esa misma línea. Ahora bien: no hay que decir que esta faceta "pastoral" de nuestro protagonista es más que secundaria, al menos a la vista de lo escasos que son sus testimonios; pero henos aquí de nuevo ante la proximidad entre la figura del poeta-músico civilizador, y la del pastor<sup>314</sup>. También pueden haber aparecido aquí estas bestias como una reminiscencia del motivo de la paz entre los animales: no olvidemos que la palabra *pecus* aparecía por primera vez en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1057, con motivo de una evocación de la edad

---

<sup>314</sup> Cf. lo que decimos en el apartado I. 3. E. de este estudio, acerca de Virgilio, *Georg.*, IV, 465-6, y vid. Duchemin, J., 1960.

a Orfeo: es curioso que la encina apareciera también en Virgilio, *Georg.*, IV, 510; en Ps. Virgilio, *Culex*, 272, y en Horacio, *Carm.*, I, 12, 12: era de esperar que, para sustituir referencias genéricas por otras concretas, se eligieran árboles que abundan en la flora mediterránea. El pino sólo había aparecido en Ovidio, *Met.*, X, 103, y el laurel, en el v. 92 de ese mismo pasaje. Por cierto que la presencia del laurel da pie a una comparación entre el arte de Orfeo y el de su "ancestro divino", Apolo: Dafne, que se transformó en laurel huyendo de Apolo, acudió luego, ya metamorfoseada, a escuchar a Orfeo (vv. 23-4), y en esas afirmaciones hay otro testimonio de que el "modelo divino" de la música de Orfeo era Apolo<sup>312</sup>. El paralelismo continúa con el motivo de la paz entre los animales (vv. 25-8): referido a Apolo, ya aparece en Eurípides, *Alc.*, 579 y ss.

Claudiano aludió también a Orfeo en el *Panegyricus de tertio consulatu Honorii*, vv. 113-4, donde se alude a las rocas (*saxa*) del Ródope, a las que las melodías de Orfeo habían dotado de alma (*animata*):

*linquis Rhodopeia saxa  
Orpheis animata modis*

Aquí está especialmente claro el efecto que, en otros testimonios, sólo aparecía implícitamente: Orfeo dotaba de un alma sensitiva a los seres inertes.

Por último, Claudiano, *Carmina minora*, 18 (51), vv. 19-20, hace de las fieras (*ferae*) las víctimas de los hechizos de Orfeo, que las aplaca; este efecto de la voz de nuestro héroe se expresa con el verbo *paco*, que hallamos aquí por primera vez:

*miraris si voce feras pacaverit Orpheus,  
cum pronas pecudes Gallica verba regant?*

En otro de los *Carmina minora*, el núm. 31 (40), vv. 1-6, los animales (*ferae, volucres*) festejan la boda de Orfeo:

---

<sup>312</sup> Aparte de los testimonios que presentan a Apolo como padre de Orfeo (vid. t. 22 Kern), tenemos algunas otras muestras de la proximidad entre la índole emotiva de la música de ambos personajes: vid., p. e., el paralelo entre Eurípides, *Alc.*, 579, que habla de Apolo atrayendo leones y ciervos χαρᾶι μελέων, y, Esquilo, *Ag.*, 1630, donde se dice que Orfeo ἤγε πάντ' ἀπὸ φθογγῆς χαρᾶι. Para la música de Apolo como antecedente de la de Orfeo, vid. Ziegler, K., 1939, col. 1.302, y Lieberg, G., 1984, p. 140.

Apokoronas (Tumba I), en la región de Apta<sup>317</sup>. También aquí podemos observar un tañedor de lira rodeado de aves.

En un platillo beocio, perteneciente a la colección privada de O. Kern<sup>318</sup>, y que probablemente es medio siglo posterior a la metopa del tesoro de los sicionios (núm. 6 Garevou), aparece un personaje sentado en una silla, con un instrumento de cuatro cuerdas, y cinco aves posadas en ramas, y un corzo. Parece la representación más antigua de Orfeo entre los animales, aunque, como ha señalado Lissarrague, los animales que aparecen en ese platillo son muy propios del entorno de Apolo<sup>319</sup>. No obstante, las aves aparecían ya entre el auditorio de Orfeo, en los más antiguos testimonios literarios que tenemos, como hemos dicho antes.

En una cratera de columnas, probablemente siciliana, de ca. 450 a. C., conservada en el Museo de Hamburgo (núm. 8 Garevou), observamos una tortuga que puede tener que ver con ritos de purificación, como ocurre con algunos objetos que aparecen en otras imágenes de Orfeo entre los tracios (núms. 18 y 20 Garevou, p. e.)<sup>320</sup>. En algunas otras partes hemos hallado referencias a una función apotropaica de la tortuga: diversos textos del *Corpus Hippocraticum*, concretamente de los *Muliebria*, recomiendan el uso de partes del cuerpo de la tortuga marina como terapia ginecológica<sup>321</sup>, y dice Plinio el viejo que la sangre de tortuga es un remedio contra las mordeduras de serpiente (*NH*, XXXII, 33). Asimismo, los *Geoponica*, I, 14, 8, dicen que los viñadores utilizan una tortuga puesta boca arriba, para alejar el granizo<sup>322</sup>. En nuestro balance acerca de los efectos del arte de Orfeo sobre la naturaleza no - humana, hablaremos de otras implicaciones de

---

<sup>317</sup> Núm. 105 del catálogo de la exposición "El mundo micénico" (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 10 de enero al 2 de marzo de 1992), p. 195 de la ed. española indicada en bibliografía.

<sup>318</sup> Que publicó y analizó brevemente esa imagen; vid. Kern, O., 1939, con la reproducción en p. 281; vid. también Lissarrague, F., 1994, lámina 1.

<sup>319</sup> Vid. Lissarrague, F., 1994, p. 271. Remite a *LIMC*, s. v. "Apollon", núm. 455, donde a Apolo lo escucha un ave como las que aparecen en el platillo beocio que comentamos.

<sup>320</sup> Vid. Garevou, M. X., 1994, p. 100.

<sup>321</sup> Vid. además Clay, J. S., 1989, p. 106; Barié, P., 1990, p. 76, y, para referencias a los textos del *Corpus Hippocraticum*, remitimos al trabajo de López Salvá, M., 1992.

<sup>322</sup> Vid. más detalles en Svenbro, J., 1992, p. 155.

la tortuga que aparece en esta imagen, desde el punto de vista de la magia simpática, y, más concretamente, de la magia musical.

Por lo demás, el motivo de Orfeo entre los animales está casi ausente de la iconografía griega de época clásica, salvo el platillo beocio que antes hemos presentado, un vaso apulio de mediados del s. IV a. C., y un espejo etrusco de bronce de la misma época<sup>323</sup>, procedente de la colección Tyszkiewicz. En éste, se puede pensar que el citaredo representado, sobre cuyos hombros cae una corona de laurel, es Apolo, y que la imagen, con los animales que escuchan al músico, nos remitiría al pasaje de Eurípides, *Alc.*, 570 y ss. Pero el estuche con rollos de papiro que hay junto al músico nos recuerda inmediatamente el βίβλων ὄμαδον que Platón, *R.*, 364 e, pone en manos de los órficos. Por otra parte, hay que señalar que el espejo, junto con cierto tipo de instrumentos de percusión, era uno de los objetos rituales de los órficos<sup>324</sup>, como vemos en Clemente de Alejandría, *Prot.*, II, 17, 2-18, 1 (el pasaje reaparece literalmente en Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, II, 3, 23):

Τὰ γὰρ Διονύσου μυστήρια τέλεον ἀπάνθρωπα· ὃν εἰσέτι παῖδα ὄντα ἐνόπλιω κινήσει περιχορευόντων Κουρήτων, δόλωι δὲ ὑποδύντων Τιτάνων, ἀπατήσαντες παιδαριώδεσιν ἀθύρμασιν, οὗτοι δὴ οἱ Τιτᾶνες διέσπασαν, ἔτι νηπίαχον ὄντα, ὡς ὁ τῆς Τελετῆς ποιητῆς Ὀρφεύς φησιν ὁ Θράκιος·

κῶνος καὶ ῥόμβος καὶ παίγνια καμπεσίγνια,  
μῆλα τε χρύσεια κατὰ παρ' Ἑσπερίδων λιγυφώνων.

II, 18, 1. Καὶ τῆσδε ὑμῖν τῆς τελετῆς τὰ ἀχρεῖα σύμβολα οὐκ ἀχρεῖον εἰς κατάγνωσιν παραθέσθαι· ἀστράγαλος, σφαῖρα, στρόβιλος, μῆλα, ῥόμβος, ἔσοπτρον, πόκος.

Hay también algunos animales junto a Orfeo, en el relieve espartano del Museo de Esparta (núm. 196 Garezou), que Garezou fecha en el s. I a. C.<sup>325</sup>, y que Strocka atribuye al s. IV a. C.<sup>326</sup> En efecto, en ese relieve vemos, a la izquierda, a un joven sentado, con una cítara, sobre el cual

<sup>323</sup> Eisler, R., 1922-3, p. 97, lo fecha en el s. V a. C. En la misma página, puede verse una reproducción de ese espejo (imagen núm. 34). Vid. también Comstock, M., y Vermeule, C., 1971, p. 268, núm. 387.

<sup>324</sup> Vid. Eisler, R., 1922-3, pp. 97 y ss.

<sup>325</sup> Garezou, M. X., 1994, p. 99, "sub" núm. 196.

<sup>326</sup> Vid. Strocka, V. M., 1992, pp. 280 y ss.



aparecen las cabezas de una vaca y de un caballo o asno, así como un ciervo. No obstante, si la interpretación de Strocka<sup>327</sup> es, como creemos nosotros, correcta, el motivo que representa el relieve no es el de Orfeo encantando los animales, sino el de un diálogo entre Orfeo y Pitágoras. Los animales serían sólo un elemento que permitiera identificar a Orfeo. Después, el motivo de Orfeo entre los animales sería el favorito en el arte romano (ya Marcial, 1X, 20, 4, describe una fuente pública decorada con ese motivo, y Filóstrato el joven, *Im.*, 6, habla de un cuadro dedicado a lo mismo), quizá por influencia del favor concedido a las escenas bucólicas, en general<sup>328</sup>, como evocación de la Edad de Oro. Evidentemente, no podemos catalogar aquí todos los animales que aparecen en cada representación de este grupo. Describiremos tan sólo algunos ejemplos significativos.

Así, un pavimento musivo de Cos, de comienzos del s. III d. C. (conservado en el Museo Arqueológico de Estambul, núm. 101 Garezou<sup>329</sup>), muestra a Orfeo, vestido con una túnica de mangas largas, manto y sandalias, sentado de frente, ligeramente vuelto hacia la izquierda, con la lira en la mano izquierda y el plectro en la derecha. Según Blázquez Martínez<sup>330</sup>, la actitud tensa de la pantera y del león que figuran en el auditorio (con las fauces abiertas y la cabeza vuelta), bien documentada en la iconografía de esas fieras, en el Bajo Imperio, puede traducir la sorpresa y el estupor de esos animales ante el canto de Orfeo. En otro orden de cosas, ese mismo autor sugiere que, independientemente de la decadencia del orfismo como práctica religiosa, entre los ss. III-IV d. C.<sup>331</sup>, el motivo iconográfico de Orfeo entre los animales pudo adquirir un sentido apotropaico<sup>332</sup>.

---

<sup>327</sup> Strocka, V. M., 1992, pp. 277-9.

<sup>328</sup> Vid., p. e., Garezou, M. X., 1994, p. 102.

<sup>329</sup> Vid. reproducciones en Blázquez Martínez, J. M<sup>a</sup>., 1989, fotografías núms. 83-85.

<sup>330</sup> Vid. Blázquez Martínez, J. M<sup>a</sup>., 1989, pp. 357 y ss., con bibliografía.

<sup>331</sup> Cf. Thirion, J., 1955, esp. p. 172. No obstante, esa época presencia una fuerte atención al orfismo, entre los filósofos, frente a una pervivencia de lo órfico en formas vecinas a la superstición.

<sup>332</sup> Vid. Merlin, A., y Poinssot, L., 1934, esp. p. 135, y Garezou, M. X., 1994, p. 104.

También pudo tener que ver con ese proceso la indumentaria frigia con la que Orfeo aparece en relieves sepulcrales, vestido como Attis<sup>333</sup> o Mitra<sup>334</sup>.

Que el encantamiento musical de Orfeo sobre las fieras pudiera aludir a la restauración de la Edad de Oro en el más allá, ha sido sugerido también por Drijvers<sup>335</sup>, a propósito de un pavimento musivo de 228 d. C., procedente de Edessa, donde se conserva *in situ* (núm. 102 Garezou). En esa imagen aparece un personaje sentado, acéfalo, con una lira de tres cuerdas. Lo rodean un león, una cabra y unas aves; debajo, dos niños alados, asexuados, sostienen una inscripción siríaca que, según Drijvers<sup>336</sup>, identifica al personaje sentado como Orfeo. Ello pudo venir favorecido por la aproximación de los mitos de la Edad de Oro y del Elíseo. Quizá el motivo de la paz entre los animales también se relacionara con el de la purificación del alma<sup>337</sup>, porque Filóstrato el joven, *Im.*, 6, alude a la "inspiración teológica" de Orfeo, al describir su actitud durante la ejecución (τό τε ὄμμα αὐτῶι ξὺν ἀβρότητι ἐνεργὸν καὶ ἔνθεον ἀεὶ τῆς γνώμης ἐς θεολογίαν τεινούσης). Aunque eso pueda ser sólo "efectismo" de sofista, no hay que olvidar que, si el canto de Orfeo contenía una revelación teológica y se transmitía en ceremonias de iniciación, esa dimensión sagrada confirma que estaba orientado a la purificación del alma, y por algo se atribuían también καθαρμοί a Orfeo. Todo ello tendría que ver con las alegorías de las fieras como imágenes de hombres esclavos de distintas pasiones, alegorías que serían desarrolladas en clave cristiana, después de la interpretación alegorista de

---

<sup>333</sup> Cf. Reinach, S., 1898, p. 471, núms. 1-5.

<sup>334</sup> Cf., p. e., el mosaico núm. 106 a; los relieves sepulcrales núms. 147 y 165 Garezou, y la imagen de Mitra representada en Sarkhosh Curtis, V., 1993, p. 16. Creemos, por otra parte, que la indumentaria oriental de Orfeo es una forma de sugerir el carácter "bárbaro" que la música, al no ser racionalizable, le atribuía: hay que observar, en efecto, que los músicos legendarios de la tradición griega son extranjeros: tracios (Orfeo, Támiris, Museo) o frigios (Olimpo, Marsias, Hlagnis). Las representaciones de Orfeo, en el arte funerario, obedecen a la creencia en el valor soteriológico de la música y a otras ideas sobre la música del más allá, que expondremos detenidamente en la cuarta parte de este estudio. En este momento, bastará remitir a Cumont, F., 1942, p. 18, n. 4, y p. 499.

<sup>335</sup> Vid. Drijvers, H. J. W., 1980, p. 191.

<sup>336</sup> Vid. Drijvers, H. J. W., 1980, p. 189.

<sup>337</sup> Stern, H., 1955, p. 60.

Paléfato y de Heráclito el paradoxógrafo, y que, como demostró Eisler<sup>338</sup>, *hundían algunas de sus raíces en los cultos místéricos*.

En dos estelas de Panonia y en una de Libia<sup>339</sup>, la escena de Orfeo entre los animales sirve de contrapunto a la escena de la catábasis, lo que ha dado pie a que se interprete el primer motivo como una alegoría de la vida de los bienaventurados, y la música de Orfeo, cuando aparece en el arte funerario, como una variante del canto de las Sirenas pitagóricas, que purifica las almas y las conduce así a su destino *post mortem*. Pues el canto de Orfeo había sido purificador en grado sumo; había hecho de los salvajes comparables con las fieras, hombres dignos de tal nombre, a quienes había enseñado a abstenerse de actos impíos y les había revelado el origen de los dioses y del mundo, y la vía para la salvación del alma. La presencia de Orfeo en el arte funerario tiende un puente entre la música de Orfeo y el orfismo, o, más en general, la tradición de las religiones místicas de salvación.

El mosaico de Chahba-Philippópolis, conservado *in situ*, de la primera mitad del s. IV d. C. (núm. 116 Garezou), ha sido analizado por Balty<sup>340</sup>, que ha dicho que el pavo que aparece tras Orfeo era un símbolo de la inmortalidad<sup>341</sup>, mientras que el grifo, que aparece muy tardíamente en la iconografía de Orfeo, es el símbolo de Némesis, hija de la Noche, en los cultos mitraicos, y evoca la fatalidad de la muerte (cf. el que aparece en la Gran Caza de Piazza Armerina, que apresa a un hombre entre sus patas). El águila remite de nuevo a la inmortalidad, pues, en la iconografía y en las creencias de esta época, era el ave que conducía las almas de los emperadores a la apoteosis<sup>342</sup>.

Todo ello puede venir apoyado por la ulterior asimilación de Orfeo a Jesucristo, en la iconografía paleocristiana, de la que hablaremos más abajo (aunque cf., en las fuentes literarias, la contraposición establecida por Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 3). Esa asimilación no habría sido posible si Orfeo sólo hubiera tenido una función decorativa, o si su valor se hubiera limitado a la relación con el orfismo y a las prácticas mágicas de la

---

<sup>338</sup> Eisler, R., 1922-3, pp. 61-101. Expondremos los hechos más abajo.

<sup>339</sup> Vid. Stern, H., 1955, p. 67.

<sup>340</sup> Vid. Balty, J., 1977, p. 46.

<sup>341</sup> Cf. Merlin, A., y Poinssot, L., 1934, esp. p. 135.

<sup>342</sup> Vid. Artemidoro, *Onetocriticon*, I, 20, y testimonios iconográficos, en Cumont, F., 1910.

Antigüedad tardía<sup>343</sup>. Incluso hay una representación en la que el sentido de la imagen se pierde: en el mosaico de Cagliari, Cerdeña, de mediados del s. III d. C. (Mus. Ant. de Turín, núm. 136 Garezou), algunos animales estaban sobre los lados del pavimento, con los lomos vueltos a Orfeo, con lo que el sentido original de la escena se perdía, en virtud de un criterio funcional: que no hubiera un punto de vista único, para que los animales pudieran observarse desde ese lado también.

Hay que indicar también que algunas representaciones del motivo de Orfeo entre los animales ofrecen también plantas como parte del entorno del cantor: vid., p. e., el mosaico de Split, conservado en el Museo Arqueológico de Salona, de entre los siglos II-III d. C. (núm. 137 Garezou), o el de Volubilis, de la llamada "Casa de Orfeo" (del último cuarto del s. III d. C., conservado *in situ*; núm. 133 Garezou). También aparecen plantas en el mosaico de Blanzky-lès-Fismes (del s. IV d. C.; núm. 111 Garezou), conservado en la Bibliothèque Municipale de Laon, o en el de Zaragoza, conservado en el museo de la misma ciudad (segunda mitad del s. IV d. C.; núm. 123 b Garezou). Las rocas, cuando aparecen, sólo constituyen el asiento de nuestro protagonista, como en el mosaico de las termas de Perugia (conservado *in situ*, de comienzos del s. II d. C., núm. 129 Garezou).

Esos motivos no se limitan al arte del mosaico: conservamos también algunos relieves en piedra, en los que vuelve a aparecer Orfeo entre animales: p. e., en el relieve en mármol conservado en el Museo del Louvre, del s. II d. C. (núm. 148 Garezou), o en el flanco derecho del sarcófago de Tesalónica, que puede verse a la entrada del Museo Arqueológico de la misma ciudad (del segundo cuarto del s. III d. C., núm. 147 Garezou). Asimismo, en un vaso cilíndrico con relieves, de terracota (Mayence, s. III d. C.), aparecen, junto a los animales, un Sileno y unos sátiros (que también aparecían en la cerámica ática de época clásica), una ménade, Hermes y, en la otra cara del vaso, Ares. En las gemas, podemos señalar el centauro que aparece entre los animales representados en la pasta de vidrio de Aquileia, conservada en el Museo Nazionale de esa ciudad (del s. II d. C.; vid. referencias más concretas en el núm. 153 Garezou). Y es muy interesante que los mismos motivos se emplearan también en monedas de época imperial, como las de Alejandría, de Antonino Pío (142-3 y 144-5 d. C.) y de Marco Aurelio y Lucio Vero (164-5 d. C.), correspondientes al núm. 159 Garezou. Otros ejemplos del mismo motivo pueden verse en la moneda de Philippópolis (Tracia), acuñada por

---

<sup>343</sup> Vid. Thirion, J., 1955, p. 176.

Geta, de 209-212 d. C. (núm. 160 Garezou), o en la de Traianópolis, también de Tracia, acuñada por Julia Domna, de 193-211 d. C. (núm. 161 Garezou). Veremos más adelante la valoración que nos merecen estas últimas imágenes.

Debemos decir, en fin, algo sobre las representaciones de Orfeo en la iconografía paleocristiana. El motivo del cantor tracio entre los animales ha sido explotado obsesivamente en este ámbito artístico. Orfeo, tocando la lira, con un cordero a su derecha, aparece en el fresco de la catacumba de San Calisto, en Roma, de entre 218-222 d. C. (núm. 164 a Garezou), y en un fresco de la catacumba de Domitila, destruido (320-330 d. C.), estaba representado<sup>344</sup> Orfeo entre cuadrúpedos y dos árboles en cuyas ramas se veía un pavo y otras aves. En las catacumbas de Priscila, había un fresco, también destruido, que databa del s. IV d. C., en el que una cabra, un perro, un cordero y algunas aves escuchan a Orfeo (vid. la reconstrucción correspondiente a núm. 164 f Garezou<sup>345</sup>). En un sarcófago de Ostia, conservado en el Museo Pio Cristiano del Vaticano (de entre fines del s. III y comienzos del IV d. C., núm. 165 a Garezou), vemos a Orfeo con su lira y con traje frigio; a sus pies, hay un cordero, y, a la izquierda, un árbol con un pájaro. El mismo esquema reaparece en otro sarcófago de Ostia, conservado en el Museo de Ostia, de fines del s. III y principios del s. IV d. C. (núm. 165 b Garezou), y en uno de Cerdeña, conservado en la basílica de San Gavino, en Porto Torres, en esa misma isla (de la misma época de los anteriores; cf. núm. 165 c Garezou).

Hay también testimonios cuya procedencia (pagana, cristiana o judía) se desconoce: así, el mosaico conservado en el Museo Arqueológico de Estambul, procedente de Jerusalén (de entre la segunda mitad del s. IV y los comienzos del V d. C.; núm. 171 Garezou), en el que se ve a Orfeo (vestido con túnica de mangas largas, manto abrochado sobre el hombro, y bonete frigio) con una cítara y un auditorio compuesto por Pan, un centauro y diversos animales.

Quedan algunas imágenes de problemática interpretación, con relación a las cuales deseamos, cuando menos, plantear las dificultades que ofrecen. Un mosaico de Brading (isla de Wight), conservado *in situ*, de fines del s. III ó IV d. C. (núm. 118 Garezou), muestra a Orfeo tocando la lira, sentado, de

---

<sup>344</sup> Vid. las referencias en el núm. 164 d Garezou.

<sup>345</sup> Garezou, M. X., 1994, p. 96.

frente, rodeado de animales. Lo interesante viene dado por el hecho de que, según Garezou y Smith<sup>346</sup>, en los vértices del mosaico, había alegorías de las estaciones del año, que apenas se han conservado. Según Garezou, pueden representar también a las estaciones del año las figuras femeninas que cabalgan sobre los animales dispuestos alrededor de Orfeo, en el mosaico de Littlecote Park, conservado *in situ*, de 360 d. C. (núm. 121 Garezou), aunque Smith<sup>347</sup> observa que, de las cuatro figuras, sólo tres llevan atributos, de los que sólo el báculo retorcido de una de ellas puede ser atributo del otoño. Por otra parte, ninguna de las cuatro lleva la capa que suele caracterizar el invierno, y los animales sobre los que cabalgan no son los que normalmente se asocian con las estaciones.

Esas alegorías de las estaciones reaparecen en el mosaico de Mérida, conservado *in situ*, del s. IV a. C. (núm. 122 Garezou), y en el mosaico de Arnal, desaparecido (núm. 125 b Garezou).

Otra representación de Orfeo -esta vez sin lira, aunque reconocible por el gorro frigio y los animales que lo rodean- entre alegorías de las estaciones del año, nos sale al paso en el mosaico de Sainte-Colombe (Francia), conservado en el Paul Getty Museum (Malibu), del último cuarto del s. II d. C. (núm. 127 Garezou<sup>348</sup>). También quedan restos de una alegoría del Verano, en el mosaico del Museo de Rouen, procedente de la Forêt de Brotonne, de entre los ss. I y III d. C. (núm. 140 Garezou). Garezou<sup>349</sup> interpreta naturalmente esas imágenes como indicio de un papel de armonizador del cosmos. La asociación de la música -y, más concretamente, de las cuerdas de la lira- con las estaciones del año no fue ignorada en Grecia: vid., p. e., el himno órfico núm. XXXIV, 16 y ss.; Diodoro Sículo, I, 16; Plutarco, *De an. procr. in Tim.*, 1028 e-f; Aristides Quintiliano, III, 19, y Macrobio, *Sat.*, I, 19, 15. En el ámbito celta, de cuyos aledaños procede ese mosaico que ahora nos ocupa, no está ausente la idea de que las estaciones se correspondan con determinadas cuerdas de un instrumento musical; pero nuestros testimonios de este último fenómeno son muy posteriores a los mosaicos en los que aparece Orfeo entre posibles alegorías de las estaciones.

---

<sup>346</sup> Vid. Smith, D. J., 1983, pp. 315-28.

<sup>347</sup> Smith, D. J., 1983, p. 324.

<sup>348</sup> Vid. además Stern, H., 1955 y 1971.

<sup>349</sup> 1994, p. 104.

Podemos acercarnos a la leyenda irlandesa titulada *Cath Maige Turedh*<sup>350</sup>, en cuyo párrafo 161 Dagda hace acudir su arpa mágica llamándola, entre otros nombres, por los de "invierno" y "verano", aunque parece haber una laguna en el manuscrito, que podría suplirse con la expresión correspondiente a la primavera<sup>351</sup>. Citamos por la trad. francesa de Ch.-J. Guyonvarc'h<sup>352</sup>:

*"Lug, le Dagda et Ogme allèrent cependant à la poursuite des Fomoiré qui avaient emmené avec eux le harpiste du Dagda dont le nom était Uaitne. Ils atteignirent la maison du banquet dans laquelle étaient Bres, fils d' Elatha, et Elatha, fils de Delbaeth. La harpe était là, accrochée au mur. C' était dans cette harpe que Dagda avait lié toutes les mélodies et elles ne retentirent pas avant que le Dagda, par son appel, ne les ait nommées, en disant: "Que vienne Daurdabla, / que vienne Coir-Cethar-Chuir, / que vienne l' été, que vienne l' hiver, / bouches de harpes et sacs et cornemuses". Car cette harpe avait deux noms, à savoir Dur-Dabla et Coir-Cethar-Chuir".*

En fin, esas analogías entre sonidos musicales y estaciones del año pueden haber sido comunes a las tradiciones griega y celta. Que Orfeo gobernara musicalmente el curso de las estaciones, como hace Apolo ("Orph.", *Hymni*, XXXIV, 16 y ss.) es algo que sólo se atestiguaría en esas imágenes, aunque tiene que ver con el dominio que nuestro héroe ejercía sobre fenómenos meteorológicos. También nos hallaríamos ante una aproximación entre Orfeo y Apolo. El ritmo de las estaciones tiene que ver, a su vez, con el de los astros, y es curioso que, si bien a los magos solía atribuírseles siempre la capacidad de alterar el curso del Sol o de la Luna, Orfeo no tenga esos poderes más que en el *Culex*, 274-6. Por lo demás, hay testimonios sobre Orfeo como astrónomo o astrólogo, y, sobre todo, algunos que lo ponen en relación con la armonía de las esferas. En este mismo contexto astral, sabemos de un sello o amuleto cilíndrico, de hematita, procedente de Scutari (s. IV d. C.), ahora desaparecido, que estuvo en el Staatliches Museum de Berlín, y que representaba a un crucificado, con la

---

<sup>350</sup> El título completo del relato es *Cath Maige Turedh an scél so sts ocus Genematn Bres Melc Elathatn 7 a righe*. Se conserva en un único ms. (Harleian 5280), que fue editado por Stokes, W., 1891. Agradecemos a nuestra colega M<sup>a</sup> del Henar Velasco la información que nos facilitó sobre este interesante texto.

<sup>351</sup> Vid. el detallado análisis de este texto en O'Curry, E., 1873, pp. 212 y ss.

<sup>352</sup> 1980, esp. pp. 58-9.

inscripción ΟΡΦΕΟΣ ΒΑΚΚΙΚΟΣ: sobre la cruz, se veían un creciente y siete estrellas<sup>353</sup>.

## II. 3. ΣÍΝΤΕΣΙΣ Υ VALORACIÓN DE LOS DATOS RELATIVOS A LA ACCIÓN DE LA ΜÚΣΙΚΑ DE ΟΡΦΕΟ ΣΟΒΡΕ LA ΝΑΤΥΡΑΛΕΖΑ ΝΟ - ΗΜΑΝΑ.

### II. 3. Α. ΕΛ ΑΜΒΙΤΟ ΝΑΤΥΡΑΛ ΔΕ ΥΝ ΑΡΤΕ ΣΟΒΡΕΝΑΤΥΡΑΛ.

Los ámbitos de la naturaleza no - humana sobre los que Orfeo actúa son el mundo astral (en un único testimonio), los reinos animal, vegetal y mineral, y los fenómenos meteorológicos. A continuación, presentamos un balance de los testimonios sobre la acción de la música de Orfeo en esos dominios, e intentamos relacionar esos datos con creencias y prácticas musicales mágicas del mundo antiguo.

#### a) ΕΛ ΜΥΝΔΟ ΑΣΤΡΑΛ.

En Ps. Virgilio, *Culex*, 274-6, la Luna se detiene para escuchar la lira de Orfeo. He ahí el único testimonio de influjo sobre los astros, con respecto a Orfeo. Representa una innovación, en el marco de la literatura latina, y es curioso que esa innovación haya quedado aislada, porque influir sobre los fenómenos celestes era una de las tareas más características de los magos<sup>354</sup>, como vemos en el mismo Virgilio, *Ecl.*, VIII, 68-72 (*carmina vel caelo possunt deducere lunam, / carminibus Circe socios mutavit Vlixii, / frigidus in pratis cantando rumpitur anguis*) y en *Aen.*, IV, 487-91 (*haec se carminibus promittit soluere mentes / quas velit, ast aliis duras immittere curas, / sistere*

<sup>353</sup> Núm. 175 Gareizou, y vid. Henry, E., 1992, p. 56, y Mastrocinque, A., 1993.

<sup>354</sup> En la literatura griega, vid. Aristófanes, *Nu.*, 749 y ss., y sch. a Apolonio de Rodas, III, 533: ἄστρα τε καὶ μῆνης: τὸν παραδεδομένον μῦθον λέγει, ὡς αἱ φαρμακίδες κατὰ γούσι τὴν σελήνην. τινὲς δὲ καὶ τὰς ἐκλείψεις ἡλίου καὶ σελήνης καθαιρέσεις ἐκάλουν τῶν θεῶν. Α β τὸ παλαιὸν ὤιοντο τὰς φαρμακίδας τὴν σελήνην καὶ τὸν ἥλιον καθαιρεῖν. διὸ καὶ μέχρι τῶν Δημοκρίτου (68 B 161 Diels-Kranz) χρόνων πολλοὶ τὰς ἐκλείψεις καθαιρέσεις ἐκάλουν. Cωσιφάνης ἐν Μελεάγρω (fg 1 N. 2) 'μάγοις ἐπιπιδάει πᾶσα Θεσσαλὶς κόρη / ψευδὴς σελήνης αἰθέρος καταβάτις.' Más de lo mismo, en el escolio a Apolonio de Rodas, IV, 59: μεμίθεται, ὡς ἄρα αἱ φαρμακίδες τὴν σελήνην ταῖς ἐπιπιδάει κατασπῶσι. τοῦτο δὲ ποιεῖν δοκοῦσιν αἱ Θεσσαλαί.



*aquam fluviis et vertere sidera retro*). Y en Tibulo, I, 2, 45-56, donde tenemos una buena relación de los prodigios que podía conseguir un mago -ayudándose, por cierto, de un *carmen*<sup>355</sup>-, encontramos también el influjo sobre el curso de los astros: *Hanc ego de caelo ducentem sidera vidi / fluminis haec rapidi carmine vertit iter, / haec cantu finditque solum Manesque sepulcris elicit et tepido devocat ossa rogo; / iam tenet infernas magico stridore catervas, iam iubet adpersas lacte referre pedem. / Cum libet, haec tristi depellit nubila caelo, / cum libet aestivo convocat orbe nives. / Sola tenere malas Medae dicitur herbas, / sola feros Hecates perdomuisse canes. / Haec mihi composuit cantus, quis fallere posses: / ter cane, ter dictis despue carminibus*. Y, en el *Pap. Leid.*, XIII, 871 y ss. (II, p. 126 Preisendanz), leemos que un nombre mágico puede detener al Sol: ἐπικαλοῦμαι σου τὸ ὄνομα τὸ μέγιστον ἐν θεοῖς ὃ ἐὰν εἶπω τέλειον, ἔσται σεισμός, ὃ ἥλιος στήσεται καὶ ἡ σελήνη ἔνφοβος (*sic*) ἔσται καὶ αἱ πέτραι καὶ τὰ ὄρη καὶ ἡ θάλασσα καὶ οἱ ποταμοὶ καὶ πᾶν ὑγρὸν ὑποπετρῶθήσεται, ὃ κόσμος ὅλος συνχυθήσεται.

Ese dominio de los astros, por parte de Orfeo, podría relacionarse con el sello de hematita (núm. 175 Garezou) que mencionábamos al final de nuestro apartado II. 2. Hay testimonios sobre Orfeo como astrónomo<sup>356</sup>: el Ps. Luciano, *De astr.*, X, y Fírmico Materno, *Mathesis*, IV, proemio, 5 (vol. I, p. 196, 23 Kroll). Y hay asimismo testimonios de culto astral en los *Himnos órficos*: el núm. IV está dedicado a Urano -como personificación del Cielo-; el núm. V, al Éter; el núm. VII, a los astros; el núm. VIII, al Sol, y el núm. IX, a Selene. El núm. XI, dedicado a Pan, contiene también alusiones a la religión de los astros, y el núm. XXXIV invoca a Apolo, con claras asociaciones con el Sol.

---

<sup>355</sup> Cf. también Tibulo, I, 8, 21; Virgilio, *Aen.*, IV, 487-91; Propercio, I, 1, 23-24; II, 28, 35-7, y IV, 5, 13; Horacio, *Epodon* V, 45-6, y XVII, 4-5 y 77-78; Ovidio, *Heroides*, VI, 83-89, donde aparecen, referidos a Medea, casi todos los prodigios que lograba Orfeo mediante su *carmen*; "eiusd.", *Amores*, II, 1, 23-28; *Remedia amoris*, 251-8; *De med. fac. fem.*, 39-42; *Met.*, VII, 192-209 (habla Medea, que enumera lo que es capaz de hacer con sus *carmina*: tales efectos coinciden con los del canto de Orfeo), y 424, así como XII, 263-4, y XIV, 338-40.

<sup>356</sup> Además, Virgilio, *Ecl.*, III, 36-46, presenta al astrónomo Conón como un "homólogo" de Orfeo.

## b) LOS ANIMALES.

En época clásica, Eurípides los designa, en general, como θῆρες (*Ba.*, 565). También se alude a los animales en época helenística: Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa); Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24; Damageto, *A. P.*, VII, 9, 4; Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 2; Antípatro de Tesalónica, *A. P.*, IX, 517, 1; Crinágoras, *A. P.*, IX, 562, 7 (θῆρες, en todos, menos en el del Ps. Eratóstenes, que dice θηρία; pero ya sabemos que esa pudo no ser la expresión literal de Eratóstenes), y Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4 (θηρία). También se refirió a los animales y a las aves Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), t. 54 Kern, según el resumen de Focio, *Bibl.*, 140 a 29. El nombre θηρία se halla igualmente en Dión de Prusa, XXXII, 62; "eiusd.", XXXII, 63; "eiusd.", LIII, 8; "eiusd.", LXXVII-LXXVIII, 19; Pausanias, VI, 20, 8; "eiusd.", IX, 17, 7, y IX, 30, 4; Luciano, *Adversus indoctum*, 109-11; Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 1, 1; Filóstrato el joven, *Im.*, 6; Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin; "eiusd.", *Or.*, XXX, p. 349 b Hardouin; Himerio, *Or.*, 5, 6; "eiusd.", *Or.*, 24, 39 y ss., y Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5. En *I. G. in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64, v. 3, reaparece θῆρες, como en Calístrato, 7, 4; Gregorio Nazianzeno, *Carmina moralia*, PG, 37, 896; "eiusd.", *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1495; *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1570; *A. O.*, v. 74; *ibid.*, v. 436; *Novela de Alejandro* (recensión A), I, 42, 7-8, y en *GDRK*, I<sup>2</sup>, 39, v. 16.

También tenemos el genérico ζῶα, en Dión de Prusa, XXXII, 63, y en el Ps. Luciano, *De astr.*, X, y Paléfato, XXXIII (pp. 50-51 Festa), habla de los τετράποδα.

Aparte de estos testimonios, que se refieren a los animales en general, hay otros que ponen ejemplos, como el de Dión de Prusa, XIX, 3, 6 (νεβροί, μόσχου: cervatillos y terneros). También hay que señalar otra especificación (de distinto grado, por así decir, que la que acabamos de mencionar): en el discurso XXXII, 64, se habla de los animales domésticos, τὰ πρόβατα, frente a los salvajes de los que hablaban los anteriores testimonios. Puede ser únicamente producto de la casualidad que no hayamos encontrado hasta ahora una mención de los animales domésticos, porque, de hecho, la asociación entre la música y el pastoreo está ampliamente atestiguada en diferentes figuras de la mitología griega, así como de la india:

en el ámbito indio, en la figura de Κῆρση; en el griego, en Apolo, Hermes y Pan<sup>357</sup>. Y nos parece que esto tiene que ver con el hecho de que la principal actividad económica de los pueblos indoeuropeos fuera el pastoreo<sup>358</sup>: éste era el rasgo distintivo de la que podemos llamar civilización indoeuropea. Es por lo que el pastor se concebía como civilizador<sup>359</sup>, y por lo que se le atribuía una especial destreza en determinadas artes (la música, la medicina, la mántica) constituyentes de la civilización. La proximidad entre la música y el pastoreo -y de las religiones místicas que luego se relacionarían con Orfeo- se da también en un ámbito muy próximo a Orfeo: Diodoro Sículo, III, 58, 2-3, hablando de Cibele, dice que ésta inventó la siringe de una sola caña, los címbalos y los tímpanos, junto a "purificaciones" y encantamientos para las enfermedades del ganado:

αὐξομένην δὲ τὴν παῖδα τῶι τε κάλλει καὶ σωφροσύνηι διενεγκεῖν, ἔτι δὲ συνέει γενέσθαι θαυμαστὴν· τὴν τε γὰρ πολυκάλαμον κύριγγα πρῶτην ἐπινοῆσαι καὶ πρὸς τὰς παιδίας καὶ χορείας εὐρεῖν κύμβαλα καὶ τύμπανα, πρὸς δὲ τούτοις καθαρμούςς τῶν νοσοῦντων κτηνῶν τε καὶ νηπίων παίδων εἰσηγήσασθαι· διὸ καὶ τῶν βρεφῶν ταῖς ἐπιδαίς

---

<sup>357</sup> Duchemin, J., 1960, *passim*, ofrece abundantes testimonios etnográficos y etológicos, acerca de la sensibilidad de los animales a la música, y de la comunicación que los pastores establecen con los rebaños, también a través de la música. Los griegos no ignoraron el fenómeno; así, Plutarco, *De soll. anim.*, 961 e, dice: κηλοῦνται μὲν ἔλαφοι καὶ ἵπποι κύριγγι καὶ αὐλοῖς. Volveremos sobre ese texto más adelante. Algunos testimonios de la coincidencia entre pastor y músico, en los dioses Apolo, Hermes y Pan, pueden encontrarse en nuestro trabajo de 1995 c. Testimonios de la sensibilidad de los animales a la música los hay en épocas no tan distantes de la nuestra: la yegua de un bisabuelo nuestro se detenía al oír cantar a la Niña de la Puebla.

<sup>358</sup> Vid. Villar Liébana, F., 1991, esp. pp. 117 y ss.

<sup>359</sup> No hará falta recordar que Homero llama a los reyes ποιμένες λαῶν, p. e., a Agamenón, en *Il.*, II, 243. Según Benveniste, É., 1969, vol. II, pp. 89 y ss., los personajes a los que esa expresión se aplica (sobre todo en la *Ilíada*; en la *Odisea*, hay menos ejemplos y siempre son formularios) hacen pensar en un origen tesalio y frigio de esa concepción de la soberanía. Es interesante, por otra parte, notar que νόμος significa al mismo tiempo "ley" y "modo musical", y que νομός significa "pasto". Chailley, J., 1968, p. 329, ha relacionado esta conexión entre el pastoreo, la música y la soberanía, con el motivo de Orfeo encantando los animales.

ωζομένων καὶ τῶν πλείστων ὑπ' αὐτῆς ἐναγκαλιζομένων, διὰ τὴν εἰς ταῦτα σπουδὴν καὶ φιλοστοργίαν ὑπὸ πάντων αὐτὴν ὀρεΐαν μητέρα προσαγορευθῆναι.

Pero, en el caso de Orfeo, que ahora nos ocupa, esas asociaciones de ideas pudieron operar en sentido contrario: se atribuye una actividad de pastor a un héroe cuyo carácter principal es el de músico y poeta. La relación entre pastores y poetas-músicos llevó, p. e., a Virgilio, a tomar a Orfeo como uno de los modelos de los pastores-cantores de sus *Églogas*, ámbito, por cierto, en el que el encantamiento de la naturaleza a través del canto poético era uno de los temas recurrentes<sup>360</sup>.

De los animales domésticos vuelven a hablar Temistio, *Or.* II, p. 37 c Hardouin, e Himerio, *Or.*, 38, 83 y ss. Calístrato, 7, 4, pone el ejemplo del caballo.

En Dión de Prusa, XXXII, 63-4, aparecen también τοὺς λέοντας καὶ τὰ τοιαῦτα διὰ τὴν ἀλκὴν καὶ τὴν ἀγριότητα δυσπιστότερα, que, insensibles al arte de nuestro héroe, se alejan de él. Con estos animales salvajes que no tienen el menor aprecio por el arte de nuestro protagonista, Dión se está refiriendo, figuradamente, a la incultura de los macedonios (la misma incultura que les echa en cara a lo largo de todo el discurso). Vemos cómo el mito puede ser manipulado para que se adapte a aquello de lo que se pretende que sea paradigma. En cambio, el león vuelve a aparecer, junto con el toro, en Ps. Luciano, *De astr.*, X, ahora como ejemplos, dentro de lo habitual, de fieras fascinadas por la música de nuestro héroe. La misma función desempeñan el león, en Filóstrato el joven, *Im.*, 6; en ese mismo texto, el cerdo, el ciervo y la liebre, son la expresión de una consecuencia de la mansedumbre que Orfeo ha inducido en las fieras: por esa mansedumbre, los demás animales pueden perder su miedo a los predadores.

Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin añade el ejemplo de los jabalíes (κάπροι).

Contamos también con las aves (οἰωνοί) y los peces (ἰχθύες), de los que habla Simónides, en el fr. 567 Page. Los peces (ἰχθύες) vuelven a aparecer en Apolonio de Rodas, I, 573; en Calístrato, 7, 4 (con la perífrasis ὄσον ἐν θαλάττης μυχοῖς νέμεται), y en Teodoreto de Cirra, *Graecarum*

<sup>360</sup> Vid., p. e., el comienzo de la *Égloga VIII.* y, para más detalles, Desport, M., 1952, esp. pp. 136 y ss.

*affectionum curatio*, 3, 29. De las aves vuelven a hablar Paléfato, XXXIII (pp. 50-51 Festa), que las llama ὄρνεα; Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa) (οἰωνοί); Dión de Prusa, XXXII, 64 (que las llama ὄρνιθες y πτηνά); "eiusd.", LXXVII-LXXVIII, 19; en *I. G. in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64, v. 3 (πετεηνά); Temistio, *Or.* II, p. 37 c Hardouin (ὄρνιθες); Calístrato, 7, 4 (τὸ ὄρνίθων γένος); Gregorio Nazianzeno, *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1495 (πετεηνά); *A. O.*, v. 74 (*idem*); e *ibid.*, v. 438 (οἰωνοί).

De los reptiles (ἑρπετά) se habla por primera vez en el cap. XXXIII (pp. 50-51 Festa), de Paléfato, y en *I. G. in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64, v. 3; luego, en *A. O.*, v. 74.

La gran novedad de la literatura latina, en este aspecto como en otros que veremos más adelante, es que los efectos de la magia musical de Orfeo se extiendan a esa "naturaleza paralela" que es el mundo de los muertos, y que el canto de Orfeo interrumpa el sufrimiento de condenados "ilustres" como Tántalo o Ticio. Dentro del reino de los muertos, las *aves* se conmueven con el canto de Orfeo, en Virgilio, *Georg.*, IV, 471-3, y las *volucres* se quedan quietas, en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1075. Ese último pasaje tiene que ver con la suspensión de las penas de los condenados (Ticio, en este caso). En el v. 483, Cérbero refrena la ferocidad de sus tres bocas, y, en Ovidio, *Ars am.*, III, 322, Orfeo lo conmueve con la lira. En Horacio, *Carm.*, III, 11, 15-6, Cérbero se aparta ante la lira que lo apacigua (*blandienti*). También aparece el perro infernal en Lucano, IX, 643, atenuando sus chillidos cuando Orfeo canta.

... Por lo demás, ya en el mundo de los vivos, las *ferae* quedaban quietas ante la voz de Orfeo (Ps. Virgilio, *Culex*, 269-70), o él las embelesaba (*obstipuit*, en Ovidio, *Am.*, III, 9, 22), las conmovía (*movit*, en Ovidio, *Ars am.*, III, 322) o las detenía (Propercio, III, 2, 3-4). Siguen apareciendo las *ferae* en Higino, *Astr.*, II, 7, 1; Fedro, *Fab. aes.*, III, prólogo, v. 58, y Séneca, *Herc. fur.*, v. 574; Las *ferae* se reunieron en torno a Orfeo, en Ovidio, *Met.*, X, 143-4; luego, se las vuelve a mencionar en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1056. Este mismo motivo tuvo que utilizarlo también Lucano, frs. 3 y 4 Badali, a la vista del *Liber monstrorum*, II, 8, y I, 6, respectivamente. Seguimos encontrándolo en Marcial, X, 20 (19), 8; "eiusd.", *Liber spectaculorum*, 20, 5; Estacio, *Silv.*, II, 7, 43 (*greges ferarum*), y "eiusd.", *Silv.*, V, 3, 18; Silio Itálico, XI, 466 y ss.;

Quintiliano, I, 10, 9; Claudiano, *Carmina minora*, 18 (51), v. 19, y "eiusd.", *Carmina minora*, 31, v. 3.

Otras denominaciones genéricas son *immanes bestiae* (Apuleyo, *Flor.*, 2, 17), *animalia ratione carentia* (Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 3, 8,) y *pecus* (Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1057, y Avieno, *Aratea*, 631).

Pasando de lo genérico a lo concreto, Orfeo amansaba a un *tiger*, en Virgilio, *Georg.*, IV, 510, y su lira conducía a ese mismo animal, en Horacio, *Carm.*, III, 11, 13. *Tigres* y *leones* aparecen en Horacio, *Ars poetica*, v. 393, así como en Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam*, vv. 391 y ss. y en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, vv. 27 y 28. Volvemos a encontrar un león, en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1058, junto a los lobos, en el verso siguiente; los lobos reaparecen en Frontón, *Ep.*, IV, 1, y en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 26, donde también encontramos a los perros molosos, en el verso anterior. El águila aparece en Marcial, X, 20 (19), 8, y en Frontón, *Ep.*, IV, 1. Las *phocae*, en Valerio Flaco, V, 439.

Junto a los tigres y leones, también encontramos las víctimas habituales de esos predadores: en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1057, aparece el *impavidum pecus*, junto al *Marmaricus leo* del verso siguiente. Igualmente, los gamos no temen a los lobos, en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1059 (*nec dammae trepidant lupos*), y la serpiente se olvida de su veneno, en los versos 1060-1 (*et serpens latebras fugit / tunc oblita veneni*). Este motivo de la paz entre los animales ya aparecía en la literatura griega, relacionado con Apolo, en Eurípides, *Alc.*, 571 y ss., y, relacionado con Orfeo, en textos de época posterior a Séneca, como son los de Filóstrato el joven, *Im.*, 6. Se trata de un rasgo característico de la Edad de Oro<sup>361</sup>, y los animales que aquí aparecen son también típicos de las descripciones de la Edad de Oro, en los poetas augústeos<sup>362</sup>. Uno de los rasgos más atractivos de las fuentes latinas,

---

<sup>361</sup> Vid. Lieberg, G., 1984. p. 143, que desarrolla observaciones de Ziegler, K., 1939, col. 1.249.

<sup>362</sup> Cf., p. e., Virgilio, *Ecl.*, IV, 22. M. Desport, 1952, p. 143, ha insistido en que los cantores prodigiosos, como Orfeo y Arión, se asociaban, para Virgilio, con la Edad de Oro: también entre los ἀδύνατα de *Ecl.*, VIII, 52 y ss., figura que los lobos huyeran de los corderos, y que las encinas dieran manzanas de oro, junto a que el pobre pastor-músico que es Títiro fuera como Orfeo. E. d., Orfeo, las

en su tratamiento del mito de Orfeo, ha sido precisamente destacar su relación con la Edad de Oro, sobre todo cuando hablan de la paz que la música de Orfeo creaba entre las fieras y sus víctimas habituales.

Que Séneca fuera el primero, después de lo que se entrevé en Virgilio, en desarrollar el motivo de Orfeo y la paz entre los animales, en la literatura latina, merece todavía algunas observaciones<sup>363</sup>. Este autor es asimismo uno de quienes más ha hablado de Orfeo, y es claro que Orfeo representa, en sus tragedias, la armonía entre el hombre y la naturaleza, como ya ocurría en los textos virgilianos. En este sentido, pudo representar para Séneca el ideal de arte en armonía con la naturaleza, capaz de controlar la materia inerte mediante la habilidad y la inteligencia (cf. con Séneca, *Ep.*, 65, 2). Y ya sabemos, por otra parte, de la importancia que tenía, en la filosofía estoica, el concepto de la *sympatheia* que une al individuo con el cosmos. Lo cual se manifiesta, en las tragedias de Séneca, en el uso de la *pathetic fallacy* o *sympathetic fallacy* como recurso retórico, como puede verse, p. e., en el v. 579 de *Medea*: el viento impetuoso como una imagen del furor de la heroína. Observemos, de paso, que cuando, más abajo, se habla de Orfeo, uno de los prodigios que se le atribuyen es el de hacer enmudecer los vientos. Pero, al mencionar a Orfeo, junto con otros portadores de civilización, se observan también los infortunios de esos civilizadores, con la intención de hacer notar que sus poderes se anulan ante la violencia desencadenada de la naturaleza. De esa naturaleza implacable en la que se refleja, como decíamos, la ira de Medea.

En ese marco, es útil recordar las observaciones de Segal: de todos los filósofos antiguos, los estoicos fueron quienes tuvieron una más favorable visión de la poesía; Posidonio consideró las artes, en general, como manifestaciones del poder del "logos" que da al hombre su destacado puesto en el Universo<sup>364</sup>. Y, aunque, en tanto que filósofo, Séneca tuviera sus reservas de cara a los poetas (vid. *Ep.*, 115, 1 y ss.<sup>365</sup>; *De benef.*, I, 3, 10), los admitía como maestros de moral (*Ep.*, 108, 9-10<sup>366</sup>).

---

manzanas de oro y los lobos inofensivos pertenecen, en este pasaje, a un mismo ámbito mítico.

<sup>363</sup> Acerca de Orfeo en Séneca, vid. Segal, Ch., 1983.

<sup>364</sup> Vid. Pohlenz, M., <sup>3</sup>1964 (<sup>1</sup>1948), I, pp. 227 y ss.

<sup>365</sup> *Nimis anxium esse te circa verba et compositionem, mi Lucili, nolo: habeo matora quae cures. Quaere quid scribas, non quemadmodum [...] Non es*

483, Cérbero refrena la ferocidad de sus tres bocas, y, en Ovidio, *Ars am.*, III, 322, Orfeo lo conmueve con la lira. En Horacio, *Carm.*, III, 11, 15-6, Cérbero se aparta ante la lira que lo apacigua (*blandienti*). También aparece el perro infernal en Lucano, IX, 643, atenuando sus chillidos cuando Orfeo canta.

Por lo demás, ya en el mundo de los vivos, las *ferae* quedaban quietas ante la voz de Orfeo (Ps. Virgilio, *Culex*, 269-70), o él las embelesaba (*obstipuit*, en Ovidio, *Am.*, III, 9, 22), las conmovía (*movit*, en Ovidio, *Ars am.*, III, 322) o las detenía (Propercio, III, 2, 3-4). Siguen apareciendo las *ferae* en Higino, *Astr.*, II, 7, 1; Fedro, *Fab. aes.*, III, prólogo, v. 58, y Séneca, *Herc. fur.*, v. 574; Las *ferae* se reunieron en torno a Orfeo, en Ovidio, *Met.*, X, 143-4; luego, se las vuelve a mencionar en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1056. Este mismo motivo tuvo que utilizarlo también Lucano, frs. 3 y 4 Badali, a la vista del *Liber monstrorum*, II, 8, y I, 6, respectivamente. Seguimos encontrándolo en Marcial, X, 20 (19), 8; "eiusd.", *Liber spectaculorum*, 20, 5; Estacio, *Silv.*, II, 7, 43 (*greges ferarum*), y "eiusd.", *Silv.*, V, 3, 18; Silio Itálico, XI, 466 y ss.; Quintiliano, I, 10, 9; Claudiano, *Carmina minora*, 18 (51), v. 19, y "eiusd.", *Carmina minora*, 31 (40), v. 3.

Otras denominaciones genéricas son *immanes bestiae* (Apuleyo, *Flor.*, 2, 17), *animaliaratione carentia* (Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 3, 8,) y *pecus* (Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1057, y Avieno, *Aratea*, 631).

Pasando de lo genérico a lo concreto, Orfeo amansaba a un *tiger*, en Virgilio, *Georg.*, IV, 510, y su lira conducía a ese mismo animal, en Horacio, *Carm.*, III, 11, 13. *Tigres* y *leones* aparecen en Horacio, *Ars poetica*, v. 393, así como en Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam*, vv. 391 y ss. y en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, vv. 27 y 28. Volvemos a encontrar un león, en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1058, junto a los lobos, en el verso siguiente; los lobos reaparecen en Frontón, *Ep.*, IV, 1, y en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 26, donde también encontramos a los perros molosos, en el verso anterior. El águila aparece en Marcial, X, 20 (19), 8, y en Frontón, *Ep.*, IV, 1. Las *phocae*, en Valerio Flaco, V, 439.

Junto a los tigres y leones, también encontramos las víctimas habituales de esos predadores: en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1057, aparece el *impavidum pecus*, junto al *Marmaricus leo* del verso siguiente. Igualmente,



sentido más universal, se percibe también en las derivaciones "políticas" que veíamos en el texto de Frontón.

También las *aves* del reino de los vivos sentían la atracción de la música de Orfeo (Séneca, *Herc. fur.*, v. 572, y Marcial, *Liber spectaculorum*, 20, 6); las *volucres* aparecieron en Ovidio, *Met.*, X, 144; Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1044; "eiusd.", *Med.*, v. 628; Silio Itálico, XI, 468, y Claudiano, *Carmina minora*, 31, v. 3. Un *ales* aparece en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1048.

Tras el catálogo de testimonios que acabamos de ofrecer, debemos preguntarnos hasta qué punto esos datos del mito tenían que ver con prácticas musicales con las que los antiguos creyeran que podían actuar sobre las fieras. Un pasaje de Plutarco puede dar, en general, idea de la conciencia que tuvieron los antiguos de que los animales eran sensibles a la música<sup>368</sup>. En *De soll. anim.*, 961 d-e, leemos que a los caballos y a los cervatillos se les encanta con el sonido de flautas: ἡδονῆς δὲ τῶι μὲν δι' ὠτων ὄνομα κήλησις ἐστὶ τῶι δὲ δι' ὀμμάτων γοητεία· χρώνται δ' ἑκατέροις ἐπὶ τὰ θηρία. κηλοῦνται μὲν <γὰρ> ἔλαφοι καὶ ἵπποι κύριγξι καὶ αὐλοῖς. Y no sólo eran los ciervos y los caballos, sino también animales mucho menos pacíficos, los que podían ser amansados mediante el canto. Eliano, *NA*, 17, 6, cita los cocodrilos: Ἀμώμητος δὲ φησιν ἐν τῇ Λιβύῃ πόλιν εἶναί τινα, ἐν ἣι τοὺς ἱερέας ἕκ τινος λίμνης ἐπαιδαῖς καταγοητεύοντας εὔ μάλα. (ese punto debe de ser un error) ἐλκτικαῖς ἐξάγειν κροκοδείλου πήχεων ἑκκαίδεκα. Un escolio a Píndaro, *P.*, V, 76, se refiere a los leones de Cirene, a los que Bato era capaz de amansar con ensalmos: Ἀρίσταρχος κατὰ τὸν τόπον φησὶ τοῦτον, καθ' ὃν ἔκτισται ἡ Κυρήνη, λέοντας διατρίβειν πολλούς, τῶι δὲ Βάττωι τὸν Ἀπόλλωνα δοῦναί τινας ἐπιιδάς, δι' ὧν [αὐτοὺς] ἔμελλεν ἀποκοβῆσειν καὶ τὸν τόπον ἡμερώσειν. Y ese fenómeno, según Eliano, *NA*, 3, 1, se debe a que los leones entienden la lengua de algunos hombres:

Μαυρουσίωι δὲ ἀνδρὶ ὁ λέων καὶ ὁδοῦ κοινωνεῖ καὶ πίνει τῆς αὐτῆς πηγῆς ὕδωρ. ἀκούω δὲ ὅτι καὶ ἐς τὰς οἰκίας τῶν Μαυρουσίωιν οἱ λέοντες φοιτῶσιν, ὅταν αὐτοῖς ἀπαντήσῃ ἀθηρία καὶ λιμὸς αὐτοὺς ἰσχυρὸς περιλάβῃ. καὶ ἐὰν μὲν παρῆι ὁ ἀνὴρ, ἀνείργει τὸν λέοντα καὶ ἀναστέλλει διώκων ἀνὰ κράτος· ἐὰν δὲ ὁ μὲν ἀπῆι, μόνη δὲ ἡ γυνὴ

<sup>368</sup> Acerca de la sensibilidad de los animales a la música, vid. también, p. e., Plutarco, *Septem sapientum convlutum*, 162 F, y *Quaest. conv.*, 704 F.

καταλειφθῆι, λόγοις αὐτὸν ἐντρεπτικοῖς ἴσχει τοῦ πρόσω καὶ ῥυθμίζει, σωφρονίζουσα ἑαυτοῦ κρατεῖν καὶ μὴ φλεγμαίνειν ὑπὸ τοῦ λιμοῦ. ἐπαίει δὲ ἄρα λέων φωνῆς Μαυρουσίας.

Lo cual nos remite a la idea de que Orfeo podía dominar la naturaleza porque podía captar su lenguaje<sup>369</sup>, igual que, p. e., la lechuza tiene la facultad de atraer otros animales, según Eliano, *NA*, 1, 29: Αἰμύλον ζῶιον καὶ εἰκόδς ταῖς φαρμακίαις ἢ γλαυξ. καὶ πρώτους μὲν αἰρεῖ τοὺς ὀριθοθήρας ἡρημένῃ. περιάγουσι γούν αὐτὴν ὡς παιδικὰ ἢ καὶ νῆ Δία περίαπτα ἐπὶ τῶν ὤμων. καὶ νύκτωρ μὲν αὐτοῖς ἀγρυπνεῖ καὶ τῆι φωνῆι οἶονεῖ τιμὴ ἐπαιδῆι γοητείας ὑπεσπαρμένης αἰμύλου τε καὶ θελκτικῆς τοὺς ὀριθας ἔλκει καὶ καθίζει πλησίον ἑαυτῆς.

También es muy interesante que la poeta Filina hiciera huir a los lobos y a los caballos con encantamientos (fr. 900 *SHell*).

Hemos visto que los peces también saltaban fuera del agua, para escuchar a Orfeo. La sensibilidad de algunos animales marinos a la música es el objeto de otra de las más famosas leyendas de la música, en Grecia: la de Arión, rescatado en el mar por unos delfines a los que agradó su canto, como cuenta, p. e., Eliano, *NA*, 12, 45:

Τὸ τῶν δελφίνων φύλον ὡς εἶσι φιλωιδοί τε καὶ φίλαυλοι, τεκμηριῶσαι ἱκανὸς καὶ Ἄριων ὁ Μηθυμναῖος ἔκ τε τοῦ ἀγάλματος τοῦ ἐπὶ Ταινάρωι καὶ τοῦ ἐπ' αὐτῶι γραφέντος ἐπιγράμματος. ἔστι δὲ τὸ ἐπίγραμμα

ἀθανάτων πομπαῖσιν Ἄριονα Κυκλέος υἱὸν  
ἐκ Κυκελοῦ πελάγουσιν ὄχημα τόδε.

---

<sup>369</sup> Vid. nuestro epígrafe "Natura docet", al final de esta segunda parte. La interpretación según la cual Orfeo debe su dominio sobre la naturaleza al hecho de que sabe "hablarle en su propio lenguaje" puede apoyarse en una concepción que hallamos en las tradiciones legendarias de Finlandia, aunque queden fuera del ámbito de este trabajo. En el canto XIV, vv. 408-10, del *Kalevala* (citamos por la traducción española de Ursula Ojanen y Joaquín Fernández, 1992), el héroe Lemminkäinen, atacado por una serpiente, en su viaje al reino de los muertos, hace consistir la posibilidad de defenderse en el conocimiento del lenguaje del monstruo: "desdichado de mí, que ignoro / de la serpiente el lenguaje, / cómo librarse de su ataque".

ῦμνον δὲ χαριστήριον τῷ Ποσειδῶνι, μάρτυρα τῆς τῶν δελφίνων φιλομουσίας, οἷονεὶ καὶ τούτοις ζωάγρια ἐκτίνων ὁ Ἄριων ἔγραψε. καὶ ἔστιν ὁ ῦμνος οὗτος·

ἕψικτε θεῶν,  
 πόντιε, χρυσοτρίαινε Πόσειδον,  
 γαιήοχ', ἐγκύμον' ἀν' ἄλμαν·  
 βραγχίοις περὶ δὲ σὲ πλωτοὶ  
 θῆρες χορεύουσι κύκλωι, κούφοισι ποδῶν  
 ῥίμμασιν ἐλάφρ' ἀναπαλλόμενοι σιμοὶ φριξαύχενες  
 ὠκυδρόμοι  
 σκύλακες, φιλόμουσοι  
 δελφῖνες, ἔναλα θρέμματα κουρᾶν  
 Νηρείδων θεᾶν,  
 ἄς ἐγείνατ' Ἀμφιτρίτα· οἱ μ' εἰς Πέλοπος γᾶν ἐπὶ  
 Ταιναρίαν  
 ἀκτᾶν ἐπορεύσατε πλαζόμενον Σικελῶι ἐνὶ πόντῳ,  
 κυρτοῖσι νώτοις ὀχέοντες,  
 ἄλοκα Νηρείας πλακὸς τέμνοντες, ἀστιβῆ πόρον,  
 φῶτες δόλιοι  
 ὥς μ' ἀφ' ἀλιπλόου γλαφυρᾶς νεῶς  
 εἰς οἶδμ' ἀλιπόρφυρον λίμνας ἔριψαν.

ἴδιον μὲν δῆπου δελφίνων πρὸς τοῖς ἄνω λεχθεῖσι καὶ τὸ φιλόμουσον.

De esta receptividad de los delfines a la música<sup>370</sup>, habla también Plinio, *NH*, IX, 24: *Delphinus non homini tantum amicum animal, verum et musicae arti, mulcetur symphoniae cantu, set praecipue hydraulii sono*. Y, en general, Varrón, *Res rusticae*, III, 17, 4, habla de *pisces, quos, proinde ut sacri sint ac sanctiores quam illi in Lydia, quos sacrificant<i> t>ibi, Varro, ad tibicinem [graecum] gregatim venisse dicebas ad extremum litus atque aram, quod eos capere auderet nemo, cum eodem tempore insulas Lyd[on]orum ibi χορευούσας vidisses*.

<sup>370</sup> Podría incluso pensarse en una afinidad mágica entre ciertos peces y la cítara: Eliano, *NA*, 11, 23, habla de un pez que habita en el Mar Rojo, llamado κιθαρωιδός, porque su piel muestra unas líneas que parecen las cuerdas de una cítara.

Por lo que se refiere a los reptiles, las creencias de los antiguos sobre hasta qué punto la música puede actuar sobre las serpientes, no están claras, como dice Plinio, *NH*, VIII, 48: *varia circa hoc opinio ex ingenio cuiusque vel casu, mulceri alloquiis feras, quippe cum etiam serpentes extrahi cantu cogique in poenam verum falsumne sit, non vita decreverit*. Pero Platón, *Euthd.*, 290 a, había hablado de ensalmos contra serpientes y escorpiones: ἡ μὲν γὰρ τῶν ἐπιιδῶν ἔχεών τε καὶ φαλαγγίων καὶ σκορπίων καὶ τῶν ἄλλων θηρίων τε καὶ νόσων κήλησις ἐστίν, ἡ δὲ δικαστῶν τε καὶ ἐκκλησιαστῶν καὶ τῶν ἄλλων ὄχλων κήλησις τε καὶ παραμυθία τυγχάνει οὐσα. Virgilio, *Ecl.*, VIII, 71, sugiere que había encantamientos contra las serpientes: *frigidus in pratis cantando rumpitur anguis*. Tibulo, I, 8, 19-21, ofrece otro testimonio: *cantus vicinis fruges traducit ab agris, / cantus et iratae detinet anguis iter, / cantus et e curru Lunam deducere temptat*. En el repertorio de prodigios que Medea asegura poder realizar, se incluye acabar con las víboras (Ovidio, *Met.*, VII, 192 y ss.):

*'nox' ait 'arcanis fídissima, quaeque diurnis  
aurea cum luna succeditis ignibus astra,  
tuque triceps Hecate, quae coeptis conscia nostris  
adiutrixque venis cantusque artesque magorum,  
quaeque magos, Tellus, pollentibus instruis herbis,  
auraeque et venti montesque amnesque lacusque  
dique omnes nemorum dique omnes noctis adeste.  
Quorum ope, cum volui, ripis mirantibus amnes  
in fontes rediere suos, concussaque sisto,  
stantia concutio cantu freta, nubila pello  
nubilaque induco, ventos abigoque vocoque,  
vipereas rumpo verbis et carmine fauces,  
vivaque saxa sua convulsaque robora terra  
et silvas moveo iubeoque tremescere montes  
et mugire solum manesque exire sepulcris.  
Te quoque, Luna, traho, quamvis Temesaea labores  
aera tuos minuant; currus quoque carmine nostro  
pallent et pellet nostris Aurora venenis'*

Otro repertorio de prodigios mágicos por el estilo puede hallarse en Ovidio, *Am.*, II, 1, 21 y ss. (es lo mismo que ocurre en Propercio, III, 2, 3-4, que alude a Orfeo como ejemplo de la magia del canto, comparada con la

poesía para fines "galantes"). Y también ahí se incluye la acción contra las serpientes:

*blanditias elegosque levis, mea tela, resumpsi;  
 mollierunt duras lenia verba fores.  
 carmina sanguineae deducunt cornua lunae,  
 et revocant niveos solis euntis equos;  
 carmine dissiliunt abruptis faucibus angues,  
 inque suos fontes versa recurrit aqua.  
 carminibus cessere fores, insertaque posti,  
 quamvis robur erat, carmine victa sera est.  
 Quid mihi profuerit velox cantatus Achilles?  
 quid pro me Atrides alter et alter agent,  
 quique tot errando, quot bello, perdidit annos,  
 raptus et Haemoniis flebilis Hector equis?  
 at facie tenerae laudata saepe puellae,  
 ad vatem, pretium carminis, ipsa venit.  
 magna datur merces! heroum clara valete  
 nomina; non apta est gratia vestra mihi!  
 ad mea formosos vultus adhibete, puellae,  
 carmina, purpureus quae mihi dictat Amor!*

Más a propósito de cantos mágicos contra las serpientes, en Ovidio, *De med. fac.*, 39: *nec mediae Marsis finduntur cantibus angues*. También Luciano, *Philops.*, 12, atestigua que se podía atraer serpientes fuera de un campo, con ayuda de una *ἐπιωδή*: ἐς γὰρ τὸν ἀγρὸν ἐλθὼν ἔωθεν, ἐπειπῶν ἱερατικά τινα ἐκ βίβλου παλαιᾶς ὀνόματα ἐπτὰ καὶ θείωι καὶ δαιδὶ καθαγνίσας τὸν τόπον περιελθὼν ἐς τρίς, ἐξεκάλεσεν ὅσα ἦν ἐρπετὰ ἐντὸς τῶν ὄρων. ἦκον οὖν ὡς περ ἐλκόμενοι πρὸς τὴν ἐπιωδὴν ὄφεις πολλοὺς ... Y, por último, hay incluso un conjuro contra las serpientes, conservado en el *Pap. (Leid.)*, XIII, 262-4 (II, p. 101 Preisendanz): εἰάν θέλῃς ὄφιν ἀποκτεῖναι, λέγε· ἑστῆθι, ὅτι σὺ εἶ ὁ Ἄφυφίς· καὶ λαβὼν βᾶϊν χλωρὰν καὶ τῆς καρδίας κρατήσας σχίσσον εἰς δύο ἐπιλέγων τὸ ὄνομα ζ', καὶ εὐθέως σχισθήσεται ἢ ῥαγήσεται.

Además de cuanto vemos en esos textos, entre los animales y la música -y, más concretamente, la lira-, pueden establecerse relaciones de magia simpática, dado que la lira estaba fabricada con materias primas, entre otras cosas, de origen animal, y ello hacía de ese instrumento un buen medio para actuar sobre los animales, en virtud del principio mágico de "que lo igual

actúe sobre lo igual". Todavía en Eliano, *NA*, 17, 6, leemos que los nervios de los cetáceos que se crían en los alrededores de Citera se emplean para las cuerdas de los instrumentos: *περὶ τὰ Κύθηρα δὲ ἔτι καὶ μείζω τὰ κήτη ὑμνοῦσι γίνεσθαι. ἔοικε δὲ αὐτῶν καὶ τὰ νεῦρα λυσιτελῆ εἶναι ἐς τὰς τῶν ψαλτηρίων καὶ τῶν ἄλλων ὀργάνων χορδοστροφίας καὶ μέντοι καὶ ἐς τὰ πολεμικὰ ὄργανα.* Pero las relaciones de magia simpática son especialmente visibles a propósito de la tortuga que aparece en la cratera de columnas correspondiente al núm. 8 Garezou, que hemos mencionado en nuestras notas sobre el motivo de Orfeo entre los animales, a la luz de la iconografía. Es el momento de especificar en qué consistían las relaciones de magia simpática entre la lira y ese animal, que es el primero que aparece con seguridad como oyente de Orfeo, en las representaciones plásticas. Lissarrague<sup>371</sup> ha señalado oportunamente que la tortuga era el animal con cuyo caparazón se fabricaba la caja de resonancia de la lira, con lo que podemos pensar que la acción mágica de la lira sobre la tortuga se relacionaba, como hemos dicho antes, con el principio mágico de "que lo igual actúe sobre lo igual"<sup>372</sup>. Pero la presencia de la piedra junto a la tortuga, en esa cratera de columnas (núm. 8 Garezou), nos remite, a su vez, a un trabajo, que no por especulativo es menos sugerente, de Jesper Svenbro, que ha analizado con una metodología estructuralista las relaciones de "magia simpática" entre la lira, la tortuga y la roca. En el curso de ese análisis, alude precisamente a la imagen que nos ocupa<sup>373</sup>. Resumimos a continuación el argumento de ese autor<sup>374</sup>, que nos servirá de puente para estudiar, en el próximo epígrafe, las relaciones de la música de Orfeo con el reino mineral.

Como sabemos, el mito de la invención de la lira se inscribe en el del robo de las vacas de Apolo por Hermes niño (vid. el *Himno homérico a Hermes*, y Ps. Apolodoro, III, 112 y ss.). Para inventar la lira, Hermes mata una tortuga, y, como dice el fr. 314, 300 Radt, de Sófocles, *θανῶν γὰρ ἔσχε φωνήν, ζῶν δ' ἀναυδος ἦν ὁ θήρ.* E. d., en ese mito, el paso de la vida a la muerte conlleva el paso de la mudez a la sonoridad. Pero, en otro texto a propósito del robo de las vacas de Apolo (Antonino Liberal, 23<sup>375</sup>),

---

<sup>371</sup> Vid. Lissarrague, F., 1994, p. 273.

<sup>372</sup> Cf. también Svenbro, J., 1992, p. 147.

<sup>373</sup> Vid. Svenbro, J., 1992, p. 143.

<sup>374</sup> Vid. también Restani, D. (coord. y pról.), 1995, p. 26 y ss.

<sup>375</sup> El escolio que introduce ese relato dice que remonta a las *Eeas*, de Hesíodo (fr. 256 Merkelbach-West).

en vez de hablarse de la invención de la lira, se cuenta que, cuando Hermes pasa por "los alrededores del monte Liceo y del Ménalo, en Arcadia", con las vacas robadas, Bato le pide una recompensa para guardar el secreto de que lo ha visto. Hermes se la da o se la promete, y sigue su camino; pero, para ponerlo a prueba, esconde los animales, se disfraza y vuelve a pasar por donde estaba Bato, a quien ofrece una recompensa si le dice si ha visto pasar un rebaño de vacas robadas. Bato revela el secreto, y Hermes lo convierte en piedra, en una piedra que nunca deja de tener calor ni frío. Los griegos veían una analogía entre el cadáver rígido y frío, y la lápida funeraria<sup>376</sup>, y hay que observar que Antonino Liberal ha empleado, para designar la piedra en la que Hermes convierte a Bato, la palabra πέτρος, que puede designar la lápida funeraria (cf., p. e., *A. P.*, VII, 274, 4; 428, 19; 429, 2; 465, 3; 724, 3)<sup>377</sup>.

Pues bien: según Svenbro, la metamorfosis de Bato en piedra puede encubrir la invención, por Hermes, de la lápida funeraria. Que fuera Hermes el autor de tal invento, es coherente con su carácter de dios de las fronteras, y más concretamente de dios psicopompo, que asegura el paso de los muertos al Hades (la lápida funeraria es signo de ese paso)<sup>378</sup>. El nombre de Bato no indica que sea tartamudo, como su tocayo el fundador de Cirene, sino que habla más de lo debido, y el carácter repetitivo de su parloteo lo aproxima a la dicción de un tartamudo. Y, al pasar de la vida a la muerte, Bato pasa del parloteo al silencio, al contrario que la tortuga, que, al pasar de la vida a la muerte, pasa del silencio al sonido: los griegos sabían que la tortuga es casi muda (Aristóteles, *HA*, IV, 9, 536 a 7); pero, cuando muere, y con su caparazón se fabrica una lira, ésta es φωνάεσσα (Safo, fr. 118 Voigt), λιγύφωνος (*Himno homérico a Hermes*, v. 478) o αὐδήεσσα (Nicandro, *Alexipharmaca*, 560). Por el contrario, el parlanchín, al morir, se calla definitivamente, como sugiere la lápida funeraria.

---

<sup>376</sup> Cf. también Acusilao, fr. 9 B 40a DK: el rey Ceneo, al obligar a su pueblo a un nuevo culto, provocó la ira de los dioses, y los centauros lo enterraron vivo y lo remataron poniéndole encima una piedra.

<sup>377</sup> Vid. Svenbro, J., 1992, p. 138. Obsérvese que, en *AP*, VII, 428, 19, y 724, 3, se dice que la piedra canta el nombre del difunto (τὸ δ' οὔνομα πέτρος αἰεῖδει).

<sup>378</sup> Vid. Svenbro, J., 1992, p. 139-140. Añadimos que, en las *Argonáuticas órficas*, vv. 1.284-90, cuando Orfeo derrota a las Sirenas con su lira, las transforma en piedra, como veremos en la cuarta parte.

Pero también el caparazón de la tortuga era de piedra, según los antiguos (Empédocles, fr. 31 B 76 DK, citado por Plutarco, *De facie*, 14, 927 f) y *Quaest. conv.*, I, 2, 5, 618 b, dice que la tortuga tiene piel de piedra (es λιθόρρινος), con lo que ocupa la intersección entre la piedra inanimada y la vida animada. Es las dos cosas a la vez<sup>379</sup>. Y, en cuanto a lo que nos ocupa aquí, al ser de piedra el caparazón de la tortuga, la música de lira puede actuar también sobre las rocas, como vamos a ver a continuación.

### c) EL REINO MINERAL.

Eurípides, *I. A.*, 1212, sugiere que Orfeo hacía que las πέτραι lo siguieran. Es éste el primer testimonio que tenemos de la acción de la música de Orfeo sobre las rocas, y es interesante recoger aquí la observación de Segal<sup>380</sup>: no es casual que esta alusión a la magia de Orfeo deje de lado animales y plantas, y aluda sólo a las piedras. Éste es el efecto más inverosímil del arte de Orfeo, y, por tanto, el más adecuado a la desesperada situación de Ifigenia: el arte de Orfeo, que ella anhelaría poseer, podría conmover a las rocas, mientras que la turba que exige el sacrificio de la joven -y el mismo padre de ésta- es inmovible. También hablan de las πέτραι Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa); Apolonio de Rodas, I, 26; Fanocles, fr. 1 Powell, v. 20; Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24; Damageto, *A. P.*, VII, 9, 3, y Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 1, y el epigrama atribuido a ese mismo poeta, en VII, 10, 7. Agatárquides, *Sobre el Mar Rojo*, 7, se refirió a las rocas y a las montañas, según lo ha transmitido el resumen de Focio, *Bibl.*, 443 b. Igualmente se encuentran referencias a las rocas, en Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), t. 54 Kern; Menandro el rétor, *De epidicticis*, II, 443, 216 y ss. Russell-Wilson; en Dión de Prusa, XXXV, 9 (τὰς πέτρας καὶ τοὺς λίθους); "eiusd.", LIII, 8; "eiusd.", LXXVII-LXXVIII, 19; Luciano, *Adversus indoctum*, 109-11; Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin; Calístrato, 7, 4; Gregorio Nazianzeno, *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1495 (con la palabra λίθας); *A. O.*, vv. 260 y ss. (πέτρας); *ibid.*, vv. 435-6. De unas rocas concretas se habla en *A. O.*, vv. 704-5 (las Simplégades). Las cumbres y los valles del Pelión se mencionan en *A. O.*, vv. 433-4.

<sup>379</sup> Vid. Svenbro, J., 1992, pp. 141-3. En lo que hemos dicho, se entrevén ya otras analogías entre la tortuga, la roca y la lira, en relación con el mundo de los muertos. Las analizaremos en la cuarta parte.

<sup>380</sup> Segal, Ch., 1978, p. 20 del libro de 1989 (= p. 301 de la traducción italiana).



En las fuentes latinas (aparte de la alusión a la tierra, *humus*, en Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 4), las rocas se designan con las palabras *lapis* (Ovidio, *Met.*, XI, 10-15, y Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1082<sup>381</sup>), *saxa* (Ovidio, *Ars am.*, III, 321; "eiusd.", *Trist.*, IV, 1, 17-8; Séneca, *Med.*, v. 229; Quintiliano, I, 10, 9, y Claudiano, *Panegyricus de tertio consulatu Honorii*, v. 113), *scopuli* (Manilio, V, 328; Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1049, y Marcial, *Liber spectaculorum*, 20, 3). Aquí hay que mencionar igualmente los montes Ismaro y Ródope (Virgilio, *Ecl.*, VI, 30, y Servio, *sch.* a Virgilio, *Ecl.*, VI, 30); el Ródope vuelve a mencionarlo Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 19; ese mismo autor, en el v. 20, añade el Osa. El Athos aparece en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1049, y Silio Itálico, XI, 466 y ss., alude en general a los *montes*, como Servio, *sch.* a Virgilio, *Ecl.*, VI, 30.

En las fuentes antiguas, tenemos también testimonios de encantamientos para las rocas, como el de Ovidio, *Met.*, VII, 204 (habla Medea): *vivaque saxa sua convulsaque robora terra*. Aparte de ello, nos salen nuevamente al paso las observaciones de Svenbro, que ha sugerido que la lira también era el instrumento adecuado para actuar sobre las rocas, a la vista del análisis que hemos resumido anteriormente, al hablar de la tortuga, en el epígrafe dedicado a los animales. Además, la connaturalidad de la piedra y la lira se manifiesta en el mito de Anfión edificando las murallas de Tebas al son de la lira (Hesíodo, fr. 182 Merkelbach-West<sup>382</sup>), mito del que la *Novela de Alejandro* (recensión E) cap. 12, sección 6, hacía protagonista a Orfeo<sup>383</sup>. Recuérdese asimismo la construcción de la acrópolis de Alcátoo, en Mégara: Apolo, que participó en las obras, dejó su lira sobre unas piedras, para tener las manos libres, y esas piedras, cuando se las golpeaba, sonaban como una lira, según cuenta Pausanias, I, 42, 2<sup>384</sup>. Y, en Tebas de Egipto, el coloso

---

381 Se trata de la roca de Sísifo.

382 Transmitido por Paléfato, 41, p. 62 Festa: *περὶ Ζήθου καὶ Ἀμφίουου ἱστοροῦσιν ἄλλοι τε καὶ Ἡσίοδος ὅτι κιθάραι τὸ τεῖχος τῆς Θήβης ἐτείχιζαν.*

383 Vid. el texto reproducido al final del apartado III. 1. 3. C.

384 *τῆς δὲ ἐστίας ἐγγὺς ταύτης ἐστὶ λίθος, ἐφ' οὗ καταθεῖναι λέγουσιν Ἀπόλλωνα τὴν κιθάραν Ἀλκάθω τὸ τεῖχος συνεργαζόμενον. δηλοῖ τέ μοι καὶ τότε ὡς συνετέλουν ἐς Ἀθηναίους Μεγαρεῖς· φαίνεται γὰρ τὴν θυγατέρα Ἀλκάθου Περιβοίαν ἅμα Θεσεί πέμψαι κατὰ τὸν δασμὸν ἐς Κρήτην. τότε δὲ αὐτῷι τειχίζοντι, ὡς φασι οἱ Μεγαρεῖς, συνεργάζεται τε Ἀπόλλων καὶ τὴν κιθάραν κατέθηκεν ἐπὶ τὸν λίθον· ἦν δὲ τύχη βαλὼν τις ψηφίδι, κατὰ ταῦτα οὗτός τε ἤχησε καὶ κιθάρα κρουθεῖσα.*

de Memnón, destrozado, produce, al salir el Sol, un sonido como el de una lira con una cuerda rota (Pausanias, I, 42, 3<sup>385</sup>). Orfeo también pone su lira sobre la estela de Esténelo, cuando los Argonautas pasan frente a ella, y el lugar recibe el nombre de "Lyra" (Apolonio de Rodas, II, 924-9)<sup>386</sup>. Y, en la quinta parte, presentaremos un texto de Flavio Filóstrato, *Her.*, pp. 44, 28 a 45, 3 De Lannoy, según el cual las rocas de Lirneso asimilaron la resonancia de la lira, tras la muerte de Orfeo.

También pertenece al reino mineral el agua de ríos y mares. Apolonio de Rodas, I, 27, sugiere que Orfeo era capaz de hechizar las corrientes de los ríos (ποταμῶν τε ῥέεθρα), lo mismo que Quinto de Esmirna, *Posthomericæ*, III, 638-40, y Calístrato, 7, 4. También pertenecen a este ámbito el río Hebro (Ps. Virgilio, *Culex*, 117-8; Fedro, *Fab. aes.*, III, prólogo, v. 59, y Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 17). En el v. 269 del *Culex*, los *amnes*, en general, se detienen (*steterant*). Volvemos a encontrar los *amnes*, acompañando a Orfeo, en Estacio, *Silv.*, V, 1, 24, y en Silio Itálico, XI, 466 y ss.. En los vv. 9-10 del *carmen* núm. 12 del primer libro de Horacio, encontramos los *fluminum lapsus*, y los *flumina*, en Propercio, III, 2, 4; Séneca, *Herc. fur.*, v. 573; "eiusd.", *Herc. Oet.*, v. 1041; Estacio, *Silv.*, II, 7, 43; Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, vv. 1-4, y Avieno, *Aratea*, 631. La denominación *fluvii* se encuentra en Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 4. Se les denomina también *rivos* en otro pasaje de Horacio (*Carm.*, III, 11, 14), y Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1038-40, habla de *torrens* y de *liquor*: la palabra *torrens* reaparece en Séneca, *Med.*, v. 627. En el mundo de los muertos, Orfeo conmueve los *Tartareos lacus*, en Ovidio, *Ars am.*, III, 322, e impide que el agua se aleje de Tántalo, que así (*undis*

---

<sup>385</sup> ἔμοι δὲ παρέσχε μὲν καὶ τοῦτο θαυμάσαι, παρέσχε δὲ πολλῶι μάλιστα Αἰγυπτίων ὁ κολοσσός. ἐν Θήβαις ταῖς Αἰγυπτίαις, διαβάσι τὸν Νεῖλον πρὸς τὰς Κύριγγας καλουμένας, εἶδον ἔτι καθήμενον ἄγαλμα ἠχοῦν-Μέμνονα ὀνομάζουσιν οἱ πολλοί, τοῦτον γὰρ φασιν ἐξ Αἰθιοπίας ὀρμηθῆναι ἐς Αἴγυπτον καὶ τὴν ἄχρι Κούρων· ἀλλὰ γὰρ οὐ Μέμνονα οἱ Θηβαῖοι λέγουσι, Φαμένωφα δὲ εἶναι τῶν ἐγχωρίων οὐ τοῦτο ἄγαλμα ἦν, ἤκουσα δὲ ἤδη καὶ Κέσωστριν φαμένων εἶναι [τοῦτο ἄγαλμα]-, ὃ Καμβύσης διέκοψε· καὶ νῦν ὀπόσον ἐκ κεφαλῆς ἐς μέσον σώμα ἐστὶν ἀπερριμμένον, τὸ δὲ λοιπὸν κάθηται τε καὶ ἀνὰ πάσαν ἡμέραν ἀνίσχοντος ἡλίου βοᾶι, καὶ τὸν ἦχον μάλιστα εἰκάζει τις κιθάρας ἢ λύρας βαγείσης χορδῆς.

<sup>386</sup> Vid. Svenbro, J., 1992, p. 144-6 y 151, donde este autor interpreta el pasaje de Apolonio de Rodas, II, 924-9, como la evocación del alma del difunto Esténelo. Volveremos sobre este pasaje, en la cuarta parte.

*stantibus*) puede saciar su sed. La misma palabra, *undae*, aparece en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 17.

Y Fanocles, fr. 1 Powell, v. 20, alude al mar (Φόρκου στρυγνὸν ὕδωρ). También se refieren al mar Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 4 (ἄλς), y los *maria* se mencionan en Estacio, *Theb.*, V, 342. Cf. también Filóstrato el viejo, *Im.*, II, 15, 1 (θάλαττα); Calístrato, 7, 4 (κῦμα θαλάσσης); *A. O.*, vv. 706-7 (κῦμα, βυθός), y *GDRK*, I<sup>2</sup>, 39, v. 16 (πόντος). Hay que observar que los primeros testimonios literarios griegos acerca de Orfeo lo sitúan en el mar: con toda verosimilitud, el fr. 567 Page, de Simónides se refiere a la expedición de los Argonautas.

Svenbro<sup>387</sup> ha sugerido también relaciones de magia simpática entre el agua y la voz de Orfeo, dado que tanto la voz como el agua se concibieron como una ῥύσις, en la antigua Grecia. En efecto, el Ps. Aristóteles, *Probl.*, XI, 45, 904 a 24, expone esa concepción, al preguntarse por qué la voz, si es una "corriente" (ῥύσις) que por naturaleza tiende a ir hacia arriba, se escucha mejor de arriba hacia abajo. La respuesta que propone es: la voz es aire cargado de humedad, y la humedad tiende hacia abajo. Sea ello lo que fuere, he aquí el texto:

Διὰ τί τῆς φωνῆς, ἐπειδὴ ῥύσις τίς ἐστι, φύσιν ἐχούσης ἄνω φέρεσθαι, μᾶλλον ἐστὶν εὐήκοος ἄνωθεν κάτω ἢ κάτωθεν ἄνω; ἢ ὅτι ἡ φωνὴ ἀήρ τίς ἐστι μεθ' ὑγροῦ· βαρυνόμενος οὖν οὗτος ὑπὸ τοῦ ὑγροῦ φέρεται κάτω καὶ οὐκ ἄνω· τοῦ γὰρ ὑγροῦ κατὰ φύσιν ἢ κάτω φορά. διὸ τοῖς κάτω μᾶλλον ἀκούεται.

Por otra parte, la imagen de que la voz "fluye" o bien "se la vierte" aparece en diversos pasajes, desde Homero, *Il.*, I, 249 (τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος ῥέειν αὐδή), y *Od.*, XIX, 521 (ἢ τε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυδευκέα φωνήν); Hesíodo, *Th.*, 39 (φωνῆι ὀμηρεῦσαι, τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδή), 84 (τῶι μὲν ἐπὶ γλώσσηι γλυκερὴν χεῖουσιν ἔερεην) y 97 (γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδή); en el pseudo-hesíodico *Scutum*, 396 (καὶ τε πανημέριός τε καις ἠῶιος χέει αὐδήν), y en el *Himno homérico a Afrodita*, v. 237 (τοῦ δ' ἦτοι φωνὴ ῥεῖ), y Y también las melodías de Orfeo aparecen como sujeto de un verbo de la misma raíz, καταρρέω, en Eunapio, *Vitae sophistarum*, 502.

<sup>387</sup> Vid. Svenbro, J., 1992, p. 147 y ss.

Por último, hay un testimonio en el que distintos elementos del reino mineral, el Sol, la Tierra, los démones y Hades reaccionan de manera parecida ante un nombre mágico (y, como vimos en la primera parte, los nombres mágicos suelen contener recursos fónicos que nos aproximan a lo que hay de musical en el lenguaje). En el *Pap. Leid.*, XII, 240 y ss. (II, p. 74 Preisendanz), leemos: τὸ κρυπτόν ὄνομα ἄρρητον, ὃ οἱ δαίμονες ἀκούσαντες πτοοῦνται, οὗ καὶ ἥλιος τὸ ὄνομα, οὗ ἡ γῆ ἀκούσασα ἐλίσσεται, ὃ "Αἰδης ἀκούων ταρασσεται, ποταμοί, θάλασσα, λίμναι, πηγαὶ ἀκούουσαι πῆγνυνται, αἱ πέτραι ἀκούουσαι ῥήγνυνται. He ahí un catálogo de muchos de los elementos que Orfeo conseguía hechizar con su música -aunque, aquí, los efectos no sean los que conseguía Orfeo-. También la afinidad de reacciones de seres sobrenaturales y de elementos de la naturaleza nos remite a la creencia mágica en que la naturaleza está animada.

#### d) EL MUNDO DE LAS PLANTAS.

A los árboles se refieren, con la palabra δένδρα, Baquilides, fr. 28 Maehler, v. 6; Paléfato, XXXIII (pp. 50-51 Festa); Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa), y Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4; Dión de Prusa, LXXVII-LXXVIII, 19; Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 1, 1; I. G. *in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64, v. 3; Filóstrato el joven, *Im.*, 6; Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin, y Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5. Encontramos también δένδρεα, en Eurípides, *Ba.*, 564; *A. O.*, vv. 260 y ss.; en ese pasaje, se trata de la botadura de la nave Argo: igual que Orfeo había encantado los árboles en estado salvaje, era capaz de encantarlos una vez que habían sido modificados por la actividad humana, al ser talados y al habérseles dado las formas y medidas necesarias para construir la nave.

También se refiere, en general, a las plantas Dión de Prusa, LIII, 8, con el nombre φυτά; lo mismo en Luciano, *Adversus indoctum*, 109-11. Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), t. 54 Kern, aludió también a los árboles; Quinto de Esmirna, *Posthomerica*, III, 638, emplea la palabra ὕλη, para referirse a los bosques, y Calístrato, 7, 4, habla de los retoños que brotaban antes de hora, por efecto de la música de Orfeo. En las fuentes latinas, apuntan a este dominio de Orfeo sobre las plantas el *lucus* de Estacio, *Silv.*, V, 3, 18; el *nemus*, en Ovidio, *Met.*, X, 143; Mela, II, 28, y Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1044, y las *silvae*, en Virgilio, *Ecl.*, III, 46; Ps. Virgilio, *Culex*, 118 y 272; Ovidio, *Trist.*, IV, 1, 17-8; Horacio, *Carm.*, I, 12, 8; "eiusd.", *Carm.*, III, 11, 13; Séneca, *Herc. fur.*, v. 572; "eiusd.", *Herc. Oet.*, v.

1045; "eiusd.", *Med.*, vv. 229 y 629; Estacio, *Silv.*, V, 1, 24; Silio Itálico, XI, 466 y ss.; Quintiliano, I, 10, 9, y Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 8. Horacio, *Carm.*, I, 24, 14, habla de los *arbores*.

Apolonio de Rodas, I, 28 y ss., pone el ejemplo de las hayas (φηγοί) a las que Orfeo se llevó tras de sí, con su canto (cf. con Ps. Virgilio, *Culex*, 271-2, donde las *quercus* arrancan sus raíces de la tierra para seguir a Orfeo.). Esto representa, creemos, un desarrollo del motivo de Orfeo hechizando árboles, dentro del gusto por los αἴτια, propio de la poesía helenística. Ese mismo nombre aparece en Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 1, 1 -donde además se dice lo mismo que en el pasaje de Apolonio de Rodas-, y en Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5; Damageto, *A. P.*, VII, 9, 3, pone el ejemplo de las encinas, ahora con el nombre de δρύες, aunque ya sabemos que ese nombre puede designar los árboles en general. Ese mismo nombre aparece en Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 1, y 10, 8; en Máximo de Tiro, 37, 6, que también pone el ejemplo de las μελίαι, y en Dión de Prusa, XXXV, 9.

Ejemplos más concretos, los encontramos en Filóstrato el joven, *Im.*, 6 (πεύκη τε καὶ κυπάριττος καὶ κλήθρος καὶ αἴγειρος: el pino, el ciprés, el aliso y el chopo). También en Ovidio, *Met.*, X, 90-106, se detalla un largo catálogo de árboles -resumido en el *tale nemus* del v. 143- que acudieron a escuchar a Orfeo, después de la definitiva pérdida de Eurídice. Las *quercus* se mencionan en Virgilio, *Georg.*, IV, 510 y en Ps. Virgilio, *Culex*, 271-2, donde arrancan sus raíces de la tierra para seguir a Orfeo. Reaparecen, escuchando a Orfeo, en Horacio, *Carm.*, I, 12, 12, y en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 22. En Estacio, *Silv.*, II, 7, 44, encontramos los olmos del país de los getas (*Geticas ornos*). El catálogo se completa con las *populus* y *pinus* de las que habla Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, vv. 21-2; el v. 24 añade la *laurus*.

Acerca del reino vegetal, Svenbro<sup>388</sup> ha sugerido que también podían existir relaciones de magia simpática entre la lira y los animales y plantas -aparte de las que unen la lira y las rocas, que hemos descrito antes-. En efecto, la lira se fabricaba con materiales de origen animal (el caparazón de la tortuga, la piel de vaca y las tripas de oveja) y vegetal (caña y madera), con lo que, de acuerdo nuevamente con el principio mágico de "que lo igual actúe sobre lo igual", era el instrumento más adecuado para encantar animales y

---

<sup>388</sup> Vid. Svenbro, J., 1992, p. 147.

árboles. Una consecuencia de esa *συμπάθεια* entre la música y las plantas, sobre la que volveremos en la quinta parte: en una obra atribuida a Plutarco (*Sobre los ríos*, III, 4), leemos que de la sangre de Orfeo nació una planta llamada *κιθάρα*, que reproducía el sonido del instrumento que le daba nombre. E. d.: esa planta poseía algunas propiedades del instrumento que podía actuar sobre ella; lo afín puede actuar sobre lo afín. Y, vistas las relaciones de la lira con las rocas, puede pensarse que este instrumento reunía en sí los tres reinos de la naturaleza<sup>389</sup>.

#### e) LOS FENÓMENOS METEOROLÓGICOS.

A esta faceta del arte de Orfeo aluden Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 3-4 (*ἀνέμων βρόμον, χάλαζα, νιφετῶν κυρμοί*); Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten (*πνεῦμα*), y Diodoro Sículo, IV, 48, 6 (*ἄνεμοι*). Insiste en el motivo de los vientos Quinto de Esmirna, *Posthomericæ*, III, 640 (*πνοιαί τε λιγέων ἀνέμων ἀμέγαρτον ἀέντων*). Asimismo, en el reino de los muertos, el viento que hacía girar la rueda de Ixión se detuvo (Virgilio, *Georg.*, IV, 484). Esto nos pone en relación con un motivo que se introduce en la literatura latina, que es el de la suspensión de los tormentos de los condenados en el Hades. Hemos examinado este aspecto en los apartados II. 1. 5., y volveremos sobre lo mismo en III. 1. 3. E., y III. 3. Con el motivo del arte de Orfeo que hechiza el Hades, se mantiene el carácter de transgresión del mito, al que ya aludimos en la primera parte: ahora, el arte traspasa las fronteras entre ambos mundos, el de los vivos y el mundo subterráneo<sup>390</sup>. También frenaba Orfeo el *ventus* en el mundo de los vivos (Horacio, *Carm.*, I, 12, 10; Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 17) o lo hacía callar (Séneca, *Med.*, v. 627;). Valerio Flaco, IV, 420-2, presenta a Orfeo atrayendo *venti* favorables para la navegación de la Argo. Finalmente, la nieve se desprende del Ródope, en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1052.

Es importante observar que actuar sobre los fenómenos meteorológicos ha sido una de las finalidades básicas de los pueblos que han practicado la magia, y que, en los ámbitos a los que solemos dirigirnos para observar estas creencias y prácticas, abundan sobremanera los cantos mágicos destinados a atraer la lluvia o el Sol<sup>391</sup>. Como dijo Séneca, *Nat.*

<sup>389</sup> Vid. Svenbro, J., 1992, p. 147.

<sup>390</sup> Vid. Bernabé, A. (en prensa): "Orfeo: el poder de la música", en *Anfitrión*.

<sup>391</sup> Vid. Combarieu, J., 1909, pp. 36-48, y Fiedler, W., 1931.

*quaest.*, IVb, 7, 3: *rudis adhuc antiquitas credebat et attrahi imbres cantibus et repelli*. La antigüedad clásica no ignoró estas prácticas, y Apuleyo, *Met.*, I, 3, incluyó el dominio de los vientos, entre lo que puede conseguirse con la salmodia mágica: *magico susurramine amnes agiles reverti, mare pigrum conligari, ventos inanimes expirare, solem inhebere, lunam despumari, stellas evelli, diem tolli, noctem teneri*. Asimismo, Paladio, *Agric.*, I, 35, 14<sup>392</sup> (s. II d. C.), y los *Geoponica*, I, 14, 8, dicen que los viñadores usan una tortuga puesta boca arriba, para alejar el granizo, y no hay que olvidar que la tortuga suministra la "materia prima" para la fabricación de la lira, el instrumento de la música mágica de Orfeo. También es muy interesante un pasaje de Plinio el viejo, XXXVII, 155, que transcribimos a continuación:

*Sunt et chelonitides aliarum testudinum super<f>i<cie>i similes, ex quibus ad tempestates sedandas multa vaticinantur, eam vero, quae ex <i>is aureis guttis aspersa sit, cum scarabaeo deiectam in aquam ferventem tempestates commovere.*

Sin embargo, hay que notar que, al menos en las fuentes conservadas, Orfeo sólo se sirve de la lira, para frenar los vientos, en el pasaje de Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 17, y que el texto que dice que alejaba los granizos (Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 3-4) no especifica los medios de los que se valía nuestro personaje. Y es que, al parecer -y ello es verosímil, desde el punto de vista mágico-, para actuar sobre los vientos y otros fenómenos meteorológicos, se prefiere emplear instrumentos de viento que imiten el rumor de esos fenómenos naturales<sup>393</sup>, y la lira parece estar demasiado lejos de ese ámbito sonoro, como para haberse podido emplear con esos fines. Poderes mágicos sobre el viento se atribuían también a Empédocles<sup>394</sup>, sobre la base de lo que el mismo filósofo-poeta de Agrigento había dicho en un pasaje de su *Περὶ φύσιος*<sup>395</sup>, aunque, en el

<sup>392</sup> *Item si palustrem testudinem dextra manu supinam f erens vineas perambulet et reversus eodem modo sic illam ponat in terra, ut glebas dorst elus obiciat curvaturae, ne possit inverti, sed supina permaneat, hoc facto fertur spatium sic defensum nubes inimica transcurrere.*

<sup>393</sup> Vid. Fiedler, W., 1931, pp. 40 y 56.

<sup>394</sup> Timeo de Tauromenio, *F Gr H*, 3 b, 566 F 30 Jacoby, citado por Diógenes Laercio, VIII, 60.

<sup>395</sup> Fr. 111 DK = Diógenes Laercio, VIII, 59: φάρμακα δ' ὄσσα γεγάσι κακῶν καὶ γήραος ἄλκαρ / πεύσει, ἐπεὶ μούνωι σοὶ ἐγὼ κρανέω τάδε πάντα. / παύσεις δ' ἀκαμάτων ἀνέμων μένος οἱ τ' ἐπὶ γαίαν / ὀρνύμενοι πνοιαῖσι καταφθινύθουσιν

caso de Empédocles, nuestros testimonios no ponen esos poderes en relación con la música.

En el dominio de la magia simpática, cabe mencionar otro testimonio de Plinio el viejo, XXXVII, 164, que habla de un mineral llamado *glossopetra*, del que dice que se parece a la lengua humana, y que sirve para frenar los vientos: *Glossopetra, linguae similis humanae, in terra non nasci dicitur, sed deficiente luna caelo decidere, selenomantiae necessaria. quod ne credamus, promissi quoque vanitas facit; ventos enim ea comprimere narrant.* ¿Podemos ver, en ese texto, un testimonio de una roca cuyo nombre y supuestas propiedades han conservado una creencia en la acción mágica de la voz sobre el viento, sobre la base de que la voz es de la misma naturaleza que éste?

En relación con la εὐχή con la que Orfeo consigue que los Cabiros calmen una tempestad (Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten), tenemos un testimonio de Pausanias, II, 29, 7, en el que Éaco, hijo de Zeus y de Egina, consigue que Zeus haga llover sobre toda Grecia, tras una larga sequía, mediante otra εὐχή<sup>396</sup> (τῶι Πανελληνίῳ Διὶ θύεα καὶ εὐξάμενος τὴν Ἑλλάδα γῆν ἐποίησεν ὑεσθαι). Más explícito que ese testimonio es el de Columela, X, 348-50: *Hinc Amythaonius, docuit quem plurima Chiron, / nocturnas crucibus volucres suspendit et altis / culminibus vetuit feralia carmina flere.* Una de las magas ilustres de la tradición mítica griega, Circe, también hace soplar vientos prósperos para los navegantes, en *Od.*, XI, 6-8, que sugiere que la eficacia de la ninfa se debía a su voz: ἡμῖν δ' αὖ κατόπισθε νεὸς κυανοπρώροιο / ἴκμενον οὖρον ἴει πλησίον, ἐσθλὸν ἑταῖρον, / Κίρκη εὐπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα (cf. con *Od.*, XII, 148-150). Estas habilidades de Circe, con una referencia explícita a sus

---

ἀρούρας / καὶ πάλιν, ἦν ἐθέλησθα, παλίντιτα πνεύματ(α) ἐπάξεις / θήσεις δ' ἐξ ὄμβροιο κελαινοῦ καίριον αὐχμὸν / ἀνθρώποις, θήσεις δὲ καὶ ἐξ αὐχμοῦ θερείου / ῥεύματα δεινδρεόθρεπτα, τά τ' αἰθέρι ναιήσονται, / ἄξεις δ' ἐξ Ἄϊδαο καταφθιμένου μένος ἀνδρός. Vid., acerca de este fragmento, Dodds, E. R., 1951, pp. 142 y 161 de la trad. indicada en bibliografía.

<sup>396</sup> Es importante saber que a veces aparece εὐχή en lugar de ἐπαιδὴ: Pfister, 1924, señala, junto al pasaje de Diodoro Sículo, IV, 43 (donde se trata de Orfeo, precisamente), los de Heliodoro, VI, 14, 4, y Th. Magister, en *Anecdota Graeca*, II, 228 Boiss. (τῶν ἐκ τῆς εὐχῆς ἐπαιδῶν).



*carmina*, reaparecen en el libro XIV de las *Metamorfosis*, de Ovidio<sup>397</sup> (vv. 365 y ss.: *Concipit illa preces et verba precantia dicit / ignotosque deos ignoto carmine adorat, / quo solet et niveae vultum confundere Lunae / et patrio capiti bibulas subtexere nubes. / Tum quoque cantato densetur carmine caelum, / et nebulas* <sup>398</sup> *exhalat humus, caecisque vagantur / limitibus comites, et abest custodia regis*). En general, según Plinio, *NH*, XVII, 267, muchos creen que se puede alejar el granizo con cantos: *cum averti grandines carmine credant plerique*. Cantos que, por lo visto, se conservaban en época de Plinio (cf. *NH*, XXVIII, 29): *carmina quidem extant contra grandines contraque morborum genera contraque ambusta*.

Asimismo, tales fantasías tenían su correlato en la realidad. Himerio, *Or.*, 47, 117 y ss., describe una fiesta ateniense en el curso de la cual se botaba una nave, y añade que se atraían vientos favorables para la navegación, mediante cantos, uno de los cuales se atribuía a Simónides: *λύκει δὲ τῆς νεῶς ὠιδῆ τὰ πείσματα, ἦν ἱερός προκάιδουσιν Ἀθηναῖοι χορός, καλοῦντες ἐπὶ τὸ κῆφος τὸν ἄνεμον, παρῆναί τε αὐτὸν καὶ τῆ θεωρίδι συμπέτεσθαι. ὁ δέ, ἐπιγνοὺς οἶμαι τὴν Κείαν ὠιδήν, ἦν Σιμωνίδης αὐτῶι προσῆκε μετὰ τὴν θάλατταν, ἀκολουθεῖ μὲν εὐθὺς τοῖς μέλεσι, πολὺς δὲ πνεύσας κατὰ πρύμνης οὐριος ἐλαύνει τὴν ὀκάδα τῶι πνεύματι*. También los sabios egipcios eran, según la *Novela de Alejandro (recensio A 3 sive I, recensio vetusta)*, I, 1, los que aplacaban el oleaje (*θαλάσσης κύματα ἡμερωσάμενοι*). Claro, no se dice que lo hicieran con el canto; pero, a la luz de cómo lo hacían otros, parece claro que el canto era uno de los medios apropiados (cf. Apuleyo, *Met.*, I, 3: *magico susurramine amnes agiles reuerti, mare pigrum conligari, uentos inanimes expirare, solem inhiberi, lunam despumari, stellas euelli, diem tolli, noctem teneri*). Y Pausanias, II, 12, 1, habla de un templo consagrado a los vientos, en Titane, en el que un sacerdote calmaba la violencia del viento con encantamientos de Medea (*ἡμερούμενος τῶν πνευμάτων τὸ ἄγριον, καὶ δὴ καὶ Μηδείας ὡς λέγουσιν ἐπιιδὰς ἐπάιδει*). Con esto volvemos al ámbito de lo legendario, para comprobar que, entre los prodigios que Medea era capaz de conseguir, estaban desde luego los que tenían que ver con el

---

<sup>397</sup> La ninfa Canente, que aparece como "rival" de Circe, en este pasaje, también aparece dotada de muchas de las facultades de Orfeo: *silvas et saxa movere / et mulcere feras et flumina longa morari / ore suo volucresque vagas retinere solebat*.

<sup>398</sup> También en *Met.*, VII, 424, Ovidio habla de *nebulis per carmina motis*.

tiempo meteorológico, como puede verse en Ovidio, *Met.*, VII, 197 y ss.: *Auraeque et venti montesque amnesque lacusque / dique omnes nemorum dique omnes noctis adeste! / Quorum ope, cum volui, ripis mirantibus amnes / in fontes rediere suos, concussaue sisto, / stantia concutio cantu freta, nubila pello, / nubilaque indulco, ventos abigoque vocoque.* Una amplia exposición de las habilidades de Medea, en este ámbito, la ofrece también Séneca, *Med.*, vv. 755 y ss., con algunas alusiones al canto:

*et euocauit nubibus siccis aquas  
egique ad inum maria, et Oceanus graues  
interius undas aestibus uictis dedit,  
pariterque mundus lege confusa aetheris  
et solem et astra uidit et uetitum mare  
tetigistis, ursae. temporum flexi uices: 760  
aestiua tellus horruit cantu meo,  
coacta messem uidit hibernam Ceres;  
uiolenta Phasis uertit in fontem uada  
et Hister, in tot ora diuisus, truces  
compressit undas omnibus ripis piger; 765  
sonuere fluctus, tumuit insanum mare  
tacente uento; nemoris antiqui domus  
amisit umbras uocis imperio meae.\_  
die relicto Phoebus in medio stetit,  
Hyadesque nostris cantibus motae labant: 770  
adesse sacris tempus est, Phoebe, tuis.*

Todavía podemos añadir un pasaje de Valerio Flaco, VIII, 351: *an hos nobis magico nunc carmine ventos / ipsa movet, diraque levat maria ardua lingua?*

Mencionábamos hace poco un pasaje de Pausanias, II, 12, 1, a propósito de un culto a los vientos, en el que un sacerdote intentaba actuar sobre ese meteoro, valiéndose de sacrificios y encantamientos. La facultad de actuar sobre fenómenos meteorológicos se atribuyó frecuentemente a sacerdotes<sup>399</sup>, e incluso hay testimonios de que algunos estaban encargados específicamente de ello, como dice Hesiquio, s. v. Ἄνεμόκοιται, acerca de una especie de estirpe sacerdotal que llevaba ese nombre (Ἄνεμόκοιται· οἱ ἀνέμους κοιμίζοντες. γένος δέ φασι τοιοῦτον ὑπάρχειν ἐν Κορίνθῳ).

<sup>399</sup> Fiedler, W., 1931, p. 17, pone a Orfeo y a los Telquines como ejemplo de sabios dotados de poder sobre los vientos, la lluvia, etc.

Estos sacerdotes que intentaban actuar sobre los vientos existieron seguramente ya en época micénica, como sugiere el *a-ne-mo i-je-re-ja* (ἀνέμων ἱερεία) que leemos en KN Fp 139 31.3.

Y estos sacerdotes se servían de encantamientos, como vemos en el Ps. Justino, *Quaest. et resp. ad orthod.*, PG VI 1.277: εἰ νεύματι θείῳ αἰ νεφέλαι τὸν ὑετὸν τῆι γῆι καταπέμπουσι, διὰ τί τὰς νεφέλας οἱ καλούμενοι νεφοδιῶκται ἐπαιοιδίαις τις κατασκευάζονται, ἔνθα βούλονται, χαλάζας καὶ ἐμπόρους ὑετοὺς ἀκοντίζειν; Τοῦτο ἐπειδὴ κατὰ τὰ ἁγίας Γραφὰς μαρτυρεῖς, τοὺς ὑετοὺς εἶναι ἐκ τῶν ἐπαιοιδῶν ἄπιστον. Acerca de un sacerdote de Zeus Lykaios, en Arcadia, Pausanias, VIII, 38, 4, cuenta que puso fin a una sequía: ἦν δὲ αὐχμὸς χρόνον ἐπέχηι πολὺν καὶ ἤδη σφίσι τὰ σπέρματα ἐν τῆι γῆι καὶ τὰ δένδρα αὐαίνηται, τημκαῦτα ὁ ἱερεὺς τοῦ Λυκαίου Διὸς προσευξάμενος ἐς τὸ ὕδωρ καὶ θύσας ὁπόσα ἐστὶν αὐτῶι νόμος καθίησι δρυὸς κλάδον ἐπιτολῆς καὶ οὐκ εἰς βάθος τῆς πηγῆς ἀνακινήθέντος δὲ τοῦ ὕδατος ἄνεισι ἀχλὺς ἐοικῦα ὁμίχληι, διαλιποῦσα δὲ ὀλίγον γίνεται νέφος ἢ ἀχλὺς καὶ ἐς αὐτὴν ἄλλα ἐπαγομένη τῶν νεφῶν ὑετὸν τοῖς Ἀρκάσις εἰς τὴν γῆν κατιέναι ποιεῖ. Y también hay un pasaje interesante en II, 34, 3: ἔλεγον δὲ οἱ περὶ τὰ Μέθανα, ἐπεὶ χάλαζάν γε ἤδη θυσίαις εἶδον καὶ ἐπιιδὰς ἀνθρώπους ἀποτρέποντας.

Asimismo, hemos podido ver testimonios en los que Empédocles es capaz de actuar sobre el viento (fr. 111 DK<sup>400</sup>), o en los que Pitágoras domestica de forma mágica a las fieras (Yámblico, *VP*, 13, 60 y ss.), y es que el filósofo, en la concepción antigua, fue el heredero del sacerdote-mago, como atestiguan, p. e., los textos que hacen de Pitágoras un discípulo de Zoroastro<sup>401</sup> (Porfirio, *VP*, 12). También poetas como el mismo Sófocles, con su *Himno al viento*, pasó por tener poderes de ese jaez (cf. Flavio Filóstrato, *VA*, VIII, 7, p. 313, 20-21 Kayser: ὅς λέγεται καὶ ἀνέμους θέλξει τῆς ὥρας πέρα πνεύσαντας). A Simónides se le atribuyeron

<sup>400</sup> Otros testimonios del "arte" de Empédocles, en Plutarco, *De curiositate*, I, p. 515 C, y *Adv. Col.*, 32, 4, p. 1126 B; Diógenes Laercio, VIII, 59-60, y Flavio Filóstrato, *VA*, VIII, 7, líneas 376 y ss. Es importante saber que Empédocles mantuvo algunas concepciones animistas como las que se hallan en la base de la magia: Aristóteles, *De anima*, 404 b 11 y ss.: Ἐμπεδοκλῆς μὲν ἐκ τῶν στοιχείων πάντων, εἶναι δὲ καὶ ἕκαστον ψυχὴν τούτων.

<sup>401</sup> Que Zoroastro no fuera un mago en sentido estricto no impidió que los griegos lo tuvieran por tal (vid. Bidez, J., y Cumont, F., 1938, pp. V y ss.).

igualmente esas facultades: ὁ δὲ (sc. ἄνεμος) ἐπιγνοῦς, οἶμαι, τὴν Κεῖαν ὠιδὴν, ἣν Σιμωνίδης προσῆκε μετὰ τὴν θάλατταν, ἀκολουθεῖ μὲν εὐθὺς τοῖς μέλεσι, πολὺς δὲ πνεύσας κατὰ πρύμνης οὐριος ἐλαύνει τὴν ὀλκάδα τῷ πνεύματι (Himerio, *Or.*, 47, 120 y ss.).

A su vez, los griegos equipararon a magos y caldeos con sus filósofos (Estrabón, XVI, 1, 6; Diógenes Laercio, I, 1). Y los magos persas acabaron con la tempestad que se desencadenó junto al Artemision, cantando ensalmos (Heródoto, VII, 191): ἡμέρας γὰρ δὴ ἐχείμαζε τρεῖς. τέλος δὲ ἔντομά τε ποιοῦντες καὶ καταεῖδοντες βοῆσι τῷ ἀνέμῳ οἱ Μάγοι, πρὸς δὲ τούτοις καὶ τῆι Θέτι καὶ τῆι Νηρηίῳ θύοντες, ἔπαυον τετάρτη ἡμέρῃ ἢ ἄλλως κως ἐθέλων ἐκόπασε. Clemente de Alejandría, *Strom.*, VI, 3, 31, 2-3, también atestigua el uso del canto: αὐτίκα φασι τοὺς ἐν Κλεωναῖς μάγους φυλάττοντας τὰ μετέωρα τῶν χαλαζοβολήσειν μελλόντων νεφῶν παράγειν ὠιδαῖς τε καὶ θύμασι τῆς ὀργῆς τὴν ἀτειλήν. Y, en el repertorio de prodigios de las magas tesalias, figura la acción mágica sobre el tiempo meteorológico, y no faltan referencias al canto, como vemos en Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 467-71: *carmine in terras mago / descendat astris Luna desertis licet / et bruma messes uideat et cantu fugax / stet deprehensum fulmen et uersa uice / medius coactis ferueat stellis dies.*

Se ha conservado incluso un conjuro contra los vientos, en el *Ox. Pap.*, XI, 1.383 (p. 237): Ῥοδίσις ἐκέλευον ἀνέμοις / καὶ μέρεσι τοῖς πελαγίοις / ὅτε πλέειν ἤθελον ἐγώ. / ὅτε μένειν ἤθελον ἐκεῖ, / ἔλεγον μέρε(σιν) πελαγίο[ι]ς / μὴ <νν> τυπῆι τὰ πελάγη: / ... En el *Corpus Hermeticum*, 13, 17, incluso se alude explícitamente a la música, en un contexto relacionado con lo que ahora nos ocupa: ἀνοίγηθι γῆ, ἀνοιγήτω μοι πᾶς μοχλὸς ὄμβρου, / τὰ δένδρα μὴ κείεσθε. / ὕμνειν μέλλω τὸν τῆς κτίσεως κύριον / καὶ τὸ πᾶν καὶ τὸ ἔν. / ἀνοίγητε οὐρανοί, ἄνεμοί τε στήτε, / ὁ κύκλος ὁ ἀθάνατος τοῦ θεοῦ προσδεξάσθω.

#### f) ΑΛΛΑ ΤΕ ΚΑΙ ΤΑ ΠΑΝΤΑ.

Finalmente, queda un testimonio que no especifica el ámbito sobre el que Orfeo ejerce la fascinación de su canto: Esquilo, *Ag.*, 1629-30, dice que nuestro héroe "lo atraía todo (πάντα) con su voz". Lo mismo en Manilio, I, 324-6; el Ps. Luciano, *De astr.*, X; Menandro el rétor (*De epidicticis*, II, 443, 216 y ss. Russell-Wilson); en Gregorio Nazianzeno, *Orationes*, XXXIX, 680 (PG, 36, 340; t. 155 Kern), y en "eiusd.", *Contra Iulianum imperatorem*, I (discurso IV, PG, 35, 653). En un punto medio entre este

πάντα y las especificaciones que hemos detallado en los párrafos anteriores, están los ἀνόητα de *T. G. F.*, *adesp.*, fr. 129 Snell, v. 7, y los ἄφνυχα que encontramos en Luciano, *Imagines*, 14, y los ἄλογα de Eunapio, *Vitae Sophistarum*, 502. También tenemos las expresiones τὰ μὴ μετέχοντα λόγου, en Filóstrato el joven, *Im.*, 6, y οἱ ἄγριοι, en Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5.

### II. 3. B. LA NATURALEZA ENCANTADA.

Debemos estudiar ahora cuáles son los portentos que Orfeo consigue sobre la naturaleza no - humana. Los hemos clasificado según una taxonomía convencional, como cualquier otra, sobre todo teniendo en cuenta lo próximos que están entre sí muchos de esos efectos mágicos: atracción, persuasión, encantamiento, calma, despertar de una afectividad, etc.

#### B. 1. EL ENCANTAMIENTO MÁGICO.

a) La atracción que ejerce la música de Orfeo se expresa insistentemente con la raíz de ἄγω: vid. Esquilo, *Ag.*, 1630 (ἦγε); Eurípides, *Ba.*, 563-4 (κύναγεν); Apolonio de Rodas, I, 31 (κατήγαγε), y Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 2 (ἄξειε). También en Dión de Prusa, XXXV, 9 (implícito περιάγειν); "eiusd.", LIII, 8 (ἀγειν); Máximo de Tiro, 37, 6; Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin; Gregorio Nazianzeno, *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1495, y "eiusd.", *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1570.

Podemos incluir aquí el testimonio de Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa), donde el efecto del arte de Orfeo sobre la naturaleza se designa con el verbo κινεῖν. El mismo verbo aparece en el Ps. Apolodoro, I, III, 2 (I, 14): Orfeo "hacía venir" (ἐκίνει, cf. LSJ, s. v. κινέω, II, 2) los árboles y las rocas: en cuanto a los árboles, puede haber aquí una reminiscencia de la leyenda según la cual Orfeo se había llevado de Pieria las hayas de los acantilados de Tracia (Apolonio de Rodas, I, 28 y ss.). Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 1, 1, vuelve a aludir a ese motivo, y dice que Orfeo arrancó esos árboles, con el poder de la música, y se los llevó a otro sitio (tal es el sentido del verbo μεταφυτεύω, que sólo hemos hallado en este pasaje). El mismo verbo κινέω aparece en Dión de Prusa, LXXVII-LXXVIII, 19, y en Menandro el rétor, *De epidicticis*, II, 443, 216 y ss. Russell-Wilson. Con un sentido próximo, tenemos el verbo ἔλκω, en Gregorio Nazianzeno, *Orationes*, XXXIX, 680 (PG, 36, 340; t. 155 Kern);

lo mismo en "eiusd.", *Contra Iulianum imperatorem*, I (discurso IV, PG, 35, 653). Que Orfeo provoque movimiento en seres inanimados, está también presente en *A. O.*, vv. 433-6 (donde, además, también hace resquebrajarse las rocas); ese pasaje, de todas maneras, no sugiere que ese movimiento estuviera dirigido hacia Orfeo, como en los testimonios que hemos presentado antes.

En el ámbito de la literatura latina, hay abundantes testimonios de la atracción que ejercía la música de Orfeo. Uno de los verbos que expresan lo que hacía Orfeo es *ago*, en Virgilio, *Georg.*, IV, 510, y Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 24. *Duco*<sup>402</sup> aparece en Horacio, *Carm.*, I, 12, 12; "eiusd.", *Carm.*, III, 11, 14, y Quintiliano, I, 10, 9. *Lacio*, en el compuesto *adlacio*, se halla en Higino, *Astr.*, II, 7, 1. Por último, San Agustín, *De civitate Dei*, 21, 6, p. 499 Dombart-Kalb, muestra que ese verbo se utilizaba en el dominio de la magia (*illiciuntur ... daemones ... per varia genera lapidum herbarum, lignorum animalium, carminum rituum*). Encontramos la raíz *detraho*, en el v. 143 del libro X de las *Metamorfosis*, de Ovidio, donde aparece el compuesto *attraho*. El simple *traho* reaparece, con las *silvae* y los *saxa* como objeto, en Ovidio, *Trist.*, IV, 1, 17-8; Séneca, *Herc. fur.*, v. 572; Séneca, *Med.*, v. 229, y Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 3, 8.

De atracción tuvo también que hablar Lucano, frs. 3 y 4 Badali, vistos los pasajes del *Liber monstrorum* que los han transmitido (II, 8, y I, 6, respectivamente).

b) En el campo semántico de la persuasión, tenemos las raíces de  $\pi\epsilon\acute{\iota}\theta\omega$ , en Eurípides, *I. A.*, 1212; Fanocles, fr. 1 Powell, v. 20; Antípatro de Tesalónica, *A. P.*, IX, 517, 1; Crinágoras, *A. P.*, IX, 562, 7, y Gregorio Nazianzeno, *Carmina moralia*, PG, 37, 896. Añadamos  $\text{o}\acute{\upsilon}\kappa \delta\pi\iota\theta\acute{\epsilon}\omega$  (de la

---

<sup>402</sup> Verbo frecuente cuando se habla de magia: vid., p. e., Virgilio, *Ecl.*, VI, 71, donde se atribuye al canto de Hesíodo la misma capacidad de llevarse tras sí los árboles. Es un indicio, entre otros muchos, de la importancia que el encantamiento tenía en la "poética" virgiliana (vid. Desport, M., 1952, *passim*, y esp. pp. 188 y ss.). Y, más en general, es una pista de la ósmosis que, todavía para Virgilio, podía haber entre el canto poético y la magia: a Hesíodo se le podían asignar los prodigios de Orfeo (igual que a éste se le consideraba un poeta teólogo y civilizador como lo había sido Hesíodo; cf. ya Aristófanes, *Ra.*, 1032-4).

misma raíz de πείθω) en Damageto, *A. P.*, VII, 9, 3; y ἐπικαλέομαι, en Luciano, *Imagines*, 14. En las fuentes latinas, vid. el verbo *moveo*, que aparece en Virgilio, *Georg.*, IV, 471; Ovidio, *Ars am.*, III, 321; Fedro, *Fab. aes.*, III, prólogo, v. 58; Estacio, *Silv.*, II, 7, 43, y "eiusd.", *Silv.*, V, 3, 18. Éste es uno de los objetivos del orador, según Cicerón, *Brutus*, 89 (*cum duae summae sint in oratore laudes, una subtiliter disputandi ad docendum, altera graviter agendi ad animos audientium permovendos*).

c) El encantamiento es uno de los efectos más relevantes del arte de Orfeo<sup>403</sup>, y podríamos decir que los demás efectos son sólo especializaciones de éste. Lo expresan los siguientes verbos, cuyo sujeto es Orfeo (o bien su canto, etc.):

c. 1. κηλέω: Eurípides, *I. A.*, 1213; Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24; Dión de Prusa, LIII, 8; "eiusd.", LXXVII-LXXVIII, 19; Luciano, *Adversus indoctum*, 109-11; Temistio, *Or.* II, p. 37 c Hardouin; "eiusd.", *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin, y "eiusd.", *Or.*, XXX, p. 349 b Hardouin, y *A. O.*, v. 74.

c. 2. θέλω: Apolonio de Rodas, I, 27 y 31; Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 1, y VII, 10, 8; Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4); Ps. Luciano, *De astr.*, X; Filóstrato el viejo, *Im.*, II, 15, 1; Filóstrato el joven, *Im.*, 6; Calístrato, 7, 4; Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5; *A. O.*, vv. 260 y ss., y *GDRK*, I<sup>2</sup>, 39, vv. 16-17. El compuesto καταθέλω aparece en Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 3, 29.

A efectos análogos tuvo que referirse Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), t. 54 Kern, a la vista del resumen de Focio, *Bibl.*, 140 a 29.

Parece claro que la oposición entre κηλέω y θέλω, de la que habla Chantraine<sup>404</sup>, no se cumple en el caso de la magia de Orfeo. Según el autor francés, hay una tendencia a la especialización entre ambos verbos: el primero suele referirse al encantamiento por el sonido; el segundo, por la impresión

---

<sup>403</sup> Acerca del encantamiento como efecto de la música de Orfeo, puede verse el hermoso trabajo de Segal, Ch., 1978, esp. pp. 10-17 del libro de 1989. Ahí pueden encontrarse unas interesantes observaciones acerca de hechos de vocabulario que aproximan la música de Orfeo a la retórica sofística, aspecto al que ya nos hemos referido en la primera parte.

<sup>404</sup> Chantraine, P., 1968 y ss., s. v. κηλέω.

visual. Pero, evidentemente, como el mismo Chantraine dice, se trata sólo de una tendencia.

Podemos relacionar con el hechizo el verbo ψυχαγωγέω, empleado por Pausanias, IX, 30, 4, y el participio τεθηπότες que aplica a lobos y corderos Filóstrato el joven, *Im.*, 6; igualmente, la admiración (expresada con el verbo θαμβέω) que despierta en un ser semianimal, el centauro Quirón, en *A. O.*, vv. 440-1.

d) El dominio y la sumisión aparecen antes en la literatura latina que en la griega: vid. los verbos *vinco*, en Ovidio, *Am.*, III, 9, 22; "eiusd.", *Met.*, XI, 11, y Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1070 y 1082; *cipio*, en Manilio, I, 325 (la misma raíz aparece en el *captiva* que califica al ave detenida por el canto de Orfeo Silio Itálico, XI, 468)<sup>405</sup>, y *flecto*, en Avieno, *Aratea*, 631. En el ámbito de la literatura griega, antes que el último testimonio latino citado, el Ps. Luciano, *De astr.*, X; dice que Orfeo πάντων ἐκράτειεν. Calístrato, 7, 4; habla de un caballo dominado por la música: καὶ ἵππος ἐθέλυτο ἀντὶ χαλινῶ τῷ μέλει κρατούμενος. Aquí podemos incluir también, como un ejemplo que desarrolla este motivo, el hecho de que Orfeo haga apartarse las Simplégades, durante la expedición de los Argoñautas, y de que el oleaje retrocediera para dejar paso a la nave (*A. O.*, vv. 706-7). El mismo dominio sobre el mar, aparece en *GDRK*, I<sup>2</sup>, 39, v. 16. E, indirectamente, a través de su capacidad de invocar a los dioses, Orfeo domina al dragón que vigila el vellocino de oro (*A. O.*, vv. 1001-14). Es éste un ser que se encuentra a medio camino entre la naturaleza y lo que desborda los límites de ésta. Y, finalmente, Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 3, 29, presenta a Orfeo obligando a los peces a seguirlo, con el eco de su música (ἔπεσθαι τῆι τῆς ἡχῆς ἀρμονίαι καταναγκάζων).

En relación con los efectos mágicos que hemos descrito hasta ahora, es interesante observar que quienes primero hablan de ellos son los dramaturgos griegos del s. V a. C. Toda vez que es éste el punto de partida de ese motivo del encantamiento, merece la pena que analicemos el contexto cultural en el que comenzó a hablarse de ello. Recordemos que Esquilo, *Ag.*,

---

<sup>405</sup> Es curioso, por otra parte, que *cipio* reaparezca en el ámbito de la seducción erótica, como se ve en Propercio, I, 1, 1 (*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*), y que, aunque el canto de Orfeo no tenga connotaciones eróticas, el léxico que designaba sus efectos, en griego, también mostraba una analogía entre la fascinación de la música y la seducción (vid. Segal, Ch., 1978).



1630, es tajante: Orfeo lo atraía todo "gozosamente" con su voz (ἦγε πάντ' ἀπὸ φθογγῆς χαρᾶι). Podemos decir ya, anticipando algo que nos ocupará en la tercera parte, que también era éste un efecto apreciado por los sofistas, a la vista de un pasaje de Gorgias, *Hel.*, 8-9, donde, entre otros poderes de la palabra, aparece el de χάραν ἐνεργάσασθαι. Y, por otra parte, el contexto en el que encontramos esa alusión a Orfeo consiste en una pugna dialéctica entre Egisto y el corifeo: un contexto, pues, afín a aquellos para los que el sofista preparaba a sus discípulos<sup>406</sup>. En fin, la raíz del verbo ἄγω, que encontramos en ese pasaje de Esquilo, reaparece en el κύναγεν con el que Eurípides, *Ba.*, 563-4, designa el efecto de la música de Orfeo sobre árboles y fieras (δένδρεα, θήρασ). Y esos mismos δένδρεα y θήρασ también siguen el canto de Orfeo en *T.G.F.*, *adesp.*, 129 Snell, vv. 6-7.

Evidentemente, quien más habló de la música mágica de Orfeo, en el s. V a. C., fue Eurípides, dentro de los testimonios que conservamos. En *I. A.*, 1212-3, puso las rocas (πέτρασ) como ejemplo de materia inerte a la que Orfeo consigue "encantar". El efecto de la palabra de Orfeo lo designó con los verbos ἐπάιδειν, πείθειν y κηλεῖν, y, si ya en la primera parte vimos las implicaciones de πείθειν, es éste el momento de volver sobre ello y enfrentarnos con la dimensión mágica del arte de Orfeo. Ifigenia se encuentra abocada a la inmolación por orden de su padre, cuando pronuncia esas palabras en las que recuerda a Orfeo. Y esa desesperada situación era, desde el punto de vista dramático, muy adecuada para poner de relieve la sobrenatural capacidad comunicativa del cantor tracio: éste podía seguramente hacer que lo siguieran las rocas, y hechizar a quienes quisiera, con sus palabras, e Ifigenia lamenta no disponer de esos extraordinarios recursos. El mismo verbo κηλεῖν designa el efecto del arte de Orfeo sobre los dioses infernales, en otro pasaje de Eurípides, *Alc.*, 359, donde el impresentable Admeto, tras permitir que Alcestis muera en su lugar, añora tener la lengua y

---

<sup>406</sup> También es en un encarnizado debate, éste entre Medea y Jasón, en el que se halla otra alusión a Orfeo (Eurípides, *Med.*, 543). Pero aquí no se comparan los efectos del canto de Orfeo con los del discurso. Simplemente, se toma la excelencia del canto del tracio como uno de los bienes que pierden su valor, si no los acompaña la fama. No deja de ser importante que Eurípides propusiera ese ejemplo, por las razones que veremos en breve.

el canto de Orfeo para hechizar con sus himnos<sup>407</sup> a la hija de Deméter y a su esposo, de modo que éstos permitieran a Alceste volver a la vida.

Esos verbos κηλεῖν y ἐπάιδειν nos ponen, como hemos dicho, en relación con la magia. Es muy importante que con la palabra ἐπωιδή pudieran designarse las teogonías cantadas en ceremonias culturales, aunque fuera en un ámbito cultural no órfico, ni siquiera griego, sino persa<sup>408</sup>. En cualquier caso, teogónico era el canto de Orfeo, p. e., en Apolonio de Rodas, I, 494-515. Por otra parte, las comadronas aliviaban los dolores de parto "mediante drogas y ensalmos" (διδούσαι φαρμάκια καὶ ἐπάιδουσαι, dice Platón, *Th.*, 149 c), y todavía más claramente mágico es el contexto en el que aparece el verbo ἐπάιδω, en Esquilo, *Ag.*, 1018 y ss., donde se trata de la purificación por un asesinato<sup>409</sup>. Por último, también son muy interesantes dos testimonios en los que las ἐπωιδαί tienen por objeto actuar sobre el alma del oyente (*Gorgias, Hel.*, 10; Platón, *Chrm.*, 157 c). Y a la magia remiten también los vv. 646-8 del *Cíclope*, de Eurípides, donde el corifeo propone recurrir a una fórmula mágica de Orfeo (designada precisamente con la palabra ἐπωιδή) para dirigir la tea al ojo del cíclope.

El verbo κηλέω también pertenece al campo semántico de la magia, y suele referirse al encantamiento logrado a través del sonido. Así aparece en Platón, *R.*, 358 b, en un contexto que tiene que ver con la persuasión y con problemas típicamente sofísticos<sup>410</sup>, y, en Luciano, *Herm.*, 72, a propósito de los efectos conseguidos por los poetas sobre su auditorio<sup>411</sup>.

<sup>407</sup> En Esquilo, *Pers.*, 619-32, se habla también de ὕμνοι para que los dioses infernales permitan el regreso de los muertos a la Tierra.

<sup>408</sup> Heródoto, I, 132: Διαθέντος δὲ αὐτοῦ μάγος ἀνὴρ παρεστῶς ἐπαίδει θεογονίην, οἴην δὲ ἐκεῖνοι λέγουσι εἶναι τὴν ἐπαιοιδίην· ἀνευ γὰρ δὴ μάγου οὐ σφί νόμος ἐστὶ θυσίας ποιέεσθαι. Era, por cierto, del mundo persa de donde procedía el término "mago"; vid. la discusión del problema en el artículo de Clemen, C., 1928: "Μάγοι", en *RE*, s. v.

<sup>409</sup> τὸ δ' ἐπὶ γὰν περὸν ἄπαξ / θανάσιμον πρόπαρ ἀνδρός / μέλαν αἶμα τίς ἂν πάλιν ἀγκαλέσαιτ' ἐπαείδων;

<sup>410</sup> Se discute el problema de la justicia, y se alude a Trasímaco: Θρασύμαχος γὰρ μοι φαίνεται πρωϊότερον τοῦ δέοντος ὑπὸ σοῦ ὥσπερ ὄφις κληθῆναι. También Dión de Prusa, XII, 67, 4 emplea el verbo κηλέω en relación con los efectos del discurso.

<sup>411</sup> Καὶ ὅσα ἄλλα ὄνειροι καὶ ποιητὰ καὶ γραφεῖς, ἐλεύθεροι ὄντες ἀναπλάττουσιν οὔτε γενόμενα πώποτε οὔτε γενέσθαι δυνάμενα. καὶ ὁμως ὁ πολὺς λεῶς πιστεύουσιν

Tras todo lo dicho, parece claro que, si se aludía a Orfeo en el teatro griego de época clásica, era por la mágica capacidad persuasiva de su canto. Casi todas las veces en las que se habló de nuestro personaje, se aludió a su faceta musical. Lo que en esa música se apreciaba era su función persuasiva, como revelan los contextos en los que se habla de ella. Esos contextos nos remiten a situaciones típicas de la sofística, lo cual es coherente con el hecho, bien conocido, de que la capacidad de persuadir era uno de los valores más apreciados por los sofistas. Y, con semejantes puntos de partida, no tiene nada de extraño que fuera precisamente Eurípides quien más hablara de Orfeo. Si el más joven de los trágicos recibió la influencia de los sofistas, ello se manifiesta, desde luego, en el uso que hizo de la figura de Orfeo.

Además, la frecuencia con la que Eurípides toma al cantor tracio como término de comparación para ilustrar ciertas situaciones, no sólo se relaciona con la influencia sofística en el autor de las *Bacantes*. También tiene que ver con la música que Eurípides apreciaba: a la vista de Plutarco, *An seni res publica gerenda sit*, 795 D, Eurípides habría favorecido a los representantes de la revolución musical del s. V, como Timoteo y Melanípides, y la *Vida de Eurípides*, de Sátiro (fr. 39, col. 22), indica que el trágico compuso el proemio de *Los persas*, de Timoteo. Se ha señalado<sup>412</sup>, además, que Eurípides imitó los ritmos innovadores de Timoteo en los cantos corales de sus últimas piezas. Y Timoteo había presentado a Orfeo como el antecesor de sus experimentos musicales, en su "nomos" *Los persas*, vv. 234 y ss. Janssen. Pues bien: parece que aquella "nueva música" de fines del s. V a. C., poseía una variedad rítmica y modal que la dotaba de efectos "psicagógicos y encantatorios"<sup>413</sup> próximos a la magia musical de Orfeo<sup>414</sup>.

---

αὐτοῖς καὶ κηλοῦνται ὀρώντες καὶ ἀκούοντες τὰ τοιαῦτα διὰ τὸ ξένα καὶ ἀλλόκοτα εἶναι. Esos mismos efectos se atribuyen a los poemas de Safo, en Plutarco, *De Pythiae oraculis*, 397 a, y cf. "eiusd.", *De Herodoti malignitate*, 874 b.

<sup>412</sup> Vid. López Férez, J. A., p. 16. Cf. Barker, A., 1984, p. 63, y algunos ejemplos en Maas, P., 1937, col. 1.336.

<sup>413</sup> Vid. Restani, D., 1994, p. 201.

<sup>414</sup> Los detractores de aquella "nueva música" preferían la sencillez y la gravedad de la música de épocas anteriores; vid. Ps. Plutarco, *De mus.*, 1135 c-d. Esa música "antigua" -con respecto al s. V a. C.- fue también la preferida por los pitagóricos. Es curioso que el efecto apaciguador de aquella música no se le atribuya a Orfeo más que a partir de época helenística, mientras que los trágicos nunca hablan de ello, como podemos ver.

En efecto, el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1132 d, habla de la variedad de ritmos en la "nueva música": Τιμόθεος ... τοὺς γοῦν πρώτους νόμους ἐν ἔπεσι διαμιγνύων διθυραμβικὴν λέξιν ἦιδεν. De Frinis, el maestro de Timoteo, dice Proclo, *ap. Focio, Bibl.*, 320 b, que combinó el hexámetro con ritmos libres: τό τε γὰρ ἑξάμετρον τῶι λελυμένωι συνῆψε. Y la cita de Ferécrates, en Ps. Plutarco, *De mus.*, 1141-2 (= Ferécrates, fr. 155 Kassel-Austin)<sup>415</sup>, habla de la diversidad de escalas que aquellos "revolucionarios" introducían en una misma obra. El texto comienza con unas palabras de la Música personificada, que dice que el principio de sus males ha sido Melanípides, que introdujo el uso de doce cuerdas (vv. 1-5)

<ΜΟΥΣ.> Ἄλέξω μὲν οὐκ ἄκουσα· κοί τε γὰρ κλύειν  
 ἐμοί τε λέξαι θυμὸς ἠδονὴν ἔχει.  
 ἐμοὶ γὰρ ἦρξε τῶν κακῶν Μελανιπίδης,  
 ἐν τοῖσι πρῶτος ὃς λαβῶν ἀνῆκέ με  
 χαλαρωτέραν τ' ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα.        5

Otro de los "innovadores", Cinesias, habría introducido modulaciones que, según dice la Música, la destruían (vv. 8-12):

Κινησίας δέ <μ> ὁ κατάρατος Ἀττικός,  
 ἐξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στροφαῖς  
 ἀπολώλεχ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως        10  
 τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν,  
 ἀριστερ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιά.

Y quien se lleva la palma de haber introducido las más vergonzosas novedades es Timoteo de Mileto (vv. 19-25):

ὁ δὲ Τιμόθεός μ', ὦ φιλότατη, κατορώρυχε  
 καὶ διακέκναικ' αἰσχιστα. <ΔΙΚ.> Ποῖος οὗτος;        20  
 <ὁ> Τιμόθεος; <ΜΟΥΣ.> Μιλήσιός τις πυρρίας.  
 κακά μοι παρέσχευ οὗτος, ἅπαντας οὐς λέγω  
 παρελήλυθεν, ἄγων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς.  
 κἂν ἐντύχη πού μοι βαδιζούσῃ μόνῃ,  
 ἀπέδυσε κἀνέδυσε χορδὰς δώδεκα'.        25

<sup>415</sup> Cf. también Dionisio de Halicarnaso, *Comp.*, 19; los sch. a Aristófanes, *Nu.*, 971, y Pólux, IV, 66.

Hemos visto, en los pasajes que preceden, que el uso de diversas escalas en una melodía era típico de esta nueva música (p. e., a esas modulaciones se refieren las *ἐξαρμοῖνοι καμπαί* de Ferécates, fr. 155 Kassel-Austin, v. 9). Por otra parte, en el v. 1101 de *Iphigenia Aulidensis*, de Eurípides, Clitemnestra evoca cómo su hija se lamentaba, y emplea la expresión *πολλὰς εἶσα μεταβολὰς ὀδυρμάτων*, lo que puede ser un eco de aquellas modulaciones<sup>416</sup>, pues la palabra *μεταβολή* significa precisamente "modulación" (vid., p. e., Aristóxeno, *Harm.*, p. 47, 17 y ss. Da Rios). Del efecto expresivo de esas modulaciones parecen haber abusado los representantes de la nueva música. Y esos ritmos y modos cambiantes podían embargar el ánimo del oyente, según Aristides Quintiliano, II, 15, p. 83 W.-I.: οἱ γε μὴν σύνθετοι παθητικώτεροί τε εἶσι, ..., καὶ πολὺ τὸ παραχῶδες ἐπιφαίνοντες ... ἀνθέλκουσι τὴν ψυχὴν. Por otra parte, Aristides Quintiliano, II, 14, acaba su exposición acerca de los diversos tipos de escala diciendo que algunas escalas son viriles y adecuadas a la educación, y las demás son necesarias para la psicagogía: *περὶ μὲν δὴ τῶν μελῶν ταῦτα· ὧν τὰ μὲν ἀνδρώδη καὶ κόσμια πρὸς παιδείειν, τὰ δὲ ἀλλοιότερα πρὸς τινὰς ἀναγκαῖα ψυχαγωγίας*. Esa *ψυχαγωγία* es el efecto de la música de Orfeo sobre Perséfone, en Diodoro Sículo, I, 25, 4, y sobre las fieras, en Pausanias, IX, 30, 4. También era el efecto de la palabra al que Gorgias aludía en su *Helena*, 8-11, y lo que define la retórica, según Platón, *Phaedr.*, 261 a 7-8. Por otra parte, los detractores de la "nueva música" decían que ésta era inadecuada para la educación de los jóvenes: si comparamos ese dato con las palabras de Aristides Quintiliano, II, 14, podremos deducir que la "nueva música" se caracterizaba, en efecto, por la *ψυχαγωγία*. Obsérvese, por último, que la *Suda*, s. v. Τιμόθεος, y los sch. a Aristófanes, *Nu.*, 971, aplican a aquella "nueva música" el adjetivo *μαλακός*, y que Platón, *Smp.*, 179 d, llama a Orfeo *μαλθακός*.

Fue, según nos parece, aquel "ambiente artístico", junto a la atención de los sofistas hacia la función impresiva del lenguaje, lo que permitió que la música mágica de Orfeo pudiera seguir siendo apreciada en una época "ilustrada" como la segunda mitad del s. V a. C. Una época, por cierto, en la que surgió y se desarrolló la reflexión sobre el valor expresivo de las diversas

---

<sup>416</sup> Seguimos la sugerencia de Moutsopoulos, E., 1962, p. 410, n. 6.

escalas y ritmos (lo que se llamaba el ἦθος musical), por obra de personajes como Damón e Hipias, que también tenían algo que ver con la sofística<sup>417</sup>.

Pero aquella "nueva música" apreciada por Eurípides era ajena a la polis, por las razones que vamos a exponer. Una de las características más salientes de la nueva música era la ποικιλία, e. d., esa variedad de ritmos, de la que hemos hablado, y la posibilidad de cambiar de escala dentro de una misma pieza (lo que se llama "modulación", en la armonía occidental clásica). Las modulaciones eran rechazadas por Platón (*R.*, 424 c), porque, según una idea tomada de Damón, toda perturbación en el campo de la música perturbaría el equilibrio de los individuos y de la sociedad. La "nueva música" no era, pues, la adecuada a la polis. Pero el arte dramático del s. V miraba a la polis, y lo que permitió que los dramaturgos se interesaran por Orfeo fue lo que más tenía que ver con la polis: Orfeo educador a través de la música, como los antiguos citaristas. Y como los mismos dramaturgos<sup>418</sup>. Coherentemente con esa función pedagógica, tenemos el fr. 123 Cockle de la *Hypsipyle*, de Eurípides, y las dos alusiones al orfismo, la de Eurípides (*Hip.*, 952-4) y la de Aristófanes (*Ra.*, 1032): aunque el orfismo no fuera la "corriente oficial" de la religiosidad griega, manifestaba la función civilizadora de Orfeo, y por eso es por lo que los dramaturgos se refieren también a esa corriente. Aunque insistan en el aspecto musical, quizá porque el teatro era un arte musical, al fin y al cabo. Y no estará de más señalar que, en el desarrollo de aquella "nueva música", el teatro había tenido una cierta importancia<sup>419</sup>, como sugiere, p. e., Aristóteles, *Poet.*, 1456 a 25-32, cuando dice que el canto coral se había independizado, por obra de Eurípides,

---

<sup>417</sup> Acerca de la relación de Hipias con la música y la poesía, vid. Platón, *Hipp. Ma.*, 285 c-d, e *Hipp. Mi.*, 368 c-d. Acerca de Damón, vid. Platón, *La.*, 180 d y 197 d (relación con Pródico); "eiusd.", *Alc. I*, 118 c; *R.*, 400 a-c y 424 c (doctrina sobre la influencia de la música en el carácter), y Plutarco, *Pericles*, 4, que indica que Damón, al que califica de ἄκρος σοφιστής, fue el maestro de música de Pericles. Por otra parte, Damón tendió a rechazar la "nueva música", sobre la base de teorías sobre el valor ético de ese arte y de los distintos tipos de melodía y de ritmo, en lo cual es un antecedente de Platón: remitimos de nuevo a los pasajes citados de la *República*, y a las *Leyes*, 800-802, así como a Aristides Quintiliano, II, 7-14 (= 66 y ss. y 80, 25-81, 3).

<sup>418</sup> La relación de continuidad entre el encantamiento del músico-mago, y el οἶμος trágico ha sido señalada por McGahey, R., 1994, p. XV.

<sup>419</sup> Vid. Avezzi, E., y Ciani, M. G., 1994, pp. 232-3.

con respecto a la acción de la tragedia<sup>420</sup>. Y más arriba hemos expuesto los testimonios de la relación de Eurípides con los representantes de la "nueva música".

En fin, la sofística y la "nueva música" fueron las que dieron paso a Orfeo, en la escena trágica griega. Naturalmente, de la mano del autor más afín a aquellos fenómenos culturales, e. d., Eurípides<sup>421</sup>: no parece, pues, mera casualidad que la mayor parte de los testimonios de época clásica conservados, sobre Orfeo, procedan del más joven de los trágicos.

Una última reflexión: si Eurípides, implícitamente, y más aún Timoteo, *Los persas*, vv. 234 y ss. Janssen, hicieron de Orfeo el modelo de la "nueva música", pudo ser por su relación con los legendarios músicos frigios<sup>422</sup>: los dáctilos del Ida habían sido sus maestros, según Éforo, *F Gr H*, 70 F 104 (= Diodoro Sículo, V, 64, 4); Higino, *Fab.*, CLXV, hace pasar a Marsias también por hijo de Eagro, con lo que puede ser considerado "hermanastro" de Orfeo, y Pausanias, X, 28-31, dice que Polignoto había representado, en la lesque de los Cnidios, a Orfeo y a Támiris junto a Marsias y a Olimpo. A la música frigia se le solía atribuir un carácter patético que no está lejos de aquella "nueva música"; pero, como veremos más detalladamente en la cuarta parte de este estudio, también la catarsis musical pitagórica -heredera, en última instancia, de la música más tradicional, de antes de Timoteo- hundía sus raíces en el mundo minorasiático, al menos según la tradición mítica griega. E. d.: Orfeo valió tanto para la nueva música como para la más tradicional, se adaptó a los principales "estilos" en los que evolucionó la música griega antigua, pues todos compartían un principio "mimético"<sup>423</sup> y la creencia en que la música podía actuar sobre el alma<sup>424</sup>.

---

420 καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦθον εἶναι τοῦ ὄλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ.

421 Por otra parte, ya hemos dicho que el contexto en el que Esquilo habla de Orfeo tiene que ver también con las situaciones a las que los sofistas destinaban su enseñanza.

422 Vid. Thiemer, H., 1979, p. 87.

423 Vid. Thiemer, H., 1979, p. 111, y West, M. L., 1992, p. 369.

424 Para un examen de pasajes de Eurípides, en los que se manifiesta la acción psicagógica de la palabra y del canto (incluidos ambos en una misma noción de música), vid. el trabajo de Moutsopoulos, E., 1962.

e) Frente a la acción psicagógica analizada en el apartado anterior, el efecto pacificador de la música de Orfeo se traduce con el verbo *κοιμάω*, en Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 3. La misma raíz aparece en *I. G. in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64, v. 4 (*κοιμίζω*), y en Himerio, *Or.*, 24, 39 y ss. En Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten, el viento cede *-πνεύματος ἐνδόντος-*, como en Diodoro Sículo, IV, 48, 6 *-λήξαι μὲν τοὺς ἀνέμους-*. Al mismo efecto apuntan los verbos *domo*, en Fedro, *Fab. aes.*, III, prólogo, v. 58, y *moror*, en Horacio, *Carm.*, I, 12, 9, y "eiusd.", *Carm.*, III, 11, 14. El sustantivo del que deriva este verbo, *mora*, aparece en Séneca, *Herc. fur.*, v. 573, y "eiusd.", *Herc. Oet.*, v. 1041. *Teneo* aparece en Virgilio, *Georg.*, IV, 483; Ps. Virgilio, *Culex*, 118 y 276; Fedro, *Fab. aes.*, III, prólogo, v. 59; Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1075. El compuesto *detineo* aparece en Propercio, III, 2, 3, y *sustineo*, en "eiusd.", III, 2, 4. *Freno* está en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 17.

Encontramos lo mismo en Manilio, V, 327-8: Orfeo infundió el sueño (*somnum addidit*) a las fieras. Y quizá pueda incluirse en esta misma rúbrica la mansedumbre que sugieren los verbos *blandio* (Horacio, *Carm.*, III, 11, 15), *lenio* (Horacio, *Ars poetica*, v. 393; Lucano, IX, 643; Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam*, vv. 391 y ss.; el derivado *delenitor* se encuentra en Apuleyo, *Flor.*, 2, 17, calificando a Orfeo), *mollio* (Ovidio, *Met.*, XI, 15); *mulceo* (Virgilio, *Georg.*, IV, 510; Séneca, *Med.*, v. 229;), y *paco* (Claudiano, *Carmina minora*, 18 (51), v. 19).

En Dión de Prusa, XXXII, 62, este efecto, que ahora afecta a los animales, se describe con el verbo *ἡμερώω*, enteramente nuevo<sup>425</sup>. En Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5, encontramos el compuesto *ἔξημερώω*, y, por segunda vez, el verbo *τιθασειώω*<sup>426</sup>. El verbo

<sup>425</sup> Observemos que la raíz del verbo *ἡμερώω* reaparece en textos que comentan el valor ético de la música. Platón, *Prt.*, 326 b, dice que los citaristas hacen que las escalas y los ritmos se incorporen al alma de los niños, para que éstos *ἡμερώτεροι ὦσιν*. En *R.*, 442 a, dice que la música dulcifica las pasiones del alma: *μουσικῆς καὶ γυμναστικῆς κράσις σύμφωνα αὐτὰ ποιῆσει, τὸ μὲν ἐπιτείνουσα ... τὸ δὲ ... ἡμεροῦσα ἀρμονίαι καὶ ῥυθμῶι, donde τὸ μὲν, τὸ δὲ se refieren a las partes racional y pasional del alma. Cf., en fin, Plutarco, *Cor.*, I, 5: οὐδὲν γὰρ ἄλλο Μουσῶν εὐμενείας ἀπολαύουσιν ἄνθρωποι τοσοῦτον, ὅσον ἔξημεροῦσθαι τὴν φύσιν ὑπὸ λόγου καὶ παιδείας, τῶι λόγῳ δεξαμένην τὸ μέτριον καὶ τὸ ἄγαν ἀποβαλοῦσαν.*

<sup>426</sup> Después de Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 1, 1.



ἡμερώω se encuentra también en la *Novela de Alejandro* (recensión A), I, 42, 7-8. En Dión de Prusa, LXXVII-LXXVIII, 19; tenemos la expresión θηρίων παρεστηκότων πράϊως καὶ ἀθορύβως, que apunta en el mismo sentido. La raíz de πράϊς aparece también en Eunapio, *Vitae sophistarum*, 502, y nos remite a las anécdotas relatadas por Ateneo, XIV, 18, 624 a, a propósito de la lira, que recogemos en III. 3. Si tomamos como guía esa raíz de πράϊς, nos encontraremos con que el verbo πραΰνω también designa el efecto de la voz de Pitágoras sobre el águila, en Plutarco, *Numa*, 8, 5 (καὶ γὰρ ἐκεῖνος ἀετόν τε δοκεῖ πραΰναι, φωναῖς τιςιν ἐπιστήσας καὶ καταγαγῶν ὑπεριπτάμενον), episodio al que luego aludirán Eliano, *VH*, 4, 17; Porfirio, *VP*, 23-25, y Yámblico, *VP*, 13, 60 y ss. Ya Rathmann<sup>427</sup> dijo que esas anécdotas de Pitágoras se basaban en la influencia de lo que se contaba de Orfeo, como sugiere lo que dice el mismo Yámblico en el pasaje citado.

La raíz de ἵστημι reaparece en Ps. Luciano, *De astr.*, X, y Calístrato, 7, 4. Ese motivo fue desarrollado por Flavio Filóstrato, *Her.*, p. 23, 17 De Lannoy, que dice que las fieras se quedaban boquiabiertas (ἐκεχήναι) al escuchar a Orfeo. Filóstrato el joven, *Im.*, 6, habla de fieras amansadas (ῥάιθυμοι) y de animales no - predadores que, gracias a la mansedumbre que Orfeo ha inducido en las fieras, han depuesto su miedo a éstas (el león y el lobo, frente a la liebre, el ciervo y los corderos). Así, en Calístrato, 7, 4, un león se adormece (κατηνύσσει) con la música de Orfeo. E igualmente, ciertas aves abandonan su agresividad o su actividad de rapiña: Filóstrato el joven, *Im.*, 6, pone los ejemplos del grajo, la corneja y el águila, que no ataca a la liebre<sup>428</sup>. Y la paz entre los animales salvajes y los domésticos es

---

<sup>427</sup> 1933, p. 29.

<sup>428</sup> Ese motivo aparece por primera vez, aunque referido a una música tocada por Apolo cuando apacentaba los rebaños de Admeto, en Eurípides, *Alc.*, 571 y ss. Es curioso que los efectos de la música de Apolo, en ese pasaje, y los de Orfeo, en uno de los primeros testimonios que tenemos de su arte, sean muy similares, y se expresen con las mismas palabras: Eurípides, *Alc.*, 579, habla de χαρᾶι μελέων, y, en Esquilo, *Ag.*, 1630, se dice que Orfeo ἦγε πάντ' ἀπὸ φθογγῆς χαρᾶι. Ya antes, en el v. 6 de la primera *Pítica*, de Píndaro, el águila de Zeus se adormece por efecto de la forminge de Apolo. Para la música de Apolo como antecedente de la de Orfeo, vid., entre otros, Ziegler, K., 1939, col. 1302, y Lieberg, G., 1984, p. 140. Por cuanto llevamos visto, puede afirmarse ya que los efectos de la música de Orfeo tienen un carácter eminentemente afin a Apolo.

una de las características de la Edad de Oro, como podemos ver por los pasajes de Empédocles, fr. 130 D-K; Platón, *Plt.*, 271 e, y Virgilio, *Ecl.*, IV, 22<sup>429</sup>.

En Himerio, *Or.*, 38, 83 y ss., son hatos de ganado joven e inquieto los que se conducen dócilmente al redil, con ayuda de la cítara de Orfeo.

## B. 2. HUMANIZACIÓN DE LA NATURALEZA.

Tenemos varios testimonios que sugieren que el arte de Orfeo dotaba a los seres inertes de una sensibilidad propia de los humanos: es el caso del epigrama atribuido a Antípatro de Sidón (*A. P.*, VII, 10, 7-8), en el que las rocas y los árboles lamentan (ἐπωδύραντο) la muerte de Orfeo. El mismo motivo reaparece en Dión de Prusa, XXXII, 64, donde son las aves y los animales domésticos quienes lamentan la muerte del héroe (ὀδύρεσθαι καὶ χυλεπῶς φέρειν, y obsérvese que reaparece la raíz del verbo ὀδύρομαι). Ya Bowra<sup>430</sup> señaló que era natural que ese motivo "patético" apareciera en época helenística, pues era grato al gusto de ese período, en el que se inventó la llamada "pathetic fallacy", y Segal<sup>431</sup> ha puesto en el *Epitafio de Bión* el origen de ese invento. En las fuentes latinas, lo encontramos en Ovidio, *Met.*, XI, 44 y ss.; luego volvemos a hallarlo en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, vv. 1-8, que, en esto como en otros detalles de su tratamiento del mito de Orfeo, sigue de cerca a Ovidio.

También el resumen que hace Focio del tratado *Sobre el Mar Rojo*, 7, de Agatárquides (cf. Focio, *Bibl.*, 443 b), dice que el arte de Orfeo atraía rocas y montañas διὰ φιλομουσίαν, y, aunque no podamos asegurar que sean palabras textuales de Agatárquides, sí podemos pensar que el motivo de esa dimensión "afectiva" de la música estaba presente en la obra de este autor. Ya Horacio, *Carm.*, I, 12, 12, presenta a las encinas dotadas de oído (*auritas*), escuchando a Orfeo; Manilio, V, 328, dijo que Orfeo dotaba de sentidos y oído a las fieras y a las rocas (*et sensus scopulis et silvis addidit aures*), y Estacio, *Silv.*, V, 3, 18, sugiere algo parecido cuando dice que, tras la muerte de Orfeo, las fieras ya no tenían la capacidad de escuchar. Claudiano, *Panegyricus de tertio consulatu Honorii*, v. 113, es mucho más directo cuando habla de las piedras del Ródope *Orpheis animata modis*.

<sup>429</sup> Vid. Ziegler, K., 1939, col. 1.249, y Lieberg, G., 1984, pp. 141-2.

<sup>430</sup> Vid. Bowra, C. M., 1952, p. 117.

<sup>431</sup> 1972, = 1989, p. 208, n. 36 a la p. 68.

Consideramos que, con este hecho de dotar a los seres inanimados de unos procesos psíquicos propios de los animados, Orfeo está traspasando los límites entre lo humano y lo no - humano, de acuerdo con una interpretación de A. Bernabé<sup>432</sup>.

Los mismos comentarios pueden hacerse a propósito de otro testimonio de transmisión indirecta, el de Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), t. 54 Kern, que nos es conocido gracias también al resumen de Focio, *Bibl.*, 140 a 29. A la vista de ese resumen, Conón debió de hablar del placer con el que fieras, aves, árboles y rocas seguían a Orfeo, y el motivo del gozo que causaba el arte de nuestro personaje puede remontar, dentro de las fuentes que manejamos, a Esquilo, *Ag.*, 1630, para reparcer en Dión de Prusa, XXXII, 66, y en Servio, *sch.* a Virgilio, *Ecl.*, VI, 30. No faltan indicios de que, para los griegos, ya desde época arcaica -y especialmente en esa época, todavía impregnada por algunos caracteres de la cultura oral<sup>433</sup>-, el placer era una de las facetas del arte de un cantor: cf. con Homero, *Od.*, VIII, 542<sup>434</sup>. A propósito de Orfeo, este aspecto puede entreverse en Platón, *Leg.*, 829 d-e, donde el filósofo prohíbe que se cante una melodía no aprobada por los gobernantes, aunque sea más dulce que los himnos de Támiris y de Orfeo (μηδέ τινα τολμᾶν αἰδεῖν ἀδόκιμον μουσικὴν μὴ κρινάντων τῶν νομοφυλάκων, μηδ' ἂν ἡδίω ἢ τῶν Θαμύρου τε καὶ Ὀρφεῶν ὕμνων).

Dión de Prusa, XXXII, 62, dice que Ὀρφεὺς τὰ θηρία ἡμέρου καὶ μουσικὰ ἐποίει διὰ τῆς ὠιδῆς, e. d., "hizo músicos a los animales", con todas las connotaciones de educación y de refinamiento que implica el término

---

<sup>432</sup> "Orfeo: el poder de la música", en prensa, en *Anfión*.

<sup>433</sup> Remitimos de nuevo a Segal, *Ch.*, 1978, pp. 14 y ss. del libro de 1989 (= p. 296 de la traducción italiana).

<sup>434</sup> Después de Homero, pueden mencionarse, entre otros testimonios de esta dimensión hedonista del arte de la palabra, los de Gorgias, *Hel.*, 14 (τῶν λόγων οἱ μὲν ἐλύπησαν, οἱ δὲ ἔτερψαν, οἱ δὲ ἐφόβησαν), y Tucídides, III, 38, 7 (ἀπλῶς τε ἀκοῆς ἡδονῆι ἡσυχάζοντες καὶ σοφιστῶν θεαταῖς εὐκότες καθημένοι μάλλον ἢ περὶ πόλεως βουλευόμενοι). Observemos que quienes dan cuenta de esta consciencia del aspecto hedonista del arte son un sofista y un historiador profundamente influido por lo que la sofística aportó al arte verbal y a la vida intelectual de los griegos. Y no estará de más recordar ahora los testimonios en los que se aproxima el arte de Orfeo -especialmente en el ámbito de la palabra- al de los sofistas: Eurípides, *I. A.*, 1211 y ss., y -mucho más explícitamente- Platón, *Prt.*, 315 a, y Eunapio, *Vitae sophistarum*, 502.

μουσικός. No quiere decir sólo que los hiciera sensibles a la música; μουσικός quiere decir también "devoto de las Musas", y esto tiene el sentido de "cultivado" (vid., p. e., Aristófanes, *Eq.*, 191, y *Vesp.*, 1.244). Podemos ver, en estos fenómenos semánticos, ejemplos de la función civilizadora que el griego atribuía a la música, y no olvidemos que, en el pasaje que nos ocupa, Dión de Prusa está contraponiendo, a esos efectos del arte de Orfeo, los del arte de los músicos de su época, que, según él, habían hecho bárbaros e incultos a los hombres. Esta visión de la música está presente ya cuando Hesíodo asocia las Musas con los reyes cuya palabra mantiene la paz (*Th.*, 79 y ss.):

Καλλιόπη θ' ἢ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων·  
 ἢ γὰρ καὶ βασιλεύειν ἄμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ.  
 ὄντινα τιμήσουσι Διὸς κοῦραι μεγάλοιο  
 γεινόμενόν τε ἴδωσι διοτρεφέων βασιλῆων,  
 τῶι μὲν ἐπὶ γλώσσει γλυκερὴν χεῖουσι ἑέρσην,  
 τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος ῥεῖ μείλιχα· οἳ δὲ νυ λαοὶ  
 πάντες ἐς αὐτὸν ὄρωσι διακρίνοντα θέμιστας  
 ἰθείησι δίκησιν· ὁ δ' ἀσφαλέως ἀγορεύων  
 αἰψά τι καὶ μέγα νείκος ἐπισταμένως κατέπαυσε·  
 τούνεκα γὰρ βασιλῆες ἐχέφρονες, οὔνεκα λαοῖς  
 βλαπτομένοις ἀγορήφι μετάτροπα ἔργα τελεῦσι  
 ῥηδίως, μαλακοῖσι παραιφάμενοι ἐπέεσσιν·  
 ἐρχόμενον δ' ἀν' ἀγῶνα θεὸν ὥς ἰλάσκονται  
 αἰδοῖ μειλιχίηι, μετὰ δὲ πρέπει ἀγρομένοισι.

En Dión de Prusa, XXXII, 66, se dice también que los animales disfrutaban en compañía de Orfeo. Algo parecido sugiere Filóstrato el joven, *Im.*, 6.

Filóstrato el viejo, *Im.*, II, 15, 1, dice que el mar escuchaba a Orfeo, con lo que éste, al dotar de sentidos a un ser inerte, está de nuevo traspasando el límite entre lo animado y lo inanimado.

Este motivo de un arte que dota de sentidos a los seres inertes, encuentra un amplio desarrollo en Calístrato, 7, 4, donde las olas del mar se levantan, enamoradas de la música, y las rocas se sienten conmovidas al escucharla (πληττομένας; la raíz del verbo πλήττω aparece también en Dión de Prusa, XXXII, 66, referida a los animales que escuchaban a Orfeo).

Hay algunos pasajes en los que la naturaleza no-humana, en términos sintácticos, no es objeto sino sujeto activo, lo cual tiene que ver, creemos, con esa "humanización" de la que acabamos de hablar. Los verbos que indican la reacción de esa "naturaleza animada", ante la música de Orfeo, pertenecen a los mismos campos semánticos que los que hemos indicado más arriba. Así, a la atracción remite el verbo ὁμαρτεῖν (Eurípides, *I. A.*, 1212; Apolonio de Rodas, I, 579). En el fr. 567 Page, de Simónides, las aves vuelan sobre Orfeo, y los peces saltan fuera del agua, al son de su canto; en cuanto a los peces, se dice algo muy parecido en Apolonio de Rodas, I, 574 y 579, donde esos animales "seguían" (ἔποντο, ὠμάρτευν, respectivamente) a nuestro personaje. Lo mismo ocurre en Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 3, 29. El verbo ἔπομαι aparece igualmente, con los árboles y las fieras como sujeto, en *T. G. F., adesp.*, 129 Snell, vv. 6-7; con cuadrúpedos, reptiles, aves y árboles, en Paléfato, XXXIII (pp. 50-51 Festa); con las rocas y las fieras, en Damageto, *A. P.*, VII, 9, 3; las aves y los animales domésticos, en Dión de Prusa, XXXII, 64 (en el compuesto συνέπομαι); las fieras, en Pausanias, IX, 17, 7; los bosques, rocas, corrientes de los ríos, vientos y aves, en Quinto de Esmirna, *Posthomerica*, III, 638, y los jabalíes, en Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin. Cf., en las fuentes latinas, con *sequor*, presente en el adj. *sequax* que califica la *turba ferarum*, en Ps. Virgilio, *Culex*, 270, y que reaparece en Horacio, *Carm.*, I, 12, 8; Mela, II, 28; Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1072, y Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 8. Añadamos, en fin, los verbos *adsum* (en Séneca, *Med.*, v. 629, y Marcial, *Liber spectaculorum*, 20, 5), *cado* (en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1048), *curro* (en Marcial, *Liber spectaculorum*, 20, 3, y Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 4), *haero* (en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1069) y *repo* (en Marcial, *Liber spectaculorum*, 20, 3). En el mismo sentido se emplea el verbo *venio*, que se encuentra en Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1045, 1055, 1070 (donde sus sujetos son un bosque, unas fieras y la barca de Caronte); Silio Itálico, XI, 466 y ss., y Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 24. Al mismo efecto se refiere el *descendit* -cuyo sujeto es un cho- del v. 21 de la *praefatio* al libro II de Claudiano, *De raptu Proserpinae*.

El mismo motivo debía de aparecer en Agatárquides, *Sobre el Mar Rojo*, 7 (en el resumen de Focio, *Bibl.*, 443 b, leemos ἀκολουθεῖν); también en Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), t. 54 Kern, a la vista del resumen de Focio, *Bibl.*, 140 a 29, donde, por cierto, vuelve a aparecer la raíz de ἀκολουθεῖν. Encontramos esa misma raíz, en un texto de transmisión

directa, en Dión de Prusa, XIX, 3, 6, en el compuesto ἐπακολουθέω, y en Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin (συνακολουθεῖν).

Otro testimonio de cómo los animales seguían a Orfeo lo constituye el verbo πρόκειμι, que aparece por primera vez en Dión de Prusa, XXXII, 63-4 (referido a los animales); luego, en "eiUSD", LXXVII-LXXVIII, 19 (referido a los árboles). Cf. con *accedo*, referido al mar por el que navegaban los Argonautas (Estacio, *Theb.*, V, 342-3).

También tenemos el compuesto κύνειμι, en Dión de Prusa, LXXVII-LXXVIII, 19, referido a las rocas. El simple εἶμι aparece en Pausanias, IX, 30, 4.

En el mismo sentido, tenemos el verbo ἀφικνέομαι, aplicado a las θηρία en Pausanias, VI, 20, 8; los animales también salen corriendo de sus madrigueras, y se quedan quietos ante éstas, al oír el canto de Orfeo, en *A. O.*, vv. 436-7; del mismo modo, los pájaros también se olvidan de sus guaridas (*ibid.*, vv. 438-9). El motivo de Orfeo atrayendo los árboles aparece en Filóstrato el joven, *Im.*, 6, donde el pino, el ciprés, el aliso y el chopo tienden sus ramas hacia el cantor.

Adaptado al mundo de las aves, este motivo se manifiesta en el verbo καταπέτομαι, en Dión de Prusa, LXXVII-LXXVIII, 19.

También representa una variante de este motivo el hecho de que el buey se olvidara de pacer, escuchando el canto y el son de la lira, así como que los ríos brotaran de sus fuentes al ritmo del canto de Orfeo en Calístrato, 7, 4. Este mismo efecto de atracción, desarrollado en el sentido de que las encinas aparecen como seres animados, se describe en los vv. 271-3 del poema *Culex*, de la *Appendix Vergiliana*. También el monte Athos deja caer rocas, en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1049 (*abrumpit scopulos*). Los vientos obedecen a Orfeo y empujan las velas de la nave Argo, en Valerio Flaco, IV, 420-2. Del mismo modo, ríos y selvas acompañan a Orfeo, en Estacio, *Silv.*, V, 1, 24 (*silvis comitatus et omnibus Orpheus*), y, en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 19, el monte Ródope deja caer sus rocas para que escuchen el canto de Orfeo, y esas mismas rocas también aparecen como seres vivos, pues se las califica como *sitientes carmina*. Asimismo, el monte Osa deja caer la nieve acumulada en su cumbre (Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 20;). Y las aves y las fieras constituyen el

"auditorio" de Orfeo y le ofrecen regalos en el día de sus bodas con Eurídice, en Claudiano, *Carmina minora*, 31, v. 1-6.

Dentro de los testimonios en los que la naturaleza no - humana reacciona al arte de Orfeo, el campo semántico de la admiración viene representado por *miror*, cuyo sujeto son los montes Ismaro y Ródope, en Virgilio, *Ecl.*, VI, 30; unas fieras y un águila, en Marcial, X, 20 (19), 8, y un bosque, en Marcial, *Liber spectaculorum*, 20, 3. *Obstipeo* se encuentra en Ovidio, *Am.*, III, 9, 22. Y, por último, pertenecen al campo semántico de la quietud los verbos *pendo*<sup>435</sup>, *sedeo*<sup>436</sup>, *sileo*<sup>437</sup>, *sto*<sup>438</sup> y *torpeo*<sup>439</sup>.

Hemos visto, a la luz de los pasajes analizados, que el sentido estético-afectivo que infunde la música de Orfeo se da tanto en animales como en rocas, árboles, o en el mar. Por ello, parece que los límites que traspasa Orfeo son los que separan lo humano de lo no - humano, más que lo animado de lo inanimado.

Otra vertiente de esa relación entre lo humano y lo no - humano, establecida por la música de Orfeo, se manifiesta en la interpretación alegorista del motivo de Orfeo que amansa fieras y se lleva consigo selvas y rocas. Según esa interpretación alegorista, que Orfeo amansara fieras significaba que había civilizado a los hombres<sup>440</sup>. Y esa función civilizadora

---

<sup>435</sup> En Silio Itálico, XI, 468, referido a un ave que detiene su vuelo al escuchar a Orfeo.

<sup>436</sup> En el compuesto *insideo* (Ps. Virgilio., *Culex*, 270). El simple aparece en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1058.

<sup>437</sup> En Séneca, *Medea*, v. 627.

<sup>438</sup> La forma simple aparece en Ps. Virgilio, *Culex*, 269; Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1037 y 1051, y Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 4. El compuesto *consto* se halla en Virgilio, *Georg.*, IV, 484, y Séneca, *Herc. fur.*, v. 574. Finalmente, encontramos *resto*, en Séneca, *Medea*, v. 627.

<sup>439</sup> En Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 18.

<sup>440</sup> La comparación de un bardo que apacigua a unos hombres enfurecidos con el encantamiento que la música puede ejercer sobre las fieras, aparece también, referida al ámbito galo, en Diodoro Sículo, V, 31, 5, cuando dice que los poetas-músicos galos pueden hacer cesar un combate: οὐ μόνον δ' ἐν ταῖς εἰρημικαῖς χρεῖαις, ἀλλὰ καὶ κατὰ τοὺς πολέμους τούτοις μάλιστα πείθονται καὶ τοῖς μελωδοῦσι ποιηταῖς, οὐ μόνον οἱ φίλοι, ἀλλὰ καὶ οἱ πολέμοι· πολλάκις δ' ἐν ταῖς παρατάξεσι πλησιαζόντων ἀλλήλοις τῶν στρατοπέδων καὶ τοῖς ξίφεσιν

También representa una variante de este motivo el hecho de que el buey se olvidara de pacer, escuchando el canto y el son de la lira, así como que los ríos brotaran de sus fuentes al ritmo del canto de Orfeo en Calístrato, 7, 4. Este mismo efecto de atracción, desarrollado en el sentido de que las encinas aparecen como seres animados, se describe en los vv. 271-3 del poema *Culex*, de la *Appendix Vergiliana*. También el monte Athos deja caer rocas, en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1049 (*abrumpit scopulos*). Los vientos obedecen a Orfeo y empujan las velas de la nave Argo, en Valerio Flaco, IV, 420-2. Del mismo modo, ríos y selvas acompañan a Orfeo, en Estacio, *Silv.*, V, 1, 24 (*silvis comitatus et omnibus Orpheus*), y, en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 19, el monte Ródope deja caer sus rocas para que escuchen el canto de Orfeo, y esas mismas rocas también aparecen como seres vivos, pues se las califica como *sitientes carmina*. Asimismo, el monte Osa deja caer la nieve acumulada en su cumbre (Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 20;). Y las aves y las fieras constituyen el "auditorio" de Orfeo y le ofrecen regalos en el día de sus bodas con Eurídice, en Claudiano, *Carmina minora*, 31 (40), v. 1-6.

Dentro de los testimonios en los que la naturaleza no - humana reacciona al arte de Orfeo, el campo semántico de la admiración viene representado por *miror*, cuyo sujeto son los montes Ismaro y Ródope, en Virgilio, *Ecl.*, VI, 30; unas fieras y un águila, en Marcial, X, 20 (19), 8, y un bosque, en Marcial, *Liber spectaculorum*, 20, 3. *Obstipeo* se encuentra en Ovidio, *Am.*, III, 9, 22. Y, por último, pertenecen al campo semántico de la quietud los verbos *pendo*<sup>435</sup>, *sedeo*<sup>436</sup>, *sileo*<sup>437</sup>, *sto*<sup>438</sup> y *torpeo*<sup>439</sup>.

Hemos visto, a la luz de los pasajes analizados, que el sentido estético-afectivo que infunde la música de Orfeo se da tanto en animales como en rocas, árboles, o en el mar. Por ello, parece que los límites que traspasa

---

<sup>435</sup> En Silio Itálico, XI, 468, referido a un ave que detiene su vuelo al escuchar a Orfeo.

<sup>436</sup> En el compuesto *insideo* (Ps. Virgilio., *Culex*, 270). El simple aparece en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1058.

<sup>437</sup> En Séneca, *Medea*, v. 627.

<sup>438</sup> La forma simple aparece en Ps. Virgilio, *Culex*, 269; Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1037 y 1051, y Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 4. El compuesto *consto* se halla en Virgilio, *Georg.*, IV, 484, y Séneca, *Herc. fur.*, v. 574. Finalmente, encontramos *resto*, en Séneca, *Medea*, v. 627.

<sup>439</sup> En Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 18.



permitió, en testimonios cuya importancia valoraremos más abajo, tomar el arte de Orfeo como modelo del de los oradores, con lo que tenemos una nueva versión de la asociación entre el arte del poeta-músico y el del sofista, tal como vimos que se manifestaba tácitamente en la tragedia griega clásica<sup>441</sup>. Es ésta la principal manipulación que el mundo antiguo aplicó al mito de la música mágica de Orfeo, y la que vamos a examinar a continuación. Una primera apreciación del valor de los testimonios de esa interpretación alegorista nos pondrá sobre la pista de las relaciones de esa interpretación con la evolución paralela de la música y de la retórica en el mundo antiguo. Al margen de esas relaciones entre música y retórica, otra manipulación del mito -la de Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5- nos permitirá remontar, a través del pitagorismo, el estoicismo y los cínicos, a posibles antecedentes de esa interpretación en el marco de los misterios: la idea de la catarsis musical, presente en los misterios y en el pitagorismo, presuponía una concepción ética de la música que fue perpetuada por los sofistas, bajo la forma de una apreciación del valor del sonido como elemento expresivo y persuasivo en el discurso. La consideración de esos antecedentes místéricos, a su vez, nos pondrá en condiciones de valorar el primer testimonio de la interpretación alegorista, el de Paléfato, XXXIII, pp. 50-51 Festa. Y, finalmente, expondremos cómo la presencia de algunos elementos de ese "complejo ideológico", en la tradición bíblica (la acción curativa de la música, etc.), facilitó que los cristianos adoptaran, junto con la misma filosofía de la música que habían manifestado los pitagóricos, una manipulación peculiar del mito de Orfeo, comparando la música mágica que domaba las fieras, con la palabra de Dios que libera al hombre del mal. El autor responsable de esa manipulación fue Eusebio de Cesarea, en el texto que hemos mencionado más arriba, y con él habremos cerrado el círculo de nuestro estudio de la interpretación alegorista de Orfeo.

B. 2. 1. *DE LA MAGIA MUSICAL SOBRE LAS FIERAS, A LA PERSUASIÓN DE LOS HOMBRES: ORFEO, ENTRE MÚSICA Y RETÓRICA.*

En las fuentes griegas, encontramos por primera vez esa interpretación alegorista, en Paléfato, XXXIII, pp. 50-51 Festa. E. d., en la época en la que aparecen otras exégesis alegorizantes, como el comentario a una teogonía

---

ἀνατεταμένους καὶ ταῖς λόγῃσι προβεβλημένους, εἰς τὸ μέσον οὗτοι προελθόντες παύουσιν αὐτούς, ὡς περὶ τινὰ θηρία κατεπαίσαντες. οὕτω καὶ παρὰ τοῖς ἀγριωτάτοις βαρβάροις ὁ θυμὸς εἶκει τῇ σοφίᾳ καὶ ὁ Ἄρης αἰδεῖται τὰς Μούσας.

<sup>441</sup> Vid. los apartados I. 3. C. y II. 3. B. 1. c.

naturaleza no-humana al ámbito de lo estrictamente humano. Pero Filodemo menciona a Orfeo precisamente para oponerse a la filosofía pitagórica de la música, lo que prueba, como el pasaje de Máximo de Tiro, 37, 4-7, que el mito de la música de Orfeo era uno de los que más adecuadamente traducían esa filosofía.

Dentro de la literatura latina<sup>442</sup>, la interpretación de la que hablamos reaparece en Horacio, *Ars poetica*, vv. 391-3, y en Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam*, v. 391-3; en Quintiliano, I, 10, 9; en Frontón, *Ep.*, IV, 1, y en Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 3, 8. Según esos textos, la música de Orfeo conmovía tan sólo a oyentes humanos, cuyos caracteres toscos y sin cultivar (*rudes quoque atque agrestes animos*) se dulcificaron por la admiración (*admiratione mulceret*, por seguir empleando las expresiones de Quintiliano) que causaba aquella música; y la tradición de que se llevaba tras de sí fieras, rocas y selvas refleja tan sólo un modo metafórico e hiperbólico de decir que esa música podía, cuando menos, llamar la atención de la gente ignorante y convertirla en "humanidad" digna de tal nombre.

Es muy revelador observar, en la literatura latina, dónde se documenta esa interpretación, que reduce el Orfeo mago que domina la naturaleza, al Orfeo civilizador de los hombres. Quienes primero la exponen son Horacio, en un texto de preceptiva literaria, y Quintiliano, un tratadista de retórica. Esto último quizá no es casual: los impulsores de la retórica habían sido los sofistas, e. d., los educadores que habían heredado su función del tipo humano que representa Orfeo. Ellos habían heredado su papel civilizador<sup>443</sup>, y eran conscientes de que su arte estaba próximo a la poesía, con la que tenía en común la potenciación del aspecto formal del lenguaje (e. d., entre otras facetas, del sonido, de lo más próximo a la música, que era el arte de Orfeo). Estas relaciones entre Orfeo y la sofística ya las habíamos entrevisto al

---

<sup>442</sup> Con el antecedente de un pasaje de Ovidio, *Met.*, XI, 67-70, en el que, tras la muerte de Orfeo, Dioniso convierte en árboles a las ménades que habían matado al cantor: parece como si Ovidio hubiera aprovechado la metáfora de los árboles, las rocas y las fieras como designación de la gente salvaje, para hacer avanzar su relato. Los animales, rocas y árboles que escucharon a Orfeo, adquirieron afectos humanos; las ménades que lo mataron se volvieron seres inertes.

<sup>443</sup> Vid. Brancacci, A., 1988, pp. 76 y ss.

comentar ciertos testimonios griegos<sup>444</sup>, y he aquí su reproducción en el ámbito de la literatura latina<sup>445</sup>. Bastará comparar el pasaje de Horacio, *Ars poetica*, vv. 391 y ss., reproducido en II. 1. 5., con un pasaje de Cicerón que sitúa los orígenes de la elocuencia en la acción civilizadora de un hombre sabio que apartó a la humanidad de la vida salvaje. E. d., la elocuencia tiene los mismos efectos que la música de Orfeo. He aquí el texto de Cicerón al que nos referíamos (*De inv.*, I, 2):

*Ac si volumus huius rei, quae vocatur eloquentia, sive artis sive studii sive exercitationis cuiusdam sive facultatis ab natura profectae considerare principium, reperiemus id ex honestissimis causis natum atque optimis rationibus profectum. nam fuit quoddam tempus, cum in agris homines passim bestiarum modo vagabantur et sibi victu fero vitam propagabant nec ratione animi quicquam, sed pleraque viribus corporis administrabant, nondum divinae religionis, non humani officii ratio colebatur, nemo nuptias viderat legitimas, non certos quisquam aspexerat liberos, non, ius aequabile quid utilitatis haberet, acceperat. ita propter errorem atque inscientiam caeca ac temeraria dominatrix animi cupiditas ad se explendam viribus corporis abutebatur, perniciosissimis satellitibus. quo tempore quidam magnus videlicet vir et sapiens cognovit, quae materia esset et quanta ad maximas res opportunitas in animis inesset hominum, si quis eam posset elicere et praecipiendo meliorem reddere; qui dispersos homines in agros et in tectis silvestribus abditos ratione quadam compulit unum in locum et congregavit et eos in unam quamque rem inducens utilem atque honestam primo propter insolentiam reclamantes, deinde propter rationem atque orationem studiosius audientes ex feris et inmanibus mites reddidit et mansuetos.*

Una relación entre la poesía y la oratoria la establece también Cicerón, *Brutus*, 71: su esbozo de la historia de la oratoria romana comienza por los versos *quos olim fauni vatesque canebant*. Quintiliano, X, 1, 63, compara la

---

<sup>444</sup> Eurípides, *IA*, 1211 y ss. y Heráclito el paradoxógrafo, XXIII, p. 81 Festa. Un primer avance de algunas de las ideas que desarrollamos aquí, puede encontrarse en nuestro estudio de 1997, pp. 293 y ss.

<sup>445</sup> Koller, H., 1963, p. 53, se basa precisamente en los pasajes de Horacio y Quintiliano para exponer su teoría de que los griegos y sus herederos romanos concebían la historia de la civilización como producto de la música. El músico civilizador es una figura que aparece con especial claridad en otras mitologías, no precisamente de pueblos indoeuropeos, salvo en la India y en el caso de Orfeo, en Grecia; vid. el trabajo de Schneider, M., 1960.

dicción de Alceo con la de un orador: *Alcaeus in parte operis aureo plectro merito donatur, qua tyrannos insectatus multum etiam moribus confert, in eloquendo quoque brevis et magnificus et diligens et plerumque oratori similis*. Esa relación de la poesía con la retórica y el poder, que la situaría en el dominio de la primera función de Dumézil, ya había sido sugerida por Hesíodo, *Th.*, 80-1, cuando dice que Calfope asiste a los reyes: Καλλιόπη θ' ἢ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων. / ἢ γὰρ καὶ βασιλεῦσιν ἅμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ. Lo cual fue citado y desarrollado por Cornuto, *De nat. deorum*, 17, 6 Lang: Καλλιόπη δὲ ἢ καλλίφωνος καὶ καλλιεπῆς ῥητορική, δι' ἧς καὶ πολιτεύονται καὶ δήμοις προσφωνοῦσιν, ἄγοντες αὐτοὺς πειθοῖ καὶ οὐ βίαι ἐφ' ὅτι ἂν προαιρῶνται, δι' ἣν αἰτίαν ταύτην μάλιστα φησι βασιλεῦσιν ἅμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖν, y cf. con Elio Aristides, Πρὸς Πλάτωνα περὶ ῥητορικῆς, II, 391, p. 267 Lenz-Behr (XLV II 131.23 Dind., p. 98, 21 Jebb): Ἡσίωδος δ' αὖ φησι καὶ τοὺς βασιλέας θείαι μοίραι καὶ δόκει γίνεσθαι λόγων μετόχους. Libanio, I, 102, p. 133, 8 Foerster, también alude a la faceta política de la Musa: λέγω δὲ πρὸς τὴν Καλλιόπην, ὅτι ὦ Μουσῶν μὲν ἀρίστη, τὴν πόλιν δὲ ἡμῖν ἄγουσα, y cf. con Plutarco, *Praec. ger. reip.*, 801 D-E: ἀλλὰ καὶ τὴν Καλλιόπην παρεκάλουν, ἣ δὲ βασιλεῦσιν ἅμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ (Hesíodo, *Th.*, 80), πρᾶννουσα πειθοῖ καὶ κατάιδουσα τῶν δήμων τὸ αὔθαδες καὶ βίαιον.

Pues bien: esa relación entre poesía y oratoria dio pie a una comparación entre poetas y oradores que aparece desarrollada en un sentido muy interesante, y con una alusión explícita a Orfeo, en un pasaje del *Dialogus de oratoribus*, de Tácito (XII, 3-4). Los poetas pertenecieron a la época en la que no había pleitos ni, por tanto, oradores -e. d., la Edad de Oro-, y, entre ellos, se menciona a Orfeo: la misión de los *poetae et vates* como él era cantar celebrando lo que se hacía bien, no defender lo que de mal grado podía soportarse: "*ceterum felix illud et, ut more nostro loquar, aureum saeculum, et oratorum et criminum inops, poetis et vatibus abundabant, qui bene facta canerent, non qui male admissa defenderent. nec ullis aut gloria maior aut augustior honor, primum apud deos, quorum proferre responsa et interesse epulis ferebantur, deinde apud illos dis genitos sacrosque reges, inter quos neminem causidicum, sed Orphea ac Linum ac, si introspicere altius velis, ipsum Apollinem accepimus*". Más abajo, se compara a Homero con Demóstenes, y a Eurípides y a Sófocles con Lisias y con Hipérides; pero esto ya nos aleja de Orfeo. Lo que es más llamativo del texto de Tácito es la relación del poeta-músico con la Edad de Oro: a esa misma época remitía el

motivo de la paz entre los animales, que, como vimos en II. 3. A. b), también era obra de Orfeo.

Antes de seguir examinando la relación entre música y oratoria, a propósito del mito de Orfeo y su interpretación alegorista, merece la pena observar que Frontón, *Ep.*, IV, 1, ha aplicado esa interpretación alegorista a la misión armonizadora que debe ser propia del emperador, y lo ha hecho en el marco de un elogio a Marco Aurelio (cf. la asociación de Calíope con los reyes, en Hesíodo, *Th.*, 80-1, y los demás textos mencionados en la página anterior). No estará de más recordar la presencia del motivo de Orfeo entre los animales, en monedas de época de los Antoninos: vid. las de Antonino Pío (142-3 y 144-5 d. C.) y de los mismos Marco Aurelio y Lucio Vero (164-5 d. C.), correspondientes al núm. 159 Garezou. Otros ejemplos del mismo motivo pueden verse en la moneda de Philippópolis (Tracia), acuñada por Geta, de 209-212 d. C. (núm. 160 Garezou), o en la de Traianópolis, también de Tracia, acuñada por Julia Domna, de 193-211 d. C. (núm. 161 Garezou)<sup>446</sup>. Y, en general, la postura de Orfeo en las imágenes que lo presentan entre animales, se caracteriza muchas veces por una frontalidad que era típica de las autoridades civiles y religiosas<sup>447</sup>.

Volvamos ya a la relación entre música y oratoria, a propósito de Orfeo. En Claudiano, *Panegyricus Manlii Theodori*, vv. 251-2, el arte de Orfeo se sigue tomando como ámbito al que también pertenece el discurso. Es curioso que Orfeo no apareciera como modelo de los músicos, sino de los oradores, y es que, desde la "nueva música" de Timoteo y sus secuaces, la música "real" había quedado desacreditada a los ojos de los intelectuales, que la veían como una actividad demasiado profesionalizada, que distanciaba al hombre de la filosofía y de la vida de la polis. En cambio, los que no se habían alejado de la órbita de la polis eran los oradores, y a la retórica -transmitida por los sofistas- le correspondía entonces la función educativa que los músicos habían tenido en época arcaica y clásica<sup>448</sup>. Función en cuyo

---

<sup>446</sup> Vid. Garezou, M. X., 1994, p. 104.

<sup>447</sup> Vid. Garezou, M. X., 1994, p. 103, y, antes que ella, Gonzenbach, V. von, 1949-50, esp. p. 279, y Harrison, R. M., 1962, esp. p. 17 y lámina VIII, 2 (*missortum* de Teodosio I, en el que se manifiesta la frontalidad de la que hablamos).

<sup>448</sup> Aparte de lo que ya comentamos en la primera parte, acerca de la relación entre la figura del sofista y la del poeta-músico, debemos añadir aquí una pincelada que completará el cuadro: como ha dicho Marrou, H. I., 1948, II, pp.

ejercicio intervenía también el valor de lo impresivo y expresivo, en el uso del lenguaje, y esa faceta "irracional", por así llamarla, permitía tender un puente entre la música y el discurso de los oradores, como veremos en breve.

Ese proceso, en el que el rétor sustituye al músico, puede relacionarse con la evolución de la música, entendida en el sentido de la μουσική griega, hacia un arte de alcances, si se quiere, más limitados; en cualquier caso, un arte de sentido más afín al que se le ha dado en lo que, a falta de nombre mejor, llamaremos "modernidad". Con el desarrollo de la "nueva música" desde el s. V a. C., la palabra y la música se independizan y siguen evoluciones particulares: como ha dicho E. Moutsopoulos, "la evolución del valor del grito primitivo siguió, en el curso de la historia, dos caminos distintos, de los que uno conduce a la música cantada; el otro, a la música hablada. El segundo constituye una atenuación racionalizadora; el primero, una potenciación afectiva de aquel valor del grito. De donde resulta que música y palabra están emparentadas por su origen y por su función"<sup>449</sup>. En Grecia, a partir de época clásica, la música avanza hacia una profesionalización cada vez mayor, y, en el dominio de la palabra, la sofística se convierte en soberana de un nuevo modelo pedagógico. Si pensamos en la música desde el punto de vista de la teoría de la comunicación, podemos decir que este arte había seguido un desarrollo hacia el ámbito de la función impresiva, y se había alejado progresivamente de la representativa que también se le atribuía al principio, por su intención mágica<sup>450</sup>. Esa función

---

36-7, desde época helenística, la educación en la misma Grecia se había orientado sobre todo hacia la erudición literaria y hacia la retórica, más que a la música, lo cual venía como anillo al dedo a las preferencias de los romanos. En este sentido, no se trataba sólo del tan traído y llevado "sentido práctico" ni del "puritanismo" de Roma, que la inclinaría al recelo hacia las actividades artísticas, como cosa propia de *graeculi*. Es que la παιδεία que Roma había recibido de Grecia empezaba a alejarse de una música demasiado profesionalizada.

<sup>449</sup> Traducimos con alguna licencia un pasaje del trabajo de Moutsopoulos, E., 1962, p. 427.

<sup>450</sup> Combarieu, J., 1909, pp. 12 y ss., caracteriza el canto mágico diciendo que obedece a un principio de imitación, al mismo principio mágico de "que lo semejante actúe sobre lo semejante", de lo cual da ejemplos en pp. 36 y ss.: un canto mexicano para atraer la lluvia, que imita con el movimiento melódico el descenso del agua del cielo. En este contexto, puede recordarse que todavía Aristóteles, *Pol.*, VIII, 6, 20, 1340 a, considera que la música permite la imitación

representativa fue pasando luego casi exclusivamente al dominio del pensamiento discursivo y racional, al que los griegos tuvieron tanto afecto. R. McGahey<sup>451</sup> ha descrito el proceso en estos términos: paralelamente al paso del μῦθος al λόγος, la μουσική se convierte en poesía y filosofía, y el encantamiento se convierte en el οἶμος de la tragedia, que enseña a la πόλις a actuar ante los conflictos de la vida<sup>452</sup>. La separación de la música con respecto a lo racional llegó hasta el punto de que Polibio, IV, 20, 5, pudo transmitirnos un juicio de su antecesor Éforo, según el cual la música arrastraría a los hombres a la fascinación y al engaño: οὐ γὰρ ἡγητέον μουσικὴν, ὡς Ἐφορός φησιν ἐν τῷ προοιμίῳ τῆς ὅλης πραγματείας, οὐδαμῶς ἀρμόζοντα λόγον αὐτῷ ῥίψας, ἐπ' ἀπάτῃ καὶ γοητείας παρεισῆχθαι τοῖς ἀνθρώποις.

Lo que hemos llamado el "pensamiento discursivo y racional" constituía el campo de actuación de la retórica, desarrollada paralelamente al distanciamiento de la poesía con respecto a la música, desde el s. IV a. C.<sup>453</sup> De este proceso da cuenta también el desarrollo de una corriente "formalista"<sup>454</sup> en la antigua filosofía de la música: la corriente de origen epicúreo que tuvo su principal representante en Filodemo de Gádara. Éste, por cierto, al afirmar que la música, mera sucesión de sonidos<sup>455</sup>, no puede transmitir ningún contenido, pues eso es exclusivo de la palabra, está afirmando la distancia de la música con respecto a la palabra y a toda función representativa. En la misma línea está su negación de que la música pueda favorecer determinados estados de ánimo o disponer a la práctica de una determinada virtud, pues pueden aducirse casos de cómo una misma melodía provoca diferentes reacciones, según los oyentes (*Mus.*, IV, 2, pp. 38 y ss.

---

más precisa de ciertos sentimientos: ἔστι δὲ ὁμοιώματα μάλιστα παρὰ τὰς ἀληθινὰς φύσεις ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μέλεσιν ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δὲ ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἠθικῶν (δῆλον δὲ ἐκ τῶν ἔργων· μεταβάλλομεν γὰρ τὴν ψυχὴν ἀκροώμενοι τοιούτων).

<sup>451</sup> 1994, p. XIV.

<sup>452</sup> McGahey, R., 1994, p. XV.

<sup>453</sup> Vid. Zamminer, F., 1989, p. 123.

<sup>454</sup> Vid. Abert, H., 1899, pp. 27 y ss.

<sup>455</sup> Vid. los siguientes fragmentos del libro IV *De musica*: fr. 3, p. 65, 10 y ss. Kemke, = p. 40-1 Neubecker; 19, p. 86, 15 Kemke, = p. 63 Neubecker, y 24, p. 92, 12 y ss. Kemke, = p. 71 y ss. Neubecker. Para la doctrina de que el μέλος es ἄλογος, vid. también el fr. 9, p. 74, 38 Kemke, = pp. 48-9 Neubecker.

Neubecker = p. 63, 15 y ss. Kemke), o dependiendo de las variaciones del gusto artístico (vid. *Mus.*, I, fr. 23 Rispoli = fr. 18, p. 9, 6 y ss. Kemke). Lo cual sugiere un escaso o nulo grado de univocidad, que también aleja la música del lenguaje verbal y, más concretamente, de su función representativa. Los efectos atribuidos a los poemas de Tirteo y Taletas, p. e., correspondían a las palabras, al contenido, según Filodemo de Gádara<sup>456</sup>.

Hemos aludido al desarrollo de la retórica, que coincidió con el de la vida política, en relación con la evolución de la música antigua. Es curioso que, en ese proceso: a) la función mágico-encantatoria del lenguaje hubiera cedido terreno a la función representativa<sup>457</sup>, y b) paralelamente, como hemos dicho, la poesía se hubiera distanciado de la música, hasta el punto de dejar de cantarse y de que, en un arte que se consideraba heredero de la poesía -la oratoria<sup>458</sup>-, se hubiera sustituido el verso por la prosa, aun cuando en esta prosa, que no había renunciado a las funciones expresiva e impresiva, se siguieran aprovechando fenómenos sonoros como medio de persuasión<sup>459</sup>. Así, Aristóteles, *Rhet.*, III, 1, 1404 a 20 y ss., explica la sucesión de poesía y oratoria diciendo que los poetas habían sido los primeros en despertar emociones, por ser la palabra lo más adecuado a la imitación (sc. "de los afectos"<sup>460</sup>), y que, dado el prestigio de los poetas, los primeros discursos, como los de Gorgias, adoptaron un estilo poético: ἤρξαντο μὲν οὖν κινῆσαι τὸ πρῶτον, ὥσπερ πέφυκεν, οἱ ποιηταί· τὰ γὰρ ὀνόματα μιμήματα ἐστίν, ὑπῆρξεν δὲ καὶ ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων ἡμῖν· διὸ καὶ αἱ τέχναι συνέστησαν ἢ τε ῥαψωιδία καὶ ἡ ὑποκριτικὴ καὶ ἄλλαι γε. ἐπεὶ δ' οἱ ποιηταί, λέγοντες εὐήθη, διὰ τὴν λέξιν ἐδόκουν πορίσασθαι τὴν δόξαν, διὰ τοῦτο ποιητικὴ πρώτη ἐγένετο λέξις, οἷον ἡ Γοργίου, καὶ νῦν ἔτι οἱ πολλοὶ τῶν ἀπαιδευτῶν τοὺς τοιοῦτους οἴονται διαλέγεσθαι κάλλιστα. Y también Flavio Filóstrato, *V. S.*, I, 9, p. 492 Olearius, había dicho que

---

456 De ascendencia epicúrea parece también un pasaje de Cicerón, *Tusc.*, V, 116: *et si cantus eos forte delectant, primum cogitare debent, ante quam hi sint inventi, multos beate vixisse sapientes, deinde multo maiorem percipi posse legendis his quam audiendis voluptatem.*

457 Vid. Brancacci, A., 1988, p. 78.

458 Vid., p. e., Rodríguez Adrados, R., 1978, esp. p. 284 de la reimpr. de 1988.

459 Vid. Abert, H., 1899, pp. 43 y ss.

460 ¡Pero la mejor imitación de los afectos la proporcionaban los ritmos y melodías! (según el mismo Aristóteles, *Pol.*, VIII, 6, 20, 1340 a).



Gorgias orlaba sus discursos de palabras poéticas para darles belleza y solemnidad: περιεβάλλετο δὲ καὶ ποιητικὰ ὀνόματα ὑπὲρ κόσμου καὶ σεμνότητος.

Si retrocedemos en el tiempo, ya Homero, *Od.*, XI, 363 y ss. (esp. v. 367), hace decir a Alcínoo que, entre otras cosas, la forma de las palabras (μορφή ἐπέων) de Ulises no es la de un farsante. Y abundan los testimonios de la atención que los sofistas prestaron a los valores musicales del lenguaje: p. e., según Platón, Hippias habría dado indicaciones sobre el poder expresivo de las letras, las sílabas, los ritmos y las escalas (*Hp. Ma.*, 285 d: περί τε γραμμάτων δυνάμειω καὶ συλλαβῶν καὶ ῥυθμῶν καὶ ἀρμονιῶν), así como sobre la corrección de esos mismos elementos (*Hp. Mi.*, 368 d: περί ῥυθμῶν καὶ ἀρμονιῶν καὶ γραμμάτων ὀρθότητος). Licimnio, según la noticia de Aristóteles, *Rhet.*, III, 2, p. 1405 b 6, hacía consistir la belleza de una palabra, entre otros factores, en su sonido: κάλλος δὲ ὀνόματος τὸ μὲν ὡςπερ Λικύμνιος λέγει, ἐν τοῖς ψόφοις ἢ τῶι σημαινομένω. Tales valores musicales fueron señalados entre los medios de persuasión de los que disponía el orador, p. e., en el discurso núm. V, 27, 4, de Isócrates: ταῖς περὶ τὴν λέξιν εὐρυθμίαις καὶ ποικιλίαις δι' ὧν τοὺς λόγους ἡδέιους ἂν ἄμα καὶ πιεστοτέρους ποιοῖεν, que puede completarse con otro pasaje del mismo Isócrates (IX, 10), en el que se dice que hay discursos falsos que arrastran el ánimo del auditorio simplemente por su euritmia: Πρὸς δὲ τούτοις οἱ μὲν μετὰ μέτρων καὶ ῥυθμῶν ἅπαντα ποιοῦσιν, οἱ δ' οὐδενὸς τούτων κοινωνοῦσιν· ἃ τοσαύτην ἔχει χάριν ὡςτ', ἂν καὶ τῆι λέξει καὶ τοῖς ἐνθυμήμασιν ἔχηι κακῶς, ὅμως αὐταῖς ταῖς εὐρυθμίαις καὶ ταῖς συμμετρίαις ψυχαγωγοῦσιν τοὺς ἀκούοντας. La relación con la música es explícita en otro pasaje isocrático (XV, 46), que menciona unos discursos que más parecen compuestos musicalmente que destinados a los tribunales (οὓς ἅπαντες ἂν φήσειαν ὁμοιοτέρους εἶναι τοῖς μετὰ μουσικῆς καὶ ῥυθμῶν πεποιημένοις ἢ τοῖς ἐν δικαστηρίωι λεγομένοις).

Plutarco, *Pericles*, 15, 2, también muestra la contigüidad entre música y sofística, cuando dice, siguiendo a Platón, que el principal cometido de la retórica es tratar los hábitos y pasiones del alma, como si se tratara de cuerdas que requieran la pulsación adecuada:

παντοδαπῶν γὰρ ὡς εἰκὸς παθῶν ἐν ὄχλῳ τοσαύτην τὸ μέγεθος ἀρχὴν ἔχοντι φνομένων, μόνος ἐμμελῶς ἕκαστα διαχειρίσασθαι πεφυκῶς, μάλιστα δ' ἐλπίει καὶ φόβοις ὡςπερ οἶαξι συστέλλων τὸ θρασυνόμενον αὐτῶν καὶ τὸ δύσθυμον ἀνιεῖς καὶ παραμυθούμενος, ἔδειξε τὴν

ῥητορικὴν κατὰ Πλάτωνα (*Phaedr.*, 271c) ψυχαγωγίαν οὔσαν καὶ μέγιστον ἔργον αὐτῆς τὴν περὶ τὰ ἥθη καὶ πάθη μέθοδον, ὡς περ τινας τόνους καὶ φθόγγους ψυχῆς μάλ' ἐμμελοῦς ἀφῆς καὶ κρούσεως δεομένους.

En fin, podemos aducir una exploración sugestiva y detallada de las relaciones formales entre la música y el lenguaje tal como se presenta en el discurso. En el capítulo 11 del tratado *De compositione verborum*, de Dionisio de Halicarnaso, el autor insiste ampliamente en la importancia del ritmo y de la línea melódica para la belleza de la dicción: 'Ἐξ ὧν δ' οἶμαι γενήσεσθαι λέξιν ἠδεῖαν καὶ καλήν, τέτταρά ἐστι ταῦτα τὰ κυριώτατα καὶ τὰ κράτιστα, μέλος καὶ ῥυθμὸς καὶ μεταβολὴ καὶ τὸ παρακολουθοῦν τοῖς τριῖν τούτοις πρέπον. Algo más abajo, en el mismo capítulo, señala que las diferencias entre el canto y la lengua del discurso corriente, a efectos musicales, son sólo de grado: en el canto, se emplea una variedad de intervalos melódicos que, en la elocución normal, no van más allá del intervalo de quinta (el que separa las sílabas marcadas con acento agudo con respecto a las sílabas átonas):

Διαλέκτου μὲν οὖν μέλος ἐνὶ μετρεῖται διαστήματι τῷ λεγομένῳ διὰ πέντε ὡς ἔγγιστα, καὶ οὔτε ἐπιτείνεται πέρα τῶν τριῶν τόνων καὶ ἡμιτονίου ἐπὶ τὸ ὄξυ οὔτ' ἀνίσταται τοῦ χωρίου τούτου πλέον ἐπὶ τὸ βαρύ. οὐ μὴν ἅπανα λέξεις ἢ καθ' ἓν μόριον λόγου ταττομένη ἐπὶ τῆς αὐτῆς λέγεται τάσεως, ἀλλ' ἢ μὲν ἐπὶ τῆς ὀξεΐας, ἢ δ' ἐπὶ τῆς βαρείας, ἢ δ' ἐπ' ἀμφοῖν.

...

ἢ δὲ ὀργανικὴ τε καὶ ὠιδικὴ μουσα διαστήμασι τε χρῆται πλείοσιν, οὐ τῷ διὰ πέντε μόνον, ἀλλ' ἀπὸ τοῦ διὰ πασῶν ἀρξαμένη καὶ τὸ διὰ πέντε μελωιδεῖ καὶ τὸ διὰ τεττάρων καὶ <τὸ διὰ τριῶν καὶ τὸν> τόνον καὶ τὸ ἡμιτόμιον, ὡς δὲ τινες οἴονται, καὶ τὴν δίεσιν αἰσθητῶς.

Hemos visto, en los textos precedentes, que los sofistas habían adoptado -y adaptado a su órbita de intereses- la valoración del poder del sonido sobre el ánimo del oyente, lo cual está muy cerca de la "concepción ética" de la música. Así, habían reducido al ámbito de lo humano lo que antes fuera la magia sobre la naturaleza, en consonancia con el afán por hacer del

hombre la medida de todas las cosas<sup>461</sup>. Esa misma tendencia, como ya apuntábamos en la introducción, se entrevé en lo que E. Moutsopoulos ha reconstruido como "filosofía de la música" entre los trágicos griegos, entre los cuales la magia musical de Orfeo se toma como término de comparación de la fuerza persuasiva de la palabra: entre la magia musical y la persuasión por la palabra, había la misma distancia que entre la naturaleza y la "polis". Pero la interpretación alegorista de la música de Orfeo, que también reduce la magia musical al ámbito de lo humano, tiende un puente entre esos dos dominios de la naturaleza y la polis, gracias a que conserva la idea de que la música puede influir sobre el carácter.

El problema es que esa idea parece alejada del pensamiento musical de los sofistas, que, por lo poco que podemos saber de él<sup>462</sup>, fue el antecedente de la "concepción formalista" de la música, en Grecia. Sólo tenemos noticia de un personaje vinculado a la sofística y que representó la concepción ética de la música: Damón. Platón, *La.*, 180 d y 197 d, lo relaciona con Pródico, y Plutarco, *Pericles*, 4, indica que Damón, al que califica de ἄκροσ κοφικτής, fue el maestro de música de Pericles. Pero Damón, al contrario que los sofistas, tendió a rechazar la "nueva música" de Timoteo y sus secuaces, sobre la base de teorías sobre el valor ético de ese arte y de los distintos tipos de melodía y de ritmo, en lo cual es un antecedente de Platón, que lo cita en *Alc. I*, 118 c, y en *R.*, 400 a-c y 424 c (cf. con las *Leyes*, 800-802, así como con Aristides Quintiliano, II, 7-14 = 66 y ss. y 80, 25-81, 3).

Parece, pues, que los sofistas habían desplazado la creencia en la acción psicagógica del sonido: del ámbito de la música, la habían trasladado al de la retórica. Y fueron conscientes de su proximidad al poeta-músico, cuyos poderes limitaron al dominio de la palabra, que era el elemento que tenían en común con el músico. Pues, en la μουσική clásica, parece que la palabra, el texto poético, había tenido la prioridad, y la música sólo había sido un ἦδυσμα, en palabras de Aristóteles, que, cuando habla de la tragedia y dice que ésta se sirve de una "palabra embellecida" (ἦδυσμένωι λόγωι χωρὶς ἐκάστωι τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις), explica esa expresión diciendo que "palabra embellecida" es la que tiene ritmo y armonía: λέγω δὲ ἦδυσμένον λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἀρμονίαν [καὶ μέλος], τὸ δὲ χωρὶς τοῖς

<sup>461</sup> Cf. Protágoras, fr. 1 DK, transmitido, entre otros, por Platón, *Theaet.*, 152 a (vid. Guthrie, W. K. C., 1969, pp. 184 y ss. de la trad. esp.).

<sup>462</sup> Vid. Abert, H., 1899, pp. 38-43. P. e., el *Papiro de Hibeh* se sitúa en la órbita del pensamiento musical sofístico; vid. Brancacci, A., 1988.

εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἕνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους (*Poet.*, 1450 a). Asimismo, Aristóteles distingue, en la tragedia, λέξις (recitación) y μελοποιία (canto), y Plutarco, *Quaest. conv.*, VII, 8, 4, 713 c, prefiere saborear las palabras y que la música sea sólo un adorno que no tenga la preferencia: τὰς ἡδονὰς ἐκ λόγου λαμβάνειν καὶ τὰς διατριβὰς ἐν λόγῳ ποιεῖσθαι, τὸ δὲ μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν ὥσπερ ὄψον ἐπὶ τῷ λόγῳ καὶ μὴ καθ' αὐτὰ προσφέρεσθαι μηδὲ λιχνεύειν. Implícitamente, los sofistas siguieron reconociendo el valor del sonido por sí mismo, pero en un dominio en el que predominaban la función representativa y el contenido conceptual. Y representaron el ámbito en el que se conservó la "ética musical" griega, a través de su interés por el ἦθος de los ritmos cuantitativos, y por su valor expresivo e impresivo<sup>463</sup>. Además, los sofistas valoraban la belleza de la voz, puede comprobarse en Flavio Filóstrato, *VS*, I, 21, p. 519 Olearius: περιῆν δὲ αὐτῷ καὶ εὐφωνίας, o en II, 20, p. 601 Olearius: Ἡρακλείδου μὲν καὶ Λογίμου καὶ Γλαύκου καὶ τῶν τοιούτων ἱεροφαντῶν εὐφωνίαι μὲν ἀποδέων, σεμνότητι δὲ καὶ μεγαλοπρεπείαι καὶ κόσμῳ παρὰ πολλοὺς δοκῶν τῶν ἄνω.

Hemos descrito la evolución de la retórica en relación con el desarrollo político y con el pensamiento musical en el mundo antiguo. Si esta relación entre la evolución de la μουσική y la de la política no conduce nuestro argumento a un salto en el vacío, podemos considerar que la música, especialmente la de Orfeo, es un fenómeno previo al desarrollo de la polis, un arte propio de la edad de oro, en el que el hombre está en armonía con la naturaleza. Ello viene apoyado por los textos que antes presentábamos, sobre todo por el de Tácito, *Dial. de orat.*, XII, 3-4. Ahora bien, la retórica, desarrollada a partir de la μουσική de la mano de la evolución política de época clásica, había tenido que que marginar el contenido en pro de la forma, en la Roma imperial -y en sus antecesores, los estados helenísticos-. Así, había vuelto a potenciar los aspectos que, en el lenguaje verbal, están más próximos a la música, y cuya importancia nunca habían negado los sofistas y maestros de retórica. No en vano, cuando Quintiliano, IX, 4, habla de la composición del discurso (e. d., de un dominio en el que prima la forma sobre el contenido), defiende su importancia alegando que el cuidado de la forma es la vía por la que el contenido puede llegar con más eficacia al ánimo del oyente, y aduce el fenómeno musical como ejemplo de "sonidos sin

---

<sup>463</sup> Abert, H., 1899, pp. 43-4.

contenido conceptual" que, a pesar de ser pura forma, tienen lo que hoy llamaríamos función comunicativa (Quintiliano, IX, 4, 9-10):

*Mihi compositione velut ammentis quibusdam nervisque intendi et concitari sententiae videntur. Ideoque eruditissimo cuique persuasum est valere eam plurimum, non ad delectationem modo sed ad motum quoque animorum: 10. primum quia nihil intrare potest in adfectus quod in aure velut quodam vestibulo statim offendit, deinde quod natura ducimur ad modos. Neque enim aliter eveniret ut illi quoque organorum soni, quamquam verba non exprimunt, in alios tamen atque alios motus ducerent auditorem.*

Y lo que este autor dice sobre la música, a continuación (IX, 4, 11-14), se inscribe explícitamente en la tradición de la filosofía pitagórica de la música. Antes que Porfirio y Yámblico, en sus respectivas biografías de Pitágoras, Quintiliano ya relata que los pitagóricos tenían por costumbre disponer sus ánimos, con la música de lira, al trabajo o al sueño, según las horas del día, y alejar los pensamientos perturbadores:

*11. In certaminibus sacris non eadem ratione concitant animos ac remittunt, non eosdem modos adhibent cum bellicum est canendum et cum posito genu supplicandum est, nec idem signorum concentus est procedente ad proelium exercitu, idem receptui carmen. 12. Pythagoreis certe moris fuit et cum euigilassent animos ad lyram excitare, quo essent ad agendum erectiores, et cum somnum peterent ad eandem prius lenire mentes, ut, si quid fuisset turbidiorum cogitationum, componerent. 13. Quod si numeris ac modis inest quaedam tacita uis, in oratione ea uehementissima, quantumque interest sensus idem quibus uerbis efferatur, tantum uerba eadem qua compositione uel in textu iungantur uel in fine cludantur: nam quaedam et sententiis parua et elocutione modica uirtus haec sola commendat. 14. Denique quod cuique uisum erit uehementer dulciter speciose dictum, soluat et turbet: abierit omnis uis iucunditas decor.*

De ese modo, se propiciaban las referencias al músico legendario más característico de la tradición griega: Orfeo era el poeta-músico por excelencia, pero no se le asociaba con la música "actual" -de aquel momento, claro está<sup>464</sup>, por esas ironías de la historia a las que el lenguaje nos somete-, sino

---

<sup>464</sup> Sólo conocemos un testimonio que relacione a Orfeo con lo que venimos llamando la "nueva música": fue justamente el iniciador de aquella "revolución artística". Timoteo, el que puso a Orfeo como prototipo mítico de la "nueva

con la música que entonces se consideraba "clásica", la que educaba a los ciudadanos en la *ωφροσύνη* y dotaba sus almas de *εὐρυθμίας καὶ εὐαρμοστίας*.

### B. 2. 2. INTERMEDIO: MÚSICA Y ARQUITECTURA.

Fuera ya de la comparación entre el poeta-músico y el orador, tenemos un testimonio que compara tácitamente a Orfeo, Arión y Anfión con el arquitecto que había proyectado la villa de Polio Félix (Estacio, *Silv.*, II, 2, 60 y ss.: *iam Methymnaei vatis manus et chelys una / Thebais et Getici cedat tibi gloria plectri: / et tu saxa moves et te nemora alta sequuntur*).

### B. 2. 3. LA MÚSICA DE ORFEO Y LA PALABRA DIVINA: DE EUSEBIO DE CESAREA A LOS MISTERIOS PAGANOS.

De gran interés, aunque también al margen de la relación entre música y retórica, es la manipulación que Eusebio de Cesarea hace del motivo de Orfeo en la naturaleza. En *De laudibus Constantini*, 14, 5, no es que interprete el mito alegóricamente, en el sentido en el que lo hacían los paganos, sino que la magia de la música de Orfeo sobre la naturaleza no - humana se compara con el efecto salvador de la palabra de Dios sobre los hombres, lo cual, como ocurría en la interpretación pagana, convierte la magia en pedagogía. He aquí el texto de Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5:

Ὅρφέα μὲν δὴ μῦθος Ἑλληνικὸς παντοῖα γένη θηρίων θέλγειν τῇ ὠιδῇ ἐξημεροῦν τε τῶν ἀγρίων τοὺς θυμούς, ἐν ὀργάνῳ πλήκτρῳ κρουομένων χορδῶν, παραδίδωσιν, καὶ τοῦθ' Ἑλλήνων αἰδεταὶ χορῶν, καὶ πιστεύεται ἄψυχος λύρα τιθασεύειν τοὺς θῆρας καὶ δὴ καὶ [τὰ δένδρα] τὰς φηγοὺς μεταβάλλειν μουσικῇ εἰκόντα. τοιγαροῦν ὁ πάνσοφος καὶ παναρμόνιος τοῦ θεοῦ λόγος ψυχαῖς ἀνθρώπων πολυτρόποις κακίαις ὑποβεβλημέναις παντοίας θεραπείας προβαλλόμενος, μουσικὸν ὄργανον χερσὶ λαβὼν, αὐτοῦ ποίημα σοφίας, τὸν ἀνθρώπου, ὠιδὰς καὶ ἐπιδὰς διὰ τούτου λογικοῖς ἀλλ' οὐκ ἀλόγοις θηρῶν ἀνεκρούετο, πάντα τρόπον ἀνήμερον Ἑλλήνων τε καὶ βαρβάρων πάθη τε ἄγρια καὶ θηριώδη ψυχῶν τοῖς τῆς ἐνθέου διδασκαλίας φαρμάκοις ἐξιώμενος, καὶ νοσοῦσαι γε ψυχαῖς ταῖς τὸ θεῖον ἐν

---

música", en el nomo *Los persas*, vv. 234 y ss. Vid., acerca de ese texto, nuestro comentario en la tercera parte de este trabajo, III. 3. 1. d. 1.

γενέσει καὶ σώμασιν ἀναζητούσαις οἷά τις ἰατρῶν ἄριστος συγγενεῖ καὶ καταλλήλῳ βοηθήματι θεὸν ἐν ἀνθρώπῳ παρίστη.

Esa comparación fue posible, creemos, gracias a la misma concepción de la música que habían tenido los pitagóricos: indicio de ello es que el ser humano se compara con una lira, en virtud de la alegoría que hacía de la lira una imagen del alma. En la tercera parte de este trabajo, dedicada a la música de Orfeo en el marco de lo humano, examinaremos en detalle, sobre los textos, ese uso de la lira como alegoría del alma, y su historia, en el pensamiento antiguo. Aquí bastará señalar que esa sugestiva imagen<sup>465</sup> era una forma de expresar la concepción del alma como armonía<sup>466</sup>, lo cual es doctrina pitagórica<sup>467</sup>. La comparación entre la lira y el alma no fue, sin embargo, exclusiva de los pitagóricos, pues también la encontramos entre los cínicos (Diógenes Laercio, VI, 27 y 65).

Todo lo cual era otra manera de expresar -o de justificar, en términos próximos a una mentalidad mágica- la doctrina de que la música puede infundir sus cualidades en al alma del oyente, tal como había dicho Platón, *Smp.*, 187 a y ss., y *Prt.*, 326 a-b. Esa doctrina es también eminentemente pitagórica, como sugieren los *Anecdota Parisina*, I, 172 (= Aristóxeno, fr. 26 Wehrli), y halla una acabadísima expresión en lo que cuenta Yámblico acerca del uso que Pitágoras hacía de la música (*VP*, 64 y ss.), para purificar las almas. Ese texto también permite pensar que, si se atribuía a la música ese poder, era porque reproducía la armonía de las esferas, y de ese modo adaptaba el alma (que también, como hemos visto, es una armonía) a esa otra armonía del universo (Proclo, *In Crat.*, 177<sup>468</sup>). Y el instrumento más

<sup>465</sup> Que podemos entrever en Platón, *Phaed.*, 85 e y ss., y 92 a-c; con mayor claridad, en *R.*, 443 c-d (y cf., a propósito de ese pasaje, Plutarco, *Quaest. plat.*, 1007 e-1009 b, y el comentario de Proclo, *In R.*, I, 212-3 Kroll), y en Aristides Quintiliano, II, 17-19, y Lactancio, *Opif. D.*, 16. Cf. también Cicerón, *Tusc.*, I, 19.

<sup>466</sup> Acerca de la cual, vid. Aristóteles, *De an.*, 407 b y ss. (cf. Juan Filópono, *In Aristotelis de anima libros commentaria*, vol. 15, p. 70 de los CAG), y *Pol.*, VIII, 5, 25, p. 1340 b, y Nemesio de Emesa, *De natura hominis*, 2, 20 y ss.

<sup>467</sup> Vid. Macrobio, *In Somn. Scip.*, I, 14; Claudio Mamerto, II, 7, p. 120 Engelbrecht (= Filolao, fr. 22 Huffman = 22 DK); Proclo, *In R.*, I, 213 Kroll, y Juan Filópono, *In Aristotelis de anima libros commentaria*, vol. 15, p. 70 de los CAG.

<sup>468</sup> Ὅτι τὸ ἔτυμον τοῦ ὀνόματος τῶν Μουσῶν τοιοῦτον ἐπειδὴ τὴν φιλοσοφίαν καλεῖ ὁ Πλάτων (*Phaed.*, 61a) μεγίστην μουσικὴν, ἅτε δὴ τὰς ψυχικὰς ἡμῶν δυνάμεις ἑναρμονίως κινεῖσθαι ποιοῦσαν καὶ πρὸς τὰ ὄντα συμφώνως καὶ τὰς

adecuado para tales fines era aquel que reproducía tanto la estructura del Universo como la del alma, e. d., la lira. Ése era el instrumento de Orfeo, y, como sabemos gracias al Ps. Luciano, *De astr.*, X, y a Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 645, la lira de Orfeo reproducía la armonía de las esferas. El primer texto citado relaciona incluso la invención de la lira con la institución de los misterios, pues Orfeo habría accedido al conocimiento de las leyes del universo (la armonía de las esferas) gracias a su instrumento, y así habría adquirido también la facultad de actuar mágicamente sobre la naturaleza y el hombre.

El estoicismo no desconoció la influencia de la música en el carácter. Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis*, V, 6, 1-22, ha transmitido doctrinas de Posidonio (= fr. 417 Theiler) en las que también se habla de la música como tratamiento de la parte irracional del alma, aun cuando no se afirme explícitamente que la música sea algo irracional<sup>469</sup>. Es importante observar que el texto habla de ἄλογα<sup>470</sup>, para referirse a la parte irracional

---

κινήσεις τῶν ἐν αὐτῇ κύκλων τεταγμένας, πρὸς δὲ ταύτην ἡμᾶς ἄγει ἡ ζήτησις τῆς ἑαυτῶν τε οὐσίας καὶ τῆς τοῦ παντός διὰ τῆς πρὸς ἑαυτοῦς τε καὶ τὰ κρείττω ἐπιστροφῆς, καὶ γινόμεθα σύμφωνοι τῷ παντὶ τὰς ἐν ἡμῖν περιόδους ταῖς τοῦ παντός ἐξομοιοῦντες, διὰ τοῦτο καὶ τὰς Μούσας ἀπὸ τῆς ζητήσεως ὀνομάζομεν. αὐτὸς γὰρ ὁ Μουσηγέτης τὴν ἀλήθειαν ἐκφαίνει ταῖς ψυχαῖς κατὰ μίαν ἀπλότητα νοεράν, αἱ δὲ Μοῦσαι τὰς ποικίλας ἡμῶν ἐνεργείας τὰς εἰς τὸ ἐν τὸ νοερὸν ἀναγούσας τελειοῦσιν. ἔχουσι γὰρ αἱ ζητήσεις ὕλης λόγον ὡς πρὸς τὸ ἀπὸ τῆς εὐρέσεως τέλος, καθάπερ καὶ τὸ πλήθος πρὸς τὸ ἐν καὶ ἡ ποικιλία πρὸς τὴν ἀπλότητα. τὰς τοίνυν Μούσας ἐν μὲν ταῖς ψυχαῖς τὴν ζήτησιν τῆς ἀληθείας, ἐν δὲ τοῖς σώμασιν τὸ πλήθος τῶν δυνάμεων, πανταχοῦ δὲ τὴν ποικιλίαν τῶν ἀρμονιῶν ἐνδιδούσας ἴσμεν.

**469 De hecho, la tradición pitagórica afirma todo lo contrario,** ὡς φιλοσοφίας μὲν οὐσης μεγίστης μουσικῆς (Πλάτων, *Phaed.*, 61 a), y cf. Estrabón, X, 3, 10: Καὶ διὰ τοῦτο μουσικὴν ἐκάλεσε Πλάτων καὶ ἔτι πρότερον οἱ Ἡυθαγόρειοι τὴν φιλοσοφίαν, καὶ καθ' ἀρμονίαν τὸν κόσμον συνεστάναι φασί, πᾶν τὸ μουσικὸν εἶδος θεῶν ἔργον ὑπολαμβάνοντες. οὕτω δὲ καὶ αἱ Μοῦσαι θεαὶ καὶ Ἀπόλλων μουσηγέτης καὶ ἡ ποιητικὴ πᾶσα ὑμνητικὴ. ὡσαύτως δὲ καὶ τὴν τῶν ἡθῶν κατασκευὴν τῇ μουσικῇ προσνέμουσιν, ὡς πᾶν τὸ ἐπανορθωτικὸν τοῦ νοῦ τοῖς θεοῖς ἐγγὺς ὄν. **No obstante, Plotino, IV, 4, 40, dice que la música actúa sobre la parte irracional del alma:** Οὐδὲ γὰρ ἡ προαίρεσις οὐδ' ὁ λόγος ὑπὸ μουσικῆς θέλγεται, ἀλλ' ἡ ἄλογος ψυχὴ.

**470 Lo mismo en Galeno, De plac. Hipp. et Plat., V, 6, 4-5 (= Posidonio, fr. 417 Theiler).**



del alma, y que las "víctimas", por así decir, de la música de Orfeo eran ἄλογα, en Eunapio, *Vitae Sophistarum*, 502 (y cf. con τὰ μὴ μετέχοντα λόγου, en Filóstrato el joven, *Im.*, 6), y ζῶια, en Dión de Prusa, XXXII, 63, y en el Ps. Luciano, *De astr.*, X. Esos hechos de vocabulario reflejan asociaciones conceptuales que pudieron favorecer la interpretación alegorista. Y el pasaje que hemos transcrito podría haberlo firmado un discípulo de Pitágoras: una doctrina pitagórica, atribuida a Aristóxeno por Marciano Capela, IX, 923, afirma que lo que en el alma hay de salvaje, las "pasiones animales", puede ser apaciguado mediante la música: *Pythagorei etiam docuerunt ferociam animi tibiis aut fidibus mollientes cum corporibus adhaerere nexum foedus animarum. membra quoque latentes interserere numeros non contempsit; hoc etiam Aristoxenus Pythagorasque testantur.*

Debemos estudiar ahora, por tanto, la historia de esta idea de "lo animal en el hombre". Como tantas otras veces, el punto de partida puede registrarse en Platón, que, en *Tim.*, 91 a-b, compara el impulso sexual con una bestia<sup>471</sup>:

διὸ δὴ τῶν μὲν ἀνδρῶν τὸ περὶ τὴν τῶν αἰδοίων φύσιν ἀπειθὲς τε καὶ αὐτοκρατὲς γεγονός, οἷον ζῶιον ἀνυπήκοον τοῦ λόγου, πάντων δι' ἐπιθυμίας οἰστρώδεις ἐπιχειρεῖ κρατεῖν· αἱ δ' ἐν 91."c" ταῖς γυναιξίν αὖ μῆτραί τε καὶ ὑστέραι λεγόμεναι διὰ τὰ αὐτὰ ταῦτα, ζῶιον ἐπιθυμητικὸν ἐνὸν τῆς παιδοποιίας.

La injusticia y el exceso se comparan con la Quimera, Escila y Cérbero, en *R.*, 588 c y ss., y Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis*, 6, 2, 3-4, detalla las imágenes platónicas: τοιοῦτον δέ τι χρῆμα καὶ ἡμῶν τὴν ψυχὴν ὁ Πλάτων εἶναι φησιν ἐκ τριῶν μερῶν συγκειμένην. εἰκάζει δ' οὕτω τὸ μὲν ἐπιθυμητικὸν θηρίω ποικίλῳ τε καὶ πολυκεφάλῳ<sup>472</sup>, τὸ δὲ θυμοειδὲς λέοντι, τὸ δὲ λογιστικὸν ἀνθρώπῳ.

La *Cebetis Tabula*, 22 y ss., atestigua esa asociación de ideas entre los cínicos:

Καὶ ποίους ἀγῶνας νενίκηκεν αὐτός; ἔφην ἐγώ.

<sup>471</sup> Y también el hambre y la sed se comparan con un θρέμμα ἄγριον, en *Tim.*, 70 e.

<sup>472</sup> Cf. Juliano, *Eis τοὺς ἀπαιδευτούς κύνας*, 15, 52.

Τοὺς μεγίστους, ἔφη, καὶ τὰ μέγιστα θηρία, ἃ πρότερον αὐτὸν κατήσθει καὶ ἐκόλαζε καὶ ἐποίει δούλον, ταῦτα πάντα νενίκηκε καὶ ἀπέρριψεν ἀφ' ἑαυτοῦ καὶ κεκράτηκεν ἑαυτοῦ, ὥστε ἐκεῖνα νῦν τούτῳ δουλεύουσι, καθάπερ οὗτος ἐκείνοις πρότερον.

23 Ποῖα ταῦτα λέγεις θηρία; πάνυ γὰρ ἐπιποθῶ ἀκοῦσαι.

Πρῶτον μὲν, ἔφη, τὴν Ἄγνοιαν καὶ τὸν Πλάνον. ἢ οὐ δοκεῖ σοι ταῦτα θηρία;

Καὶ πονηρά γε, ἔφην ἐγώ.

A la misma anecdota, y con las mismas asociaciones de ideas, alude Dión de Prusa -por cierto, otro de los que expusieron la interpretación alegorista que venimos estudiando-, en su discurso núm. IX, 11-12: "Ὅτι οὐ νενίκηκας, ὦ Διόγενες. ὁ δέ, Πολλοὺς γε, εἶπεν, ἀνταγωνιστὰς καὶ μεγάλους, οὐχ οἷα ταῦτά ἐστι τὰ ἀνδράποδα τὰ νῦν ἐνταῦθα παλαίοντα καὶ δισκεύοντα καὶ τρέχοντα, τῷ παντὶ δὲ χαλεπωτέρους, πενίαν καὶ φυγὴν καὶ ἀδοξίαν, ἔτι δὲ ὀργὴν τε καὶ λύπην καὶ ἐπιθυμίαν καὶ φόβον καὶ τὸ πάντων ἀμαχώτατον θηρίον, ὕπουλον καὶ μαλθακόν, ἠδονήν.

Los estoicos tuvieron cierta simpatía por esas comparaciones con animales, como vemos, p. e., en el fr. 306 Arnim, de Crisipo (transmitido por Estobeo, II, 65, 1 Wachsm.): βούλονται δὲ καὶ τὴν ἐν ἡμῖν ψυχὴν ζῶιον εἶναι· ζῆν τε γὰρ καὶ αἰσθάνεσθαι· καὶ μάλιστα τὸ ἡγεμονικὸν μέρος αὐτῆς, ὃ δὴ καλεῖται διάνοια. διὸ καὶ πᾶσαν ἀρετὴν ζῶιον εἶναι. Puede leerse también a Epicteto, *Diss.*, II, 9 (vol. I, p. 266 y ss. Oldfather), y, sobre todo, la carta núm. 113, 1, de Séneca (= Crisipo, fr. 307 Arnim): *an iustitia fortitudo prudentia ceteraque virtutes animalia sint. (...) Animum constat animal esse, cum ipse efficiat, ut simus animalia, [et] cum ab illo animalia nomen hoc traxerint. virtus autem nihil aliud est quam animus quodammodo se habens: ergo animal est. Deinde virtus agit aliquid. agi autem nihil sine inpetu potest. si inpetum habet, qui nulli est nisi animali, animal est. "Si animal est, inquit, virtus, habet ipsa virtutem." Quidni habeat se ipsam? quomodo sapiens omnia per virtutem gerit, sic virtus per se. "Ergo, inquit, et omnes artes animalia sunt et omnia, quae cogitamus quaeque mente conplectimur. sequitur, ut multa milia animalium habitent in his angustiis pectoris et singuli multa simus animalia aut multa habeamus animalia.*

Volvamos ahora al πολυκέφαλον θηρίον del que habían hablado Platón, *R.*, 588 c y Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis*, VI, 2, 3-4. Algunas descripciones órficas de dioses primordiales, como el Tiempo o Fanes, los presentan también con muchas cabezas. Así describe al Tiempo el fr. 54 Kern: δράκοντα δὲ εἶναι κεφαλὰς ἔχοντα προσπεφυκίας ταύρου καὶ λέοντος, ἐν μέσῳ δὲ θεοῦ πρόσωπον ἔχειν δὲ καὶ ἐπὶ τῶν ὤμων πτερά, ὠνομάσθαι δὲ Χρόνον ἀγήραον. De Fanes, gracias también al fr. 54 Kern, sabemos que es un θεὸν διδώματον πτέρυγας ἐπὶ τῶν ὤμων ἔχοντα χρυσᾶς ὅς ἐν μὲν ταῖς λαγόσι προσπεφυκίας εἶχε ταύρων κεφαλὰς, ἐπὶ δὲ τῆς κεφαλῆς δράκοντα πελώριον παντοδαπαῖς μορφαῖς θηρίων ἰνδαλλόμενον. Fanes es otro nombre de Dioniso, según el fr. 237 Kern (ὄν δὴ νῦν καλέουσι Φάνητά τε καὶ Διόνυσον), y, entre los neoplatónicos, el alma es de naturaleza dionisiaca, según Proclo, *In Crat.*, 133: "Ὅτι ὁ ἐν ἡμῖν νοῦς Διονυσιακός ἐστιν καὶ ἄγαλμα ὄντως τοῦ Διονύσου. Lo cual tiene influjos órficos (cf. "Orph.", frs. 210 y ss. Kern).

Y, para cerrar el círculo, diremos que el pitagorismo elaboró casi un sistema completo de asociaciones entre animales, por una parte, y caracteres y fisonomías humanos. El interés del mismo Pitágoras por la fisiognómica viene atestiguado por San Hipólito, *Refutatio omnium haeresium*, I, 2 (φυσιογνωμονικὴν αὐτὸς ἐξεῦρεν); Porfirio, *VP*, 13, y Yámblico, *VP*, 17, 71 atestiguan igualmente ese interés. Y que esa ciencia se sirvió abundantemente de comparaciones con animales, lo atestiguan los *Physiognomonica* pseudo-aristotélicos (805 b Bekker). Tampoco están ausentes ese tipo de asociaciones en pasajes en los que se expone la doctrina de la reencarnación, como es, por cierto, el pasaje de Platón, *R.*, 620 a y ss., en el que se afirma que el alma de Orfeo se reencarnará en un cisne; la de Támiris, en un ruiseñor; la de Áyax, en un león, etc., y, en resumen, los injustos se reencarnarán en fieras, y los justos, en animales domésticos: τὰ μὲν ἄδικα εἰς τὰ ἄγρια, τὰ δὲ δίκαια εἰς τὰ ἡμέρα μεταβάλλοντα.

Por otra parte, la interpretación alegorista se refiere al hechizo que la música de Orfeo ejercía no sólo sobre las fieras, sino también sobre las rocas, a las que se presenta como otro símbolo de hombres salvajes y sin instrucción. También tenemos algunos testimonios del simbolismo "moral" de determinados minerales, desde Platón, *R.*, 415 a, que asocia un metal a cada una de las clases sociales de su estado<sup>473</sup>. Entre los gnósticos, parecen

<sup>473</sup> Ἐστὲ μὲν γὰρ δὴ πάντες οἱ ἐν τῇ πόλει ἀδελφοί, ὡς φήσομεν πρὸς αὐτοὺς μυθολογούντες, ἀλλ' ὁ θεὸς πλάττων, ὅσοι μὲν ὑμῶν ἱκανοὶ ἄρχειν, χρυσὸν ἐν τῇ

Debemos estudiar ahora, por tanto, la historia de esta idea de "lo animal en el hombre". Como tantas otras veces, el punto de partida puede registrarse en Platón, que, en *Tim.*, 91 a-b, compara el impulso sexual con una bestia<sup>471</sup>:

διὸ δὴ τῶν μὲν ἀνδρῶν τὸ περὶ τὴν τῶν αἰδοίων φύσιν ἀπειθέσ τε καὶ αὐτοκρατέσ γεγονός, οἷον ζῶιον ἀνυπήκοον τοῦ λόγου, πάντων δι' ἐπιθυμίας οἰστρώδεις ἐπιχειρεῖ κρατεῖν· αἱ δ' ἐν 91."c" ταῖς γυναιξίν αὖ μῆτραί τε καὶ ὑστέραι λεγόμεναι διὰ τὰ αὐτὰ ταῦτα, ζῶιον ἐπιθυμητικὸν ἐνὸν τῆς παιδοποιίας.

La injusticia y el exceso se comparan con la Quimera, Escila y Cérbero, en *R.*, 588 c y ss., y Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis*, VI, 2, 3-4, detalla las imágenes platónicas: τοιοῦτον δέ τι χρῆμα καὶ ἡμῶν τὴν ψυχὴν ὁ Πλάτων εἶναί φησιν ἐκ τριῶν μερῶν συγκειμένην. εἰκάζει δ' οὕτω τὸ μὲν ἐπιθυμητικὸν θηρίω ποικίλῳ τε καὶ πολυκεφάλῳ<sup>472</sup>, τὸ δὲ θυμοειδὲς λέοντι, τὸ δὲ λογιστικὸν ἀνθρώπῳ.

La *Cebetis Tabula*, 22 y ss., atestigua esa asociación de ideas entre los cínicos:

Καὶ ποίους ἀγῶνας νενίκηκεν αὐτός; ἔφην ἐγώ.

Τοὺς μεγίστους, ἔφη, καὶ τὰ μέγιστα θηρία, ἃ πρότερον αὐτὸν κατήσθιε καὶ ἐκόλαζε καὶ ἐποίει δούλον, ταῦτα πάντα νενίκηκε καὶ ἀπέρριψεν ἀφ' ἑαυτοῦ καὶ κεκράτηκεν ἑαυτοῦ, ὥστε ἐκεῖνα νῦν τούτῳ δουλεύουσι, καθάπερ οὗτος ἐκείνοισι πρότερον.

23 Ποῖα ταῦτα λέγεις θηρία; πάνυ γὰρ ἐπιποθῶ ἀκοῦσαι.

Πρῶτον μὲν, ἔφη, τὴν Ἄγνοϊαν καὶ τὸν Πλάνον. ἢ οὐ δοκεῖ σοι ταῦτα θηρία;

Καὶ πονηρά γε, ἔφην ἐγώ.

A la misma anecdota, y con las mismas asociaciones de ideas, alude Dión de Prusa -por cierto, otro de los que expusieron la interpretación alegorista que venimos estudiando-, en su discurso núm. IX, 11-12: "Ὅτι οὐ

<sup>471</sup> Y también el hambre y la sed se comparan con un θρέμμα ἄγριον, en *Tim.*, 70 e.

<sup>472</sup> Cf. Juliano, *Eis τοὺς ἀπαιδεύτους κίνας*, 15, 52.

πέμπτην Ἄρεος, τὴν ἐκ τοῦ κράματος ἀνώμαλόν τε καὶ ποικίλην, ἔκτην Σελήνης τὴν ἀργυρᾶν, ἑβδόμην Ἥλιου τὴν χρυσεῖν, μιμούμενοι τὰς χροᾶς αὐτῶν.

Las ideas cuyos testimonios hemos expuesto constituyen el marco en el que R. Eisler<sup>475</sup> sitúa la interpretación alegorista del motivo de Orfeo encantando a la naturaleza no - humana. E. d., el marco ideológico en el que habría surgido esa manipulación del mito está próximo al pitagorismo y en el estoicismo (acción de la música sobre el alma; alegoría de las pasiones en forma de animales salvajes, etc.). Y, como hemos visto y en seguida veremos más detalladamente, esas ideas tenían algunas posibles raíces en los misterios dionisiacos y órficos, y se mantuvieron entre los autores cristianos (en parte por influencia de lo que hemos visto en el estoicismo y en el neoplatonismo, y en parte porque no eran extrañas a la tradición del *Antiguo Testamento*).

Los testimonios sobre la sensibilidad de los animales a la música, que presentamos en II. 3. A. b., deben completarse ahora con otros que documentan el uso de la música para domesticar animales capturados, o bien para regular sus apareamientos, de lo cual da cuenta Eliano, *NA*, 12, 44:

μοῦσαν αὐτοῖς προσάγουσιν ἐπιχώριον, καὶ κατάιδουσιν αὐτοὺς ὀργάνῳ τινὶ καὶ τούτῳ συνήθει· καλεῖται δὲ σκινδαψὸς τὸ ὄργανον. ὃ δὲ ὑπέχει τὰ ὦτα καὶ θέλγεται, καὶ ἡ μὲν ὀργὴ πραύνεται, ὃ δὲ θυμὸς ὑποστέλλεται τε καὶ στόρνεται, κατὰ μικρὰ δὲ καὶ ἐς τὴν τροφήν ὀραί. εἶτα ἀφεῖται μὲν τῶν δεσμῶν, μένει δὲ τῇ μούσῃ δεδεμένος, καὶ δειπνεῖ προθύμως ἀβρὸς δαιτυμῶν· πόθῳ γὰρ τοῦ μέλους οὐκ ἂν ἔτι ἀποσταίῃ. Λιβύων δὲ ἵπποι (δεῖ γὰρ ἀκοῦσαι καὶ τὸν λόγον τὸν ἕτερον), ἐς τοσοῦτον αὐτὰς αἰρεῖ ἡ αὐλησις. πραύνονταί τε καὶ ἡμεροῦνται, καὶ ὑπολήγουσι μὲν τοῦ ὑβρίζειν τε καὶ σκιρτᾶν, ἔπονται δὲ τῷ νομῆι ὅποι ἂν αὐτὰς τὸ μέλος ἀπάγη, ἐπιστάντος δὲ καὶ ἐκεῖναι ἐφίστανται· ἐὰν δὲ ἐπανατείνῃ τὸ αὐλημα, λείβεται δάκρυα ὑφ' ἡδονῆς αὐταῖς. οἱ μὲν οὖν βουκόλοι τῶν ἵππων ῥοδοδάφνης κλάδον κοιλάναντες καὶ αὐλὸν ἐργασάμενοι καὶ ἐς αὐτὸν ἐμπνέοντες εἶτα οὕτω τῶν προειρημένων καταυλοῦσι. λέγει δὲ Εὐριπίδης καὶ ποιμνίτας τινὰς ὑμεναίους· ἔστι δὲ ἄρα τοῦτο αὐλημα, ὅπερ οὖν τὰς μὲν ἵππους τὰς θηλείας ἐς ἔρωτα ἐμβάλλει καὶ οἶστρον ἀφροδίσιον, τοὺς δὲ ἄρρενας μίγνεσθαι αὐταῖς ἐκμαίνει. τελοῦνται μὲν δὴ ἵππικοὶ γάμοι τὸν τρόπον τοῦτον, καὶ ἔοικεν ὑμεναίων αἰδεῖν τὸ αὐλημα.

---

<sup>475</sup> 1922-3, pp. 82 y ss.

También hemos hallado alusiones al uso de la música para atraer las presas, en las cacerías y en la pesca. Podemos aducir el testimonio de Aristóteles, *HA*, 611 b 26: 'Αλίσκονται δὲ θηρεύμεναι αἱ ἔλαφοι κυριπτόντων καὶ αἰδόντων, καὶ κατακλίνονται ὑπὸ τῆς ἡδονῆς. Eliano, *NA*, 6, 31-32, y 12, 43, habla del uso de tímpanos y de una especie de flauta, el φωτίγγιον<sup>476</sup>, en la pesca, y, en 12, 46, dice así:

Λόγος που διαρρεῖ Τυρρηνὸς ὁ λέγων τοὺς ὕς τοὺς ἀγρίους καὶ τὰς παρ' αὐτοῖς ἐλάφους ὑπὸ δικτύων μὲν καὶ κυνῶν ἀλίσκεσθαι, ἦπερ οὖν θήρας νόμος, συναγωνιζομένης δὲ αὐτοῖς τῆς μουσικῆς καὶ μᾶλλον. πῶς δέ, ἦδη ἐρῶ. τὰ μὲν δίκτυα περιβάλλουσι καὶ τὰ λοιπὰ θήρατρα, ὅσα ἐλλοχᾷ τὰ ζῶια· ἔστηκε δὲ ἀνὴρ αὐλῶν τεχνίτης, καὶ ὡς ὅτι μάλιστα πειρᾶται τοῦ μέλους ὑποχαλᾶν, καὶ ὃ τι ποτέ ἐστι τῆς μούσης σύντονον ἐαί, πᾶν δὲ ὃ τι γλύκιστον αὐλωιδίας τοῦτο αἶδει. ἡσυχία τε καὶ ἡρεμία ραιδίως διαπορθμεύει, καὶ ἐς τὰς ἄκρας καὶ ἐς τοὺς αὐλῶνας καὶ ἐς τὰ δάση καὶ ἐς ἀπάσας συνελόντι εἰπεῖν τὰς τῶν θηρίων κοίτας καὶ εὐνάς τὸ μέλος ἐσρεῖ. καὶ τὰ μὲν πρῶτα παρίοντος ἐς τὰ ὦτα αὐτοῖς τοῦ ἤχου ἐκπέπληγε καὶ που καὶ δείματος ὑποπίμπλαται, εἶτα ἄκρατος καὶ ἄμαχος αὐτὰ ἡδονῇ τῆς μούσης περιλαμβάνει, καὶ κηλούμενα λήθην ἔχει καὶ ἐκγόνων καὶ οἰκιῶν. καίτοι φιλεῖ τὰ θηρία μὴ ἀπὸ τῶν συντρόφων χωρίων πλανᾶσθαι. τὰ δ' οὖν Τυρρηνὰ κατ' ὀλίγον ὥσπερ ὑπὸ τινος ἰυγγος ἀναπειθούσης ἔλκεται, καὶ καταγοητεύοντος τοῦ μέλους ἀφικνεῖται καὶ ἐμπίπτει ταῖς πάγαις τῆς μούσης κεχειρωμένα.

También Plinio el viejo alude a la receptividad de los ciervos a la música, en VIII, 114: *mulcentur fistula pastorali et cantu, cum erexere aures, acerrimi auditus, cum remisere, surdi*. Los caballos también son especialmente sensibles a este arte: *docilitas tanta est, ut universus Sybaritani exercitus equitatus ad symphoniae cantum saltatione quadam moveri solitus inveniatur* (Plinio, *NH*, VIII, 157).

Lo interesante es que, entre los cínicos, la doma de fieras o la lucha del hombre con animales salvajes era una alegoría de la lucha del hombre

---

<sup>476</sup> Cuya invención se atribuía a Osiris, según Ateneo, IV, 78, 175 e. Es interesante observar que algunas fuentes griegas atribuyen a Osiris un carácter civilizador que se basa justamente en la música y en la palabra (Plutarco, *De Is. et Os.*, 13, 356 b: ἐλάχιστα μὲν ὄπλων δεηθέντα, πειθοῖ δὲ τοὺς πλείστους καὶ λόγῳ μετ' ὠιδίης πάσης καὶ μουσικῆς θελγομένους προαγόμενον).

contra sus pasiones: así lo vimos ya, a propósito de Diógenes el cínico, en dos de los testimonios que presentamos, acerca de los animales salvajes como alegoría de las pasiones irracionales (*Cebetis Tabula*, 22, y Dión de Prusa, IX, 11-12). Ello nos aproxima a ese dominio de la cacería, y no hay que olvidar que las imágenes de Orfeo entre los animales suelen estar acompañadas por otras representaciones de escenas de cacería. Pues bien: si pensamos que Dioniso Zagreo era también un dios cazador<sup>477</sup>, como se ve en Eurípides, *Ba.*, 1189 y ss., las alegorías de las pasiones como animales, y de su purificación por la música como una lucha o una cacería -visto el papel que la música desempeñaba en la caza-, pueden haber tenido algo que ver con los misterios de ese dios, en cuyo cortejo y en cuyos cultos se empleaban generosamente flautas, tímpanos y címbalos<sup>478</sup>. Y, más concretamente, hay que recordar aquí el uso del ῥόμβος y del τύμπανος, en los rituales órficos, de lo cual tenemos un testimonio en los frs. 31 y 34 Kern, y en Filodemo, *De poem.* (*P. Hercul.* 1074 fr. 30, D fr. 10 p. 17 Nardelli), textos sobre los que volveremos en la cuarta parte de este trabajo.

Hay que observar, por otra parte, que los instrumentos empleados por los cazadores no son la lira de Orfeo, sino instrumentos de viento o percusión, que permitían un mayor volumen sonoro<sup>479</sup>. Pero tengamos en cuenta que las fuentes literarias o iconográficas son algo más que testimonios etnográficos, y las analogías pitagóricas entre la lira y el alma pudieron hacer el resto para que la lira, en el plano del mito, sustituyera la flauta o los tímpanos, en el ámbito de los *realia*. Por otra parte, que la lira fuera el instrumento que, en el mito, ejercía esos mágicos efectos sobre los animales, puede reforzar la idea de que ese motivo mítico era una forma figurada de expresar el poder de la música sobre el alma humana, pues la lira era el instrumento cuya influencia sobre el alma gozaba de la mayor estima.

Al margen ya de los instrumentos musicales, según Eisler, la interpretación alegorista del motivo de Orfeo músico encantador de la naturaleza no - humana habría surgido en el marco de los misterios. No en vano, Proclo, *In R.*, I, p. 75 Kroll, había dicho que las iniciaciones místicas liberaban las almas de la vida material y perecedera, y las unían a los dioses: τίς γὰρ οὐκ ἄν κυνομολογήσειεν τὰ τε μυστήρια καὶ τὰς τελετὰς ἀνάγειν μὲν ἀπὸ τῆς ἐνύλου καὶ θνητοειδοῦς ζωῆς τὰς ψυχὰς

<sup>477</sup> Vid. Eisler, R., 1922-3, p. 95 y 100.

<sup>478</sup> Vid., p. e., Esquilo, fr. 57 Radt, y Eurípides, *Ba.*, 123-34, y fr. 586 Nauck.

<sup>479</sup> Vid. Abert, H., 1899, pp. 60-1.

καὶ συνάπτειν τοῖς θεοῖς; Y, antes que Proclo, Aristides Quintiliano, III, 25, había dicho que el principio primero y más natural de la melodía es el entusiasmo, y que la música y la danza, en los misterios, purifican el alma de conmociones y aplacan la fuerza de lo irracional, como ocurre en personas que nuestro autor define como "salvajes de carácter y bestiales", en lo que observamos, una vez más el uso figurado de "lo animal" para referirse a lo irracional:

Μελωιδίας δὲ ὁ λόγος ἀρχὴν φυσικωτάτην καὶ πρωτίστην τὸν ἐνθουσιασμὸν δείκνυσιν. ... ταύτην (sc. τὴν ψυχὴν) δὴ διὰ τὴν πολλὴν ἀγνωσίαν καὶ λήθην οὐδὲν μανίας ἀποδέουσαν κατασταλτέον φαίνεται εἶναι τῆι μελωιδίαι ἥτοι καὶ αὐτοὺς μιμῆσει τιτὶ τὸ τῆς φύσεως ἄλογον ἀπομειλιττομένους, οἷον ὅσοι τε ἄγριοι τὸ ἦθος καὶ ζῶωδέστεροι, ἢ καὶ δι' ἀκοῆς ὄψεώς <τε> φόβον τὸν τοιόνδε ἀποτρεπομένους, οἷον ὅσοι πεπαιδευμένοι καὶ φύσει κοσμιώτεροι. διὸ καὶ τὰς βακχικὰς τελετὰς καὶ ὅσαι ταύταις παραπλήσιοι λόγου τινοῦς ἔχεσθαί φασι, ὅπως ἂν ἡ τῶν ἀμαθεστέρων πτοίησις διὰ βίον ἢ τύχην ὑπὸ τῶν ἐν ταύταις μελωιδιῶν τε καὶ ὀρχήσεων ἅμα παιδιαῖς ἐκκαθαίρηται.

En fin, según Eisler<sup>480</sup>, otras interpretaciones alegóricas también se apoyaron en doctrinas místicas más que filosóficas, como las del Heráclito comentador de Homero. Su argumentación nos parece convincente, y sólo nos queda referirnos a un testimonio que Eisler no tuvo en cuenta, y que completa la documentación que él adujo en apoyo de su tesis. En la primera manifestación de aquella interpretación alegorista, la que aparece en Paléfato, XXXIII (pp. 50-1 Festa), la acción mágica de la música de Orfeo se relaciona con un ritual dionisiaco, o, por así decir, "contra un ritual dionisiaco": Orfeo, en consonancia implícita con el apolinismo de su música, habría hecho que las ménades abandonaran las orgías que estaban celebrando en los montes, y las habría hecho volver a sus hogares. En otras palabras, y siguiendo en la línea de Eisler, Orfeo también venció en esa ocasión "lo animal en el hombre", reconduciendo a las mujeres de un medio natural, salvaje, a un ámbito urbano y, por así llamarlo, civilizado. Parece una versión "con final feliz" de lo que tan frecuentemente se representó en la iconografía, y a lo que aludió, p. e., Esquilo, en las *Basárides*.

---

<sup>480</sup> Vid. Eisler, R., 1922-3, p. 83.



Ahora bien, es probable que, en la transmisión de esa forma de entender el motivo de la magia musical de Orfeo, influyeran problemas planteados por los sofistas y por Platón. De ello dependió que los efectos de esa magia musical se compararan con los efectos persuasivos del orador, y que a Orfeo se le tomara como modelo de oradores. Pues, como vimos en nuestro análisis del λόγος de Orfeo, en I. 3. C., Platón había empleado motivos propios de la magia musical para describir procesos de persuasión sofística referidos a la relación "política" entre fuertes y débiles (problema también planteado por los sofistas, vid. Platón, *Grg.*, 483 e-484 a), y, en el epígrafe precedente, hemos expuesto más detalladamente las analogías entre la magia musical y la persuasión por la palabra. Y es que, recordando algo que también decíamos en I. 3. C., el γόνος iniciador de misterios y cantor-mago había sido reemplazado por el sofista. Volveremos sobre ello en la tercera parte (III. 3. 3.).

El complejo de ideas que hemos descrito más arriba, y del que parece haber surgido la interpretación alegorista, no era del todo extraño a la tradición bíblica, lo que tal vez influiría en su adopción por autores cristianos. Que David "tratara" con su arpa los desarreglos psíquicos de Saúl, es algo que sabemos gracias a *I Sam. (=I Re.)*, 16, 15 y ss., (cf. con Flavio Josefo, *AI*, 6, 166, que precisa la creencia en que los trastornos de Saúl se debían a δαιμόνια). Ese episodio atestigua que el mundo hebreo fue consciente del influjo de la música sobre el carácter, y, por cierto, la lira como símbolo del alma aparece también en los textos bíblicos (*Is.*, 16, 11; *Ib.*, 30, 9, 1). Y Filón de Alejandría, que había utilizado también la imagen de la lira<sup>481</sup>, y a quien no era extraña, por otra parte, la concepción pitagórica del valor ético de la música<sup>482</sup>, había interpretado las profecías de que las fieras se volverían mansas, cuando viniera el Mesías, en un sentido también alegórico: tales profecías significarían que lo que en el hombre hay de animal irracional sería dominado. E. d.: está empleando las mismas metáforas que Platón, los cínicos y los estoicos. Así puede verse en *De praemiis et poenis*, 88:

εἰ γὰρ ἐπιλάμψειέ ποτε τῶι βίωι τὸ ἀγαθὸν τοῦτο καὶ δυνηθείημεν τὸν καιρὸν ἰδεῖν ἐκείνον, ἐν ᾧ χειροήθη ποτὲ γενήσεται τὰ ἀτίθακα. πολὺ δὲ πρότερον τὰ ἐν τῆι ψυχῆι θηρία τιθασειθήσεται, οὐ μείζον ἀγαθὸν οὐκ ἔστιν εὐρεῖν· ἢ οὐχὶ εὐηθεσ ὑπολαμβάνειν, ὅτι τὰς ἀπὸ

<sup>481</sup> Cf. *Quod Deus sit immutabilis*, 24 y ss. (I, 276 Mangey = II, 61 Wendland), y *Quis rerum divinarum heres sit*, 14 y ss.

<sup>482</sup> *De spectralibus legibus*, 1, 343 y ss.

τῶν ἐκτὸς θηρίων βλάβας ἐκφευξόμεθα τὰ ἐν αὐτοῖς εἰς δεινὴν ἀγριότητα αἰεὶ συγκροτοῦντες;

En *Legum allegoriae*, III, 111 (I, 109 Mangey, I, 138 Cohn), dice que lo irracional y sensible es como los animales (κτηνώδες μὲν ἐστὶ τὸ ἄλογον καὶ αἰσθητικόν), y, en *De plant. Noë*, 43 (I, 336 Mangey, II, 142 Wendland), compara el arca de Noé con el cuerpo humano, y los animales, con las pasiones:

οὐκ ἔστι δ' οὖν ἀπορητέον, τί δήποτε εἰς μὲν τὴν κιβωτόν, ἣν ἐν τῷ μεγίστῳ κατακλυσμῷ κατασκευασθῆναι συνέβη, πάσαι τῶν θηρίων αἰδέαι εἰσάγονται, εἰς δὲ τὸν παράδεισον οὐδεμία· ἡ μὲν γὰρ κιβωτὸς σύμβολον ἦν σώματος, ὅπερ ἐξ ἀνάγκης κεχώρηκε τὰς παθῶν καὶ κακιῶν ἀτιθάτους κάξηγηριωμένας κῆρας, ὁ δὲ παράδεικος ἀρετῶν·

Por otra parte, ya el *Ecclesiastes*, 3, 18, decía que los hombres son animales incluso para los demás hombres: ἐκεῖ εἶπα ἐγὼ ἐν καρδίαι μου περὶ λαλιᾶς υἱῶν τοῦ ἀνθρώπου, ὅτι διακρινεῖ αὐτοὺς ὁ θεός, καὶ τοῦ δείξει ὅτι αὐτοὶ κτήνη εἰσὶν καὶ γε αὐτοῖς. Y la "tradición" continuó, p. e., en Ireneo, *C. haeres.*, V, 8 (PG VII 1143 y ss.); San Juan Crisóstomo, *Homiliae in Genesim*, PG, LIII, 102, y Euquerio, *Liber formularum spiritualis intelligentiae*, PL, L, 748 y ss. También entre los autores cristianos se ha conservado la imagen de la lira como símbolo del alma: p. e., Epifanio, *Haer.*, vol. 2, pp. 224-5 Holl, la atribuye a Montano, y, como pudimos ver al iniciar este epígrafe, también la empleaba Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5, que nos puso sobre la pista de aspectos del marco filosófico y religioso en el que se inscribe la interpretación alegorista del mito de la música mágica de Orfeo.

E, igual que en las fuentes literarias, también en la iconografía paleocristiana, Orfeo entre las fieras parece remitir al espectador a la vida eterna, caracterizada con algunas de las notas típicas de la Edad de Oro, en el mito griego. Pues, en efecto, ya *Is.*, 11, 6-9 (cf. con 65, 25), había caracterizado con la paz entre los animales la época que siguiera a la venida del Mesías.

### B. 3. NATVRA DOCET.

Fuera de los testimonios analizados, en los que Orfeo actúa sobre la naturaleza, queda un texto de Teófilo de Antioquía, *Ad Autolyicum*, II, 30, en el que se transmite la leyenda de que Orfeo había descubierto la música a

través del canto de los pájaros. Acerca de este testimonio, en el que la relación entre el cantor y la naturaleza, de alguna manera, se invierte (con respecto a los demás textos), remitimos a lo que decíamos en el apdo. II. 1. 4. Como ejemplo de lo que dice Teófilo de Antioquía, hay un pasaje de Filóstrato el viejo, *Im.*, II, 15, 6, en el que quienes enseñan a cantar a Orfeo son los martines pescadores. Ya Demócrito, fr. 154 DK, había dicho, según el testimonio de Plutarco, *De soll. anim.*, 974 a, que se puede aprender a cantar imitando el canto de los pájaros. Y es frecuente, en las fuentes antiguas, comparar el canto de determinadas aves con el de la voz humana: p. e., Electra llama a su padre "como lo haría un cisne" (Eurípides, *El.*, 151-3), e Ifigenia compara sus lamentos con los de un martín pescador (Eurípides, *I. T.*, 1085-95)<sup>483</sup>.

La misma inversión de la relación entre Orfeo y la naturaleza, se encuentra en el Ps. Luciano, *De astr.*, X, donde se sugiere que Orfeo descubrió la astrología porque la estructura de su lira coincidía con la armonía de los astros. Aquí, como en el caso anterior, ya no es Orfeo quien actúa sobre la naturaleza, sino ésta la que le comunica algo, pero gracias a los mismos medios con los que él influye sobre aquélla. La música, pues, ya no es tanto un instrumento de dominio cuanto de comunicación (cf. con lo que dijimos en nuestro análisis de ese texto, en el apdo. II. 1. 4.): así, el autor del fr. 62 Kern -Orfeo, para los antiguos- se dirige a Apolo; lo llama Ἡέλιος, y le dice que ha escuchado su voz y que lo pone por testigo de sus palabras: ὦναξ Λητοῦς υἱ', ἐκηβόλε, Φοῖβε κραταίε, /.../ Ἡέλιε, χρυσεάειν ἀειρόμενε πτερύγεσσιν, / δωδεκάτην δὴ τήνδε παραί σεο ἔκλυον ὀμφήν, / σεῦ φαιμένου· σὲ δέ γ' αὐτόν, ἐκηβόλε, μάρτυρα θεῖην.

Quizá la metáfora que aparece en esas frases nos remita no sólo a un Orfeo que sabe escuchar la naturaleza, sino más concretamente a ese Orfeo que escuchaba la armonía de los astros; en este caso, de un astro divinizado, pues, desde luego, el segundo verso citado sugiere que lo que Orfeo tenía en mente era el carácter astral de Apolo. El culto que Orfeo rendía al Sol aparece mencionado ya por Esquilo, fr. 83 a Mette, (= Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, = t. 113 Kern), donde se dice que nuestro personaje adoraba al Sol, al que llamaba Apolo. Por otra parte, entre los *Himnos órficos*, hay uno dedicado a Helios (el núm. 8, en el que el v. 10 sugiere también la identificación con

---

<sup>483</sup> Cf. también Eurípides, *Ph.*, 1514 y ss.

Apolo) y otro dedicado a Apolo (el núm. 34, donde los vv. 16-23 desarrollan ampliamente la asociación entre el Sol y Apolo<sup>484</sup>).

En general, la valoración que nos merecen estos testimonios se puede reducir a lo siguiente: esa posibilidad de entender el lenguaje de la naturaleza es también característica de la Edad de Oro, según podemos inferir del pasaje en el que Platón (*Plt.*, 272 b) asegura que, en tiempos de Crono, los hombres podían comunicarse con los animales. Y ya hemos visto que Orfeo, que musicalmente crea la paz entre los animales, es un personaje típico de la Edad de Oro.

---

<sup>484</sup> Sobre la problemática relación entre Apolo y el Sol, vid. Fauth, W., 1993.





TERCERA PARTE

**ORFEO MÚSICO,  
EN EL MARCO  
DE LA SOCIEDAD HUMANA.**

**III. 1. LA MÚSICA DE ORFEO EN EL ÁMBITO DE LO HUMANO, A LA LUZ DE LAS FUENTES LITERARIAS GRIEGAS Y LATINAS DE LA ANTIGÜEDAD.**

**III. 1. 1. LA PARTICIPACIÓN DE ORFEO EN EL VIAJE DE LOS ARGONAUTAS.**

**III. 1. 1. A. TESTIMONIOS EN LA LITERATURA GRIEGA DE ÉPOCA ARCAICA.**

Es más que probable que Simónides se haya referido a cómo Orfeo participó en esta aventura, en el poema del que procede el fr. 567 Page: los peces a los que alude el texto nos remiten a un medio marino, y los demás testimonios que tenemos de Orfeo fascinando a los peces se relacionan con la expedición argonáutica (Apolonio de Rodas, I, 573 y ss., y Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 3, 29<sup>485</sup>).

También es éste el lugar en el que cabe el testimonio de Píndaro, *P.*, IV, 176 y s. En un catálogo de los que participaron en el viaje de los Argonautas, Píndaro incluye a Orfeo, con referencias explícitas a su música:

ἐξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμιγκτὰς αἰοιδᾶν πατῆρ  
ἔμολεν, εὐαίμητος Ὀρφεύς.

---

<sup>485</sup> Queda la alusión de Calístrato, *Statuarum descriptiones*, 7, 4, donde se trata de la descripción de una imagen en la que Orfeo no aparece en el marco de la expedición argonáutica.

### III. 1. 1. B. TESTIMONIOS LITERARIOS DE ÉPOCA CLÁSICA.

Eurípides, *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle), presenta la cítara de Orfeo marcando el ritmo a los remeros de la nave Argo:

μέσῳ δὲ παρ' ἰστώι  
 Ἄσιάδ' ἔλεγον ἰήιον  
 Θρηῖσσι' ἔβόα κίθαρις Ὀρφέως  
 μακροπόλων πιτύλων ἐρέτησι κῆ  
 λεύσματα μελπομένα, τότε μὲν ταχῦ  
 πλουν, τότε δ' εἰλατίνας ἀνάπανμα πλά  
 τα[σ].

### III. 1. 1. C. TESTIMONIOS LITERARIOS DE ÉPOCA HELENÍSTICA.

En el poema de Apolonio de Rodas, encontramos abundantes pasajes protagonizados por Orfeo. El cantor tracio es quien aparece mencionado en primer lugar, en el catálogo de los héroes de la aventura, que ofrece el autor<sup>486</sup>. Luego, en I, 494–515, aparece ejecutando un canto de tema cosmogónico y teogónico, para apaciguar los ánimos tras una disputa: vid., en concreto, los vv. 512 y ss., transcritos en I. 1. 3., para observar los efectos del canto de Orfeo, sobre los argonautas. Llamamos la atención sobre la presencia de la palabra θέλκτρον, en el v. 515, derivada de la raíz de θέλω, el verbo que aparecía en el mismo Apolonio de Rodas, I, 27 y 31, referido a la influencia del arte de Orfeo, sobre la naturaleza no – humana, y que no habíamos hallado en testimonios anteriores a este autor.

Todavía dentro del canto I de las *Argonáuticas*, aparte de ese primer ejemplo de los efectos de la música del cantor tracio sobre oyentes humanos (análogos a los que ejercía sobre animales, plantas y rocas), encontramos otra función de esa música, función que ahora no parece que tenga paralelos en el dominio de la naturaleza no – humana: Orfeo ritma con la cítara el movimiento de los remos, en I, 540–1<sup>487</sup>:

---

<sup>486</sup> I, 23; vid. el texto transcrito en I. 1. 3. Poco después, en vv. 32 y ss., se nos dice que, por estar dotado de las cualidades a las que se acaba de hacer mención, Orfeo fue acogido entre los expedicionarios, por consejo del centauro Quirón, como el portador de un auxilio, más o menos sobrenatural, para los trabajos que se avecinaban: Ὀρφέα μὲν δὴ τοῖον ἔων ἐπαρωγὸν ἀέθλων / Αἰκούιδης Χείρωνος ἐφημοσύνησι πιθήσας / δέξατο.

<sup>487</sup> Cf. Eurípides, *Hypsipyle*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle).



ὡς οἱ ὑπ' Ὀρφῆος κιθάρη πέπληγον ἑρετμοῖς  
πόντου λάβρον ὕδωρ, ἐπὶ δὲ ῥόθια κλύζοντο·

y podemos definir esta función con la expresión "ordenación de una actividad humana" a través de la música. En este momento, podemos recordar a Anfión levantando las murallas de Tebas al son de la lira, con lo que estaba introduciendo también un orden, esta vez sobre elementos de la naturaleza no – animada (las rocas). Aunque debemos llamar la atención sobre el hecho de que, en las sociedades primitivas, pueden darse concepciones animistas según las cuales los elementos inertes de la naturaleza están también dotados de algún tipo de "alma" propia, con lo que la distinción entre "animado" e "inanimado" podía no tener sentido en la época en la que se formara esa leyenda.

No es éste el lugar para especulaciones sobre la concepción de las artes en Grecia; además de ser peligrosamente subjetivas, nunca podríamos desarrollarlas aquí<sup>488</sup> con la suficiente amplitud como para que nos llevaran a algo más que a triviales generalidades inspiradas por una estética classicista, y de todos conocidas. Pero no está de más apuntar que la misma asociación entre ordenación y música puede entrecerse en el hecho de que, dentro del "corpus" de mitos en los que los dioses griegos muestran alguna relación con la música, sólo en los mitos de Dioniso aparece la música como una fuerza perturbadora, en consonancia con el carácter del dios<sup>489</sup>.

---

488 Acerca de las implicaciones que de estos mitos pueden derivarse, en relación con la concepción de la música en Grecia, debemos señalar que, si existe una relación necesaria entre el contenido de los mitos y las ideas de los griegos acerca de las artes, es algo que no podremos saber, pues los hechos de conciencia de cualquier persona -y mucho más los de hombres de los que nos separa una distancia de más de veinte siglos- son inaccesibles para las demás personas. Pero lo que no podemos negar es la coincidencia entre determinados contenidos del mito y ciertos fenómenos de la historia de las ideas en Grecia.

489 Vid., entre otros testimonios, Esquilo, fr. 57 Radt, vv. 2-5 ( ὁ μὲν ἐν χερσὶν Ἐ βόμβυκας ἔχων, τόνου κάματον, / δακτυλόδικτον πύμπλησι μέλος, / μανίας ἐπαγωγὸν ὀμοκλάν); el Ps. Apolodoro, III, 5, 3 (enloquecimiento de los piratas tirrenos, mediante el sonido estridente de unas flautas), y Ovidio, *Met.*, IV, 389 y ss. (el dios aterroriza a las hijas de Minias, que han descuidado su culto, con timbales, címbalos y flautas invisibles).

Ya en el canto segundo, vv. 161 y ss., encontramos la forminge de Orfeo acompañando el canto de los argonautas:

Ὅρφεινι φόρμιγγι συνοίμιον ὕμνον ἄειδον  
ἐμμελέως, περὶ δέ σφιν λαίνετο νήνεμος ἀκτῆ  
μελπομένοις·

con lo que el espectro de funciones de la música ejecutada por Orfeo sigue ampliándose. Ahora, se integra en la vida de la colectividad<sup>490</sup>, fuera ya de las influencias de índole mágica que nuestro héroe pudiera ejercer sobre la naturaleza o sobre el ánimo de sus oyentes. En los dos últimos pasajes que hemos examinado, el arte de Orfeo no tiene la dimensión mágica que tenía sobre la naturaleza no – humana o sobre el psiquismo de los que lo escucharan, como habíamos visto que ocurría en los textos de las épocas arcaica y clásica, y dentro del mismo poema de Apolonio de Rodas, en lo que llevamos visto de éste. Parece que "quien puede lo más, puede lo menos": quien es capaz de actuar de un modo casi mágico sobre su medio, también podrá hacer lo mismo que cualquier otro cantor que no esté dotado de esos prodigiosos poderes. También se integra el arte de Orfeo en la vida colectiva cuando interviene en unos sacrificios en honor de Apolo<sup>491</sup>, tal como vemos en II, 698 y ss.<sup>492</sup>:

... ἐκ δέ νυ πάντων

---

<sup>490</sup> En ese pasaje, se trata de celebrar la victoria de Polideuces sobre Ámico (cf. Valverde, M., 1993, p. 11).

<sup>491</sup> En el pasaje que sigue, vemos a Orfeo acompañando una danza cultural. Es curiosa la escasez de testimonios que lo relacionen directamente con la danza: citemos, p. e., a Luciano, *De saltatione*, 15: ἐὼ λέγειν, ὅτι τελετὴν οὐδεμίαν ἀρχαίαν ἔστιν εὐρεῖν ἄνευ ὀρχήσεως, Ὅρφέως δηλαδὴ καὶ Μουσαίου καὶ τῶν τότε ἀρίστων ὀρχηστῶν κατακτησαμένων αὐτάς, ὡς τι κάλλιστον καὶ τοῦτο νομοθετησάντων, σὺν ῥυθμῷ καὶ ὀρχήσει μνεῖσθαι.

<sup>492</sup> Tratamos aquí de esta faceta sacerdotal de Orfeo, aunque podríamos tratarla igualmente en el apartado dedicado a su influencia sobre los dioses; sin embargo, nos parece que, al ser la función del sacerdote establecer una mediación entre el hombre y lo divino, podemos igualmente incluir aquí estos testimonios. Reservamos para el apartado de la influencia de Orfeo sobre los dioses, aquellos casos en los que realmente influya sobre ellos a través de su arte, sin fijarnos en las ocasiones en las que los invoca o dirige una plegaria en nombre de quienes lo rodean.

εὐαγέως ἱερῶι ἀνὰ διπλόα μηρία βωμῶι  
καῖον, ἐπικλείοντες Ἐώιον Ἀπόλλωνα.  
ἀμφὶ δὲ δαιομένοις εὐρὺν χορὸν ἐστήσαντο,  
καλὸν Ἰηπαιήον· Ἰηπαιήονα Φοῖβον  
μελλόμενοι, σὺν δὲ σφιν εὐς πάις Οἰάγροιο  
Βιστονίηι φόρμιγγι λιγείης ἦρχεν ἀοιδῆς·

La dimensión religiosa que revela ese pasaje puede atribuirse también a la que tiene lo que Orfeo hace en II, 928–9: cuando entierran a Esténelo, nuestro cantor deja sobre la tumba su lira, a modo de ofrenda votiva: ... ἄν δὲ καὶ Ὀρφεὺς / θῆκε λύρην. De todas maneras, debemos señalar que, en esta ocasión, Orfeo propiamente no canta ni toca su instrumento, por lo que el principal interés de este pasaje radica más bien en que es el primero que denomina λύρη al instrumento de Orfeo, denominación que ha podido ser motivada, como vimos en I. 1. 3., por el afán de construir un αἴτιον para el nombre de una región.

La misma vinculación del arte de Orfeo con la vida cotidiana, la encontramos en IV, 1158–60 (donde acompaña un canto nupcial) y en IV, 1193–5 (donde hace lo propio con una danza).

Quizá convenga añadir la plegaria con la que Orfeo, en IV, 1406–26 (aunque no se especifica que la cante, todos sabemos cuál es su forma de comunicarse<sup>493</sup>), consigue que las Hespérides hagan crecer un oasis, cuando los Argonautas están agobiados por la sed:

ἀγχοῦ δ' Ἑσπερίδες, κεφαλαῖς ἐπι τῆρας ἔχουσαι  
ἀργυφέας ξανθῆσι, λίγ' ἔστενον. οἱ δ' ἐπέλασσαν  
ἄφνω ὁμοῦ· ταῖ δ' αἴψα κόνις καὶ γαῖα, κιόντων  
ἔσσυμένως, ἐγένοντο καταυτόθι. νόσατο δ' Ὀρφεύς  
θεῖα τέρα, τὼς δέ σφε παρηγορέσκε λιτήϊσιν·  
"Δαίμονες ὦ καλαὶ καὶ εὐφρονες, ἴλατ' ἀνασσαι,  
εἴτ' οὖν οὐρανίαις ἐναρίθμοι ἔστε θεῆϊσιν  
εἴτε καταχθονίαις, εἴτ' οἰπόλοι καλέεσθε

<sup>493</sup> Además, acerca de la música en el culto griego, pueden verse Farnell, L. R., 1895-1909, IV, pp. 244 y ss. de la reimpr. de 1977, y West, 1992, pp. 14 y ss. Exponemos los datos relativos a esa cuestión, en nuestra síntesis y valoración de la música de Orfeo frente a lo sobrenatural, en la cuarta parte de este trabajo.

τνύμφαι· ἴτ' ὦτ' νύμφαι, ἱερὸν γένος Ὠκεανοῖο,  
 δείξατ' ἐελδομένοιισιν ἐνωπαδῖς ἄμμι φανείσαι  
 ἢ τινα πετραίην χύσιν ὕδατος ἢ τινα γαίης  
 ἱερὸν ἐκβλύοντα θεαὶ ῥόον, ὦι ἀπὸ δίψαν  
 αἰθομένην ἄμοτον λωφήσομεν. εἰ δέ κεν αὐτίς  
 δῆ ποτ' Ἀχαιίδα γαῖαν ἰκώμεθα ναυτιλίησιν,  
 δῆ τότε μυρία δῶρα μετὰ πρώτησι θεάων  
 λοιβάς τ' εἰλαπίνας τε παρέξομεν εὐμενέοντες."  
 ὣς φάτο λισσόμενος ἀδινῆι ὀπί, ταὶ δ' ἐλέαιρον  
 ἐγγύθεν ἀχινυμένους· καὶ δῆ χθονὸς ἐξανέτειλαν  
 ποίην πάμπρωτον, ποίης γε μὲν ὑψόθι μακροί  
 βλάστεον ὄρπηκες, μετὰ δ' ἔρνεα τηλεθάοντα  
 πολλὸν ὑπὲρ γαίης ὀρθοσταδὸν ἠέξοντο·

Al margen de todo lo que llevamos visto, la causa fundamental de que Orfeo tomara parte en la expedición de los Argonautas era la posibilidad de que su música venciera la atracción del canto de las Sirenas, sobre la tripulación. Esta capacidad de Orfeo sólo se manifiesta, en el poema, en IV, 903–9:

ἴεσαν ἐκ στομάτων ὅπα λείριον· οἱ δ' ἀπο νηός  
 ἤδη πείσματ' ἔμελλον ἐπ' ἠιόνεσσι βαλέσθαι,  
 εἰ μὴ ἄρ' Οἰάγροιο πάϊς Θρηήκιος Ὀρφεύς,  
 Βιστονίην ἐνὶ χερσὶν ἑαῖς φόρμιγγα τανύσσας,  
 κραιπνὸν ἐυτροχάλοιο μέλος κανάχησεν ἀοιδῆς,  
 ὄφρ' ἄμυδις κλονέοντος ἐπιβρομέωνται ἀκουαί  
 κρεγμῶι· παρθενίην δ' ἐνοπήν ἐβίησατο φόρμιγγε,

y nos parece que podemos encuadrarla junto a las actuaciones que lo integraban en la vida colectiva, aunque ya no podría darse también en cualquier cantor corriente, como dijimos a propósito de cuando Orfeo acompaña el canto de sus compañeros: ahora, el hecho de que su canto sea más atractivo que el de las Sirenas, añade un carácter maravilloso y mágico al juego musical de nuestro personaje, en la línea de su capacidad de arrastrar tras de sí árboles, aves, etc.

Diodoro Sículo, IV, 43 y 48, 6, presenta datos interesantes acerca de la participación de Orfeo en el viaje de los Argonautas: cuando sobreviene una fuerte tempestad, Orfeo dirige una plegaria a los Samotracios (tal es lo que dice Diodoro; debemos entenderlo como una paráfrasis para designar a los

Cabiros<sup>494</sup>), para que los salven del peligro; en IV, 48, 6, tras esa plegaria, los vientos amainan, y otra divinidad del mar, Glauco, aparece junto a la nave.

### III. 1. 1. D. TESTIMONIOS LITERARIOS DE ÉPOCA IMPERIAL.

La *Biblioteca* del Pseudo-Apolodoro también habla del papel de Orfeo, en la aventura argonáutica, aunque lo único que dice (I, IX, 25 (I, 135)) es que evitó que los héroes se dejaran seducir por el canto de las Sirenas, cantando una melodía que pudo oponerse con éxito a la de las éstas, y con la que "se apoderó" (κατέσχε) del ánimo de sus oyentes:

Παραπλεόντων δὲ Σειρήνας αὐτῶν, Ὀρφεὺς τὴν ἐναντίαν μοῦσαν μελωδῶν τοὺς Ἀργοναύτας κατέσχε.

Entre los siglos I y II d. C., Favorino de Arlés, *Corintíacas*, 14–15, ha dejado una pista de la participación de Orfeo en la saga argonáutica, en el curso de la cual participó con su arte en unos juegos organizados por los argonautas en el Istmo de Corinto. En esos mismos juegos, dice Dión, también hubo una carrera naval, en la que venció la nave Argo; Jasón la ofreció a Poseidón, con un epigrama votivo que se dice era obra de Orfeo. Aquí volvemos a encontrar al cantor prodigioso integrado en la vida de la colectividad.

En el siglo II d. C., Luciano de Samósata dejó algunas alusiones a la participación de nuestro personaje en las aventuras de los Argonautas, como la que encontramos en el núm. 29 de su diálogo titulado Δράπεται (*Fugitivi*):

ΕΡΜΗΣ. Τίς δ' οὗτος ἄλλος ὁ προσιών ἐστιν, ὦ Ἡρακλες, ὁ καλός, ὁ τὴν κιθάραν;

ΗΡΑΚΛΗΣ. Ὀρφεὺς ἐστιν, σύμπλους ἐπὶ τῆς Ἀργοῦς ἐμός, ἥδιςτος κελευστῶν ἀπάντων· πρὸς γοῦν τὴν ᾠδὴν αὐτοῦ ἤκιστα ἐκάμνομεν ἐρέπτοντες. χαῖρε, ὦ ἄριστε καὶ μουσικώτατε Ὀρφεῦ·

Con vistas a los aspectos a los que dedicamos este capítulo, el interés de este testimonio se centra en las frases subrayadas: el efecto que el arte

---

<sup>494</sup> Los Cabiros, en tanto que divinidades de misterios, no podían ser nombrados directamente (cf. Grimal, P., 1951, s. v.).

prodigioso de nuestro cantor ("el más amable de los cómitres") tenía sobre los remeros de la nave consistía en que "al son de su canto, nos cansábamos poquísimos, al remar". Recordemos lo que veíamos en los otros testimonios que relacionaban la música de Orfeo con la labor de los remeros –Eurípides, *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle), y Apolonio de Rodas, I, 540 y s.–. A lo que decíamos al comentar esos pasajes, sólo tenemos que añadir que el texto de Luciano no se limita a que Orfeo introdujera un ritmo –un orden– en la actividad de los remeros, sino que se refiere también a los "efectos psicofisiológicos" del canto del tracio, que consigue que quienes lo escuchan no se fatiguen apenas con su trabajo<sup>495</sup>. Parece como si la música fuera capaz de producir un movimiento que no conllevara fatiga muscular. Esto no está muy lejos del "placer" (ἡδονή) que hacía a los animales salvajes ir tras Orfeo, según las palabras con las que Focio resume el testimonio de Conón –*F Gr H*, 26 F 1 (XLV); cf. Focio, *Bibl.*, 140 a 29–, y de la calma que Orfeo provocaba en el mar y en las tempestades: si comparamos las sensaciones con el arco iris, podríamos decir que todo está en la misma franja del espectro, o, en términos menos figurados, en el ámbito de lo que no supone una conmoción del ánimo más o menos violenta. Hay que tener en cuenta que, a la luz de ciertos testimonios de la sensibilidad griega (especialmente de la de aquella época: ponemos por ejemplo el epicureísmo), el placer está vinculado al orden y al equilibrio, más que a la conmoción anímica. Y, en esa misma "franja del espectro", por seguir con nuestra imagen, está también el movimiento ordenado que realizan los remeros de la nave Argo.

Filóstrato el viejo, en *Imagines*, II, 15, 1, se refiere también a cómo Orfeo encantaba el mar, durante el paso de las Simplégades:

---

<sup>495</sup> Recordemos que un motivo análogo aparece en Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1073-9, donde la barca de Caronte avanza sin necesidad de remeros (e. d., se mueve sin necesidad de esfuerzo físico). Lo que Orfeo consigue en el mundo de los vivos, lo logra también en el mundo de los muertos: esta indiferencia con respecto a los límites entre el mundo terreno y el subterráneo, es uno de los rasgos más llamativos del poder de la música, en el mito de Orfeo. Podemos encontrar testimonios de tal indiferencia, referidos a la acción de la música de Orfeo sobre la naturaleza, en la literatura latina (vid. Virgilio, *Georg.*, IV, 471 y ss., y 483, y Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1069 y ss.).

Βοσπόρου καὶ Συμπληγάδων ἢ Ἀργῶ διεκπλεύσασα μέσον ἤδη τέμνει τὸ ῥόθιον τοῦ Πόντου, καὶ θέλγει τὴν θάλατταν Ὀρφεὺς αἰδῶν. ἢ δὲ ἀκούει καὶ ὑπὸ τῆι ὠιδῆι κεῖται ὁ Πόντος.

Filóstrato el joven, *Im.*, 11, p. 881 Olearius, describe una representación plástica de un episodio de la aventura de los Argonautas. En su descripción, aparece Orfeo, aunque no esté realizando ninguna acción prodigiosa:

τῆς πρύμνης ὀπλίτου πλησίον καὶ ὁ ἐμμελὲς προσαίδων τοῖς τῆς κιθάρας κρούμασι ξὺν ὀρθῆι τιάροι ὅ τε ὑπὲρ τῆς ἱερᾶς ἐκείνης φηγοῦ δράκων πολλῶι σπειράματι κεχυμένος καὶ τὴν κεφαλὴν ἐς τὴν γῆν νεύων ὑπνωὶ βρίθουσαν τὸν ποταμὸν μὲν Φᾶσιν γίγνωσκε, Μήδειαν δὲ ταύτην, ὁ δ' ἐπὶ τῆς πρύμνης ὀπλίτης Ἰάσων ἄν εἶη, κιθάραν δὲ καὶ τιάραν ὀρώντας καὶ τὸν δὴ ἀμφοῖν κοσμούμενον Ὀρφεὺς ὑπεικιν ἡμᾶς ὁ τῆς Καλλιόπης.

Temistio, en *Or.*, XIII, p. 178 c Hardouin, alude a la participación de Orfeo en el viaje de los Argonautas: πάλαι ἐκ Θράικης ἐπὶ τὴν Ἀργῶ παρεκάλουν οἱ τῶν θεῶν παῖδες τὸν Καλλιόπης Ὀρφέα.

El poema épico titulado *Argonáuticas órficas*, del s. V d. C., nos ofrece (vv. 83 y ss.) el testimonio de cómo se rogó a Orfeo que participara en la expedición como guía y ayuda de los héroes que la integraban:

Ἄλλὰ, φίλος, πρόφρων μ' ὑποδέχυστο καὶ κλύε μῦθον  
 μελιχίαις ἀκοαῖς καὶ λισσομένωι ὑπάκουσον,  
 Ἀξείνου πόντοιο μυχοῦς καὶ Φᾶσιν ἐρυμνὸν  
 νηὶ σὺν Ἀργώϊηι πελάσαι δεῖξαί τε θαλάσσης  
 παρθενίης ἀτραπούς, ἐπιήρανον ἠρώεσσι  
 οἳ ῥα τεῆν μίμνουσι χέλυν καὶ θέσκελον ὀμφήν,  
 ἐλπόμενοι ξυνῶν πελάγει ἐπαρηγόνα μόχθων.

La función que se esperaba de Orfeo es, pues, en este poema, la misma que en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (I, 32 y ss.). Pero aquí se indica, de forma más explícita que en ese pasaje de Apolonio, que el cumplimiento de esa función se vinculaba precisamente a la música (οἳ ῥα τεῆν μίμνουσι χέλυν... / ἐλπόμενοι ξυνῶν πελάγει ἐπαρηγόνα μόχθων). Y, en efecto, en uno de los momentos de mayor riesgo del viaje, el paso de las Simplégades, además de los consejos que da al piloto, Orfeo hace

apartarse las rocas y retroceder el oleaje, por medio de sus cantos y de su cítara (vv. 704–7):

αὐτὰρ ἐγὼ μολπήϊσι παρήπαφον ἡμετέρησι  
πέτρας ἠλιβάτους· αἶ δ' ἀλλήλων ἀπόρουσαν.  
Κῦμα δ' ἀνερρόχθησε· βυθὸς δ' ὑποείκαθε νηὶ  
ἡμετέρῃ πίκυνος κιθάρῃ διὰ θέσκελον αὐδῆν.

Igualmente, en el momento decisivo de la aventura, cuando los héroes van a apoderarse del vellocino de oro, Orfeo recurre a su arte para vencer al dragón que protege la preciada piel, entonando un canto con el que invoca al Sueño para que acuda y adormezca al monstruo, todo lo cual se consigue oportunamente (vv. 1001–14):

Καὶ τότε ἐγὼ φόρμιγγος ἐφήρμοσα θέσκελον ὁμφήν,  
κλάγξας δ' ἐξ ὑπάτης χέλυσος, βαρυηχέα φωνήν  
κυγαλέοις ἀφθεγκτον ἔμοις ὑπὸ χείλεσι πέμπων.  
Κληῆξα γὰρ Ὕπνου ἄνακτα θεῶν πάντων  
[τ' ἀνθρώπων,  
ὄφρα μολῶν θέλξειε μένος βριαροῖο δράκοντος.  
Ῥίμφα δέ μοι ὑπάκουσε, Κυτηίδα δ' ἴκτ' ἐπὶ γαίαν.  
Κοιμίσσας δ' ὃ γε φύλα πανημερίων ἀνθρώπων,  
καὶ ζαμενεῖς ἀνέμων πνοιάς καὶ κύματα πόντου  
πηγάς τ' ἀενάων ὑδάτων ποταμῶν τε ῥέεθρα  
θῆράς τ' οἰωνούς τε, τά τε ζῶει τε καὶ ἔρπει  
εὐνάζων, ἦμειψεν ὑπὸ χρυσέαις πτερύγεσσιν.  
Ἴξε δ' ἐπὶ στυφελῶν Κόλχων εὐάνθεα χῶρον·  
κῶμα δ' ἄφαρ κατέμαρψε πελωρίου ὄσσε δράκοντος,  
ἰσοπαλὲς θανάτῳ· δολιχὴν δ' ἀμφὶ χθονὶ δειρὴν  
θῆκε κερηβαρέων φολίσιν.

Vemos aquí cómo Orfeo ha prestado un servicio a los Argonautas, gracias –a través de su capacidad de convocar a dioses<sup>496</sup> como Hypnos– a su poder sobre la naturaleza, o, mejor dicho, en este caso, sobre un ser que, por su condición monstruosa, está a medio camino entre lo natural y lo que desborda los límites de la naturaleza. Además, si partimos de la idea de que el

---

<sup>496</sup> De la capacidad de Orfeo para actuar sobre los dioses tratamos en el capítulo IV de este estudio.



dragón es un ser que simboliza el caos<sup>497</sup>, podemos también asociar esta actuación de Orfeo con aquella función de ordenación que comentábamos en III. 1. C., a propósito de Apolonio de Rodas, I, 540-1 (donde Orfeo aparece ritmando el trabajo de los remeros, e introduciendo, por tanto, un orden en una actividad humana).

El poema que nos ocupa ha conservado también el relato (vv. 406-41) de una competición poético-musical en la que Orfeo se enfrenta con el centauro Quirón. Entre el pasaje de Apolonio de Rodas, I, 494-515, y este episodio, hay muchos otros testimonios que coinciden en atribuir a nuestro cantor una poesía improvisada, cantada y de tema teogónico y cosmogónico<sup>498</sup>, en consonancia con el contenido de los poemas que los antiguos consideraban obra de Orfeo (poemas que, en la época de composición de las *Argonáuticas órficas*, ya llevaban tiempo en circulación). El motivo del certamen en el que participa Orfeo estaba ya sugerido en las *Corintíacas*, 15, de Favorino de Arlés, y en Pausanias, X, 7, 2.

Ya las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas presentaban a Orfeo ejerciendo funciones sacerdotales, que volvemos a hallar en estas otras *Argonáuticas* atribuidas al mismo Orfeo. Nos parece bastante coherente que, en los testimonios de una época en la que el orfismo ya estaba ampliamente extendido, Orfeo aparezca insistentemente perfilado con los rasgos de un profeta o iniciador religioso, o como el "ejecutor" de rituales también de carácter religioso. Pero, de todas las referencias a Orfeo como sacerdote, aquí sólo nos interesan aquéllas en las que aparece la música.

---

<sup>497</sup> Así en diversos mitos -cosmogónicos o de otra índole- de la India, el ámbito anatolio y el Próximo Oriente, p. e., o en el mito griego de la muerte de la serpiente Pitón bajo las flechas de Apolo. Para esta interpretación del simbolismo del dragón y de la lucha contra dicha bestia, podemos remitir a la obra de Fontenrose, J., 1959.

<sup>498</sup> Cf. Diodoro Sículo, I, 23, 6-7, y IV, 25, 1-4; Atenágoras, *Supplicatio pro Christianis*, 17, 1, y 18, 3, 6; Menandro el rétor, que habla de las teogonías de Orfeo, en *De epideicticis*, I, 338, 7; Orígenes, *Contra Celsum*, I, 16; Cesareo, *Dialogus* II, 76, y Nonno de Panópolis, *Dionysiaca*, XLI, 375.

Así, si examinamos los pasajes en los que Orfeo actúa como lo que podemos llamar, en un sentido muy amplio, "sacerdote", encontramos los vv. 568–75, en los que se describen unos ritos fúnebres en los que Orfeo participa y en los que, con el fin de "apaciguar el alma" del muerto, le ofrece libaciones y la honra con sus himnos<sup>499</sup>:

Ἄλλ' οἱ μὲν βασιλῆα περισταδὸν ἀμφιχυθέντες  
 Κύζικον εὐξέστοισιν ὑπὸ πλατέεσσιν ἔθηκαν·  
 ἂν δ' ἄρα τύμβον ἔχεναι, ἐδωμήσαντο δὲ σῆμα.  
 Φιτροὺς δ' αἶψα κόμιζον, ἰδ' ἔντομα πορσύνοντες  
 παμμέλαν' ἐν βόθροισι κατεκείαθον. Αὐτὰρ ἔγωγε  
 ψυχὴν ἰλασάμην, σπένδων μελίγματα χύτλων  
 λοιβὰς συμπροχέων καὶ ἑμοῖς ὕμνοισι γεραίρων.

Aquí, Orfeo ejerce su arte en el curso de una ceremonia que podemos calificar de religiosa, en el sentido de que, aun cuando no se dirige precisamente a los dioses, guarda relación con la vida de ultratumba<sup>500</sup>. La palabra ὕμνος contiene la misma raíz del verbo ὑμνέω, que aparece referido al canto de Orfeo en Eurípides, *Med.*, 543, y cf. también con Platón, *Leg.*, 829 d; Apolonio de Rodas, II, 161, y Pausanias, IX, 30, 12.

En un contexto, asimismo, ritual (ahora no dirigido a espíritus de difuntos, sino propiciatorio de la diosa Rea, vv. 601–5), Orfeo aparece "con la forminge en las manos":

Καὶ τότε ἔβαν βασιλῆες ὄνειροπόλον διὰ πύστιν  
 κνημὸν ἐπὶ ζάθεον καὶ Δινδύμου ἀκρώρειαν,  
 ὄφρα κε μελίξαιντ' εὐοινίστοις ἐπιλοιβαῖς  
 ῥεῖην πρεσβυγενῆ, θυμὸν δ' ἀλέαιντο ἀνάσσης.  
 Αὐτὰρ ἐγὼν ἐπόμην, φόρμιγγα δὲ χερσὶν ἄειρον.

Y, en vv. 616–7, se nos sugiere que Orfeo hizo uso de su arte entonando un canto de alabanza a la diosa:

Αὐτὰρ ἔμ' ἤνωγον κλῆσαι θεὸν ἠδὲ γερῆραι,

<sup>499</sup> Analizaremos más detenidamente este aspecto de la música de Orfeo, en la cuarta parte de este trabajo.

<sup>500</sup> Entendemos por "religioso" todo lo que pone al hombre en contacto con lo trascendente o con lo que esté más allá de la experiencia sensible inmediata.

ὄφρα κεν ἀντομένοις νόστον μελιηδέ' ὀπάσσοι.

El v. 618 habla de súplicas que se elevaron a la diosa:

Ἄλλ' ὅτε δὴ θυέεσσι λιταῖσι τε γουνακάμεσθα,

lo que parece implicar que, efectivamente, Orfeo cumplió su cometido (ya que, en los versos que describen el ritual, y que preceden a los que enuncian la invitación que se hizo al cantor, no hay una sola referencia a que nadie pronunciara una palabra de súplica o de alabanza, por lo que podemos suponer que las λιταῖσι del v. 618 aluden a la alabanza que se pidió a Orfeo que pronunciara). ¿Tienen las λιταί connotaciones musicales? Podemos recordar los himnos culturales (los homéricos, p. e.), que, desde luego, eran cantados<sup>501</sup>. Hay otro pasaje en el que Orfeo pronuncia efectivamente una plegaria, en vv. 332 y ss.: el verbo empleado es ἀγορεύω, que no tiene connotaciones musicales. Sin embargo, no debemos olvidar que, ya en época clásica, Eurípides aludió en una ocasión –I. A., 1211 y 1213– a la "palabra" –λόγος– de Orfeo, sin ninguna referencia a la música, aunque esa alusión a la palabra aparecía desprovista de toda implicación religiosa. Pero está a la vista lo infrecuente de esos testimonios desprovistos de connotaciones musicales.

En el poema al que estamos dedicando estas líneas, hallamos una ceremonia de evocación de deidades infernales (vv. 950–82), en el curso de la cual Orfeo golpea una placa de bronce al realizar su invocación (vv. 965–6: καὶ ἀπηχέα χαλκὸν / κρούων ἑλλικάμην). No sabemos hasta qué punto podemos considerar musical algo que se califica de ἀπηχής ("disonante", según LSJ y DGE, aunque F. Vian traduce simplemente por "sonore"<sup>502</sup>). En cualquier caso, no se trata del instrumento típico de Orfeo, y nos parece interesante registrarlo. Por lo demás, el verbo κρούω o sus derivados nos son conocidos por otros pasajes alusivos a Orfeo, en los que tienen un sentido específicamente musical<sup>503</sup>.

Asimismo, la música de Orfeo sirvió para la botadura de la nave Argo, según A. O., vv. 248–72:

<sup>501</sup> Cf., p. e., el primer *Himno homérico a Apolo*, vv. 157-161.

<sup>502</sup> Y, por otra parte, ἀπήχησις significa "resonancia", en Dionisio Tracio, 630, 1.

<sup>503</sup> Filóstrato el joven, *Imagines*, p. 881 Olearius; Temistio, XVI, p. 209 c-d Hardouin; Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 1; Gregorio Nazianzeno, *Orationes*, XXXIX, 680 (PG, 36, 340 Migne).

Παχνώθη δ' αὖ θυμὸς Ἰάσονος· αὐτὰρ ἔμοιγε  
 νεῦσεν ὀπιπεύων, ἵνα οἱ θάρσος τε βίην τε  
 μολπῆι ὑφ' ἡμετέρῃ κεκμηόσιν αἰὲν ὀρίνω.  
 Αὐτὰρ ἐγὼ φόρμιγγα τιτηνάμενος μετὰ χερσὶ,  
 μητρὸς ἐμῆς ἐκέρασσε' εὐτερπέα κόσμον ἀοιδῆς,  
 καὶ οἱ ἀπὸ στηθέων ὄπα λείριον ἐξελόχευσα·  
 "Ἐξοχοὶ ἠρώων, Μινυήιον αἶμα γενέθλης,  
 εἰ δ' ἄγε νῦν στερεοῖσιν ὑπὸ στέρνοισι κάλῳα  
 βρίσασθ' ὁμοροθέοντες, ἐρείσατε δ' ἴχνια γαίῃ  
 ταρσοῖσιν, ποδὸς ἄκρον ὑπερβλήδην ταινύσαντες,  
 καὶ χαροπὸν ποτὶ χεῦμα γεγηθότες ἔλξατε νῆα.  
 Ἄργῳ, πεύκησιν τε ἰδὲ δρυεὶ γομφωθείσα,  
 αἰ' ἐμῆς ἐνοπῆς· καὶ γὰρ πάρος ἔκλυε ἦδη,  
 ἠνίκα δένδρε' ἔθελγον ἐν ὑλήεντι κολώνῃ  
 πέτρας τ' ἠλιβάτους, καὶ μοι κατὰ πόντον ἔβαινον  
 οὔρε' ἀποπρολιποῦσαι· ἐπίστεο δ' αὖτε θαλάσσης  
 παρθενίης ἀτραπούς, σπέρχου δ' ἐπὶ Φᾶσιν ἀμείβειν,  
 ἡμετέρῃ πίκυνος κιθάρῃ καὶ θεσκέλωι ὀμφῆι."  
 Δὴ τότε' ἐπιβρομέουσα Τομαριάς ἔκλυε φηγός,  
 ἦν οἱ ὑποτροπίην Ἄργος θέτο νηὶ μελαίνῃ  
 Παλλάδος ἐννεσίησιν. Ἀνηέρθη δὲ μάλ' ὤκα  
 δούρατ' ἐλαφρίζουσα, θοῆ δ' ὠλίεθαι πόντῳ·  
 καὶ οἱ ἐπειγομένη θαμινὰς ἐκέδασσε φάλαγγας,  
 αἶ οἱ ὑπὸ τρόπι κείντο, μιᾶς σχοίνοιο ταθείσης.  
 Ἐν δ' ἄρ' ἔβη λίμενος· χαροπὸν δ' ἀνεχάσσατο  
[κῦμα,

θῖνες δ' ἀμφέκλυθεν· ἐγήθει δὲ φρέν' Ἴησων.

Al margen ya de esta faceta sacerdotal, Orfeo desempeña un papel importante en el curso de la expedición, cuando consigue que sus compañeros dejen la isla de Lemnos (o, mejor dicho, que dejen a las hermosas mujeres que habían encontrado allí) y que prosigan la navegación (A. O., vv. 479–83):

Φίλτροις Ὑψιπύλην ἐρατοῖς ἐδάμασσαν Ἴησων,  
 ἄλλῃ δ' ἄλλος ἔμικτο· καὶ ἐκλεάθοντο πορείης,  
 εἰ μὴ ἀποτροπίοις ἐνοπαῖς θελξίφρονι θ' ὕμνῳ  
 ἡμετέρῳι θελχθέντες ἔβαν ποτὶ νῆα μέλαιναν,

εἰρεσίην ποθέοντες, ἐπεμήσαντο δὲ μόχθου.

Es importante observar que el verbo que describe los efectos del canto (ὕμνος) de Orfeo, sobre el ánimo de sus compañeros, es θέλω, el mismo que encontrábamos para expresar lo que consigue nuestro protagonista, sobre la naturaleza no – humana<sup>504</sup>.

### III. 1. 1. E. TESTIMONIOS PROCEDENTES DE LA LITERATURA LATINA DEL PERÍODO POSTCLÁSICO<sup>505</sup>.

Higino, *Fab.*, XIV, 1, en el catálogo de los argonautas, incluye a Orfeo como *mantis citharista*; en *Fab.*, XIV, 27, alude también al canto y a la cítara de Orfeo (*cantibus et cithara Orphei*), y presenta el caso de un marino, Butes, al que venció el canto de las Sirenas, a pesar de que también lo atraía el de Orfeo (*quamvis cantibus et cithara Orphei avocabatur*). Éste, por lo demás, también aparece marcando el ritmo a los remeros en *Fab.*, XIV, 32 (*celeuma dixit Orpheus Oeagri filius*). En *Fab.*, CCLXXIII, 10–11, se refiere a los juegos organizados por Acasto, hijo de Pelias, en Argos. En esos juegos, nos dice, Orfeo venció en el concurso de cítara<sup>506</sup>.

Séneca, *Med.*, vv. 348–9, presenta a Orfeo entre los Argonautas, en el curso de un canto coral en el que, a partir del tópico de la condenación del primero que se atrevió a navegar, se comentan las catástrofes que está provocando la expedición argonáutica. Ya antes de zarpar, dice el coro, se produjeron portentos que no presagiaban nada bueno, y que atemorizaron a muchos: incluso hicieron enmudecer a Orfeo. No obstante lo cual, en los vv. 357–60, alude a la participación de Orfeo en la aventura de los Argonautas, diciendo que estuvo a punto de hacer que lo siguieran las Sirenas:

*cum Pieria resonans cithara  
Thracius Orpheus  
solitam cantu retinere rates  
paene coegit Sirena sequi?*                      360

<sup>504</sup> Vid., p. e., Apolonio de Rodas, I, 27; pero ya en el poema de Apolonio de Rodas, tenemos la raíz del verbo θέλω referida a los prodigios de Orfeo sobre oyentes humanos (I, 515).

<sup>505</sup> No hemos encontrado testimonios relativos a este aspecto de Orfeo, en la literatura latina anterior.

<sup>506</sup> Aquí parece que continúa la tradición que hallábamos en Favorino de Arlés, *Corintíacas*, 14-5.

También tenemos testimonios de la participación de Orfeo en la expedición de los argonautas, como era de esperar, en el poema de Valerio Flaco. Así, en I, 186–7, podemos ver a Orfeo integrado en la vida de los marinos, ayudándoles a botar la nave Argo:

... *non clamor anhelis*  
*nauticus aut blandus testudine defuit Orpheus.*

En otro pasaje (I, 470–2), Orfeo aparece guiando los remos con su canto:

*non vero Odrysius transtris impenditur Orpheus*  
*aut pontum remo subigit, sed carmine tonsas*  
*ire docet, summo passim ne gurgite pugnent.*

Estamos ante una variante del motivo que encontrábamos en Luciano, *Fugitivi*, 29. Sin embargo, Luciano es posterior a Valerio Flaco, y tuvo que sacar ese motivo de Eurípides, *Hyps.*, c. 257 y ss. (fr. 63 Cockle), y de Apolonio de Rodas, I, 540–1, poema este último al que, en definitiva, miraba Valerio Flaco como su modelo. En cualquier caso, al margen ya de la dependencia o no de unos textos con respecto a otros, podemos observar que se trata de un motivo en el que se extiende a la naturaleza manipulada por el hombre (los remos) un efecto que, en principio, obraba sobre la naturaleza salvaje: en este momento, podemos recordar el pasaje de Apolonio de Rodas, en el que Orfeo arrastra tras de sí las hayas de Pieria (I, 28 y ss.).

En estas mismas *Argonáuticas*, IV, 85–87, Valerio Flaco presenta a Orfeo consolando a sus compañeros, después de perder a Hércules, con un canto (*medicabile carmen*) acerca de los destinos de los dioses:

*Thracius at summa sociis e puppe sacerdos*  
*fata deum et miseræ solans incommoda vitæ*  
*securum numeris agit et medicabile carmen.*

También en Apolonio de Rodas, Orfeo calmaba los ánimos de sus compañeros, tras una disputa, con un canto acerca de los dioses (I, 494–515).

Asimismo, en IV, 348–422, encontramos a Orfeo ejecutando un canto sobre Io, Argos y Hermes, canto que concluye diciendo:

... *iuvet nostros nunc ipsa labores*

*immissisque ratem sua per freta provehat euris".*

Y, en efecto, lo consigue:

*Dixerat, et placidi tendebant carbasa venti.*

Nos falta todavía referirnos a otros dos pasajes de poemas épicos de este período. Estacio, *Theb.*, V, 343 y ss., dice que Orfeo aliviaba las fatigas de los remeros:

... *Oeagrius illic  
acclinis malo mediis intersonat Orpheus  
remigiis tantosque iubet nescire labores.*

Es lo mismo que ya conocemos por Eurípides, *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle), y en Apolonio de Rodas, I, 540-1.

Silio Itálico, XI, 469 y ss., sugiere que fue la música de Orfeo la que arrastró la nave Argo hacia el mar:

*quin etiam, Pagasaea ratis cum caerula nondum  
cognita terrenae pontumque intrare negaret, 470  
ad puppim sacrae cithara elicente carinae  
adductum cantu venit mare.*

### III. 1. 2. ORFEO COMO "INICIADOR" DE UNA CULTURA MUSICAL. LA INVENCION Y LA PEDAGOGÍA DE INSTRUMENTOS Y OTROS MEDIOS TÉCNICOS DE LA MÚSICA Y DE LA POESÍA.

Al no haber encontrado testimonios en la literatura griega de época arcaica, tenemos que comenzar nuestro examen por las fuentes de época clásica.

#### III. 1. 2. A. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA CLÁSICA.

Ya en Eurípides, *Hyps.*, 1622-3 (fr. 123 Cockle), aparece Orfeo encargado de la educación de los hijos de Jasón y de Hipsípila. Puede verse el texto reproducido en el apartado I. 1. 2.: a Euneo le enseña el arte de la cítara<sup>507</sup>; al otro hermano, lo entrena para la guerra.

---

<sup>507</sup> Anotemos que se consideraba a Euneo como ancestro de una familia ateniense, los Euneidas, dedicada al arte de la cítara y de la danza, que se transmitían de padres a hijos; vid. Linforth, I. M., 1973, p. 7, y Burkert, W.,

En I. 1. 2., hemos encontrado ya el "nomos" titulado *Los persas*, de Timoteo, y, en el mismo pasaje (vv. 234 y ss. Janssen) que comentábamos allí, encontramos una indicación que nos interesa en este momento: πρῶτος ποικιλόμουσον Ὀρφεὺς <χέλ>υιν ἐτέκνωσεν, e. d., "fue el primero que creó la lira".

Del siglo V a. C., data el filósofo, trágico y poeta elegíaco Critias, a quien Malio Teodoro<sup>508</sup> (s. IV d. C.) hace remontar la creencia en que Orfeo había sido el inventor del hexámetro dactílico: *metrum dactylicum hexametrum inventum primitus ab Orpheo Critias adserit* (*De metris*, IV, 1, cf. Critias, 88 B 3 DK).

En un pasaje del Ps. Alcidas, *Vlixes*, 24, se presenta a Orfeo como inventor de la escritura, que habría aprendido de las Musas, y como maestro de Heracles. En ese texto, no se alude en ningún momento a la música; pero, si se dice que Orfeo fue maestro de Heracles, es evidente que no le pudo enseñar más que lo que sabía: cantar, tocar la lira, etc. He aquí el texto del Ps. Alcidas:

γράμματα μὲν δὴ πρῶτος Ὀρφεὺς ἐξήνεγκε, παρὰ Μουσῶν μαθῶν, ὡς καὶ τὰ ἐπὶ τῷ μνήματι αὐτοῦ δηλοῖ ἐπιγράμματα·

Μουσῶν πρόπολον τῆιδ' Ὀρφέα Θρηϊκεσ ἔθηκαν  
ὄν κτάνεν ἕψιμέδων Ζεὺς ψολόεντι βέλει.  
Οἰάγρου φίλον υἷόν, ὄς' Ἡρακλῆ' ἐξεδίδαξεν,  
εὐρῶν ἀνθρώποις γράμματα καὶ σοφίην.

En este texto, Orfeo aparece una vez más como instituidor de los rasgos de una civilización, y, en tanto que tal, como maestro de uno de los héroes mayores del mundo griego.

1994, p. 46. Los testimonios remontan a Lisias, según Harpocración, s. v. *"\*Euneidas"*: Εὐνείδαι· Λυκίας ἐν τῷ κατὰ Τελαμῶνος, εἰ γνήσιος. γένος ἐστὶ παρ' Ἀθηναίοις οὕτως ὀνομαζόμενον Εὐνείδαι, ἦσαν δὲ κιθαρῳδοὶ πρὸς τὰς ἱερουργίας παρέχοντες τὴν χρεῖαν. Acerca de la música en la educación tradicional griega, vid., p. e., Kemp, J. A., 1966, y, acerca de la "filosofía de la música" en Grecia, vid., p. e., Abert, H., 1899; Moutsopoulos, E., 1959, 1959 b y 1962, y Anderson, W. D., 1966.

<sup>508</sup> Acerca de la identidad de este Critias con el citado por Malio Teodoro, vid. Linforth, I. M., 1941, p. 36.



Tenemos que traer a colación en este momento un pasaje del comentario a una teogonía órfica, contenido en el *Papiro de Derveni*, comentario que podemos fechar en el s. IV a. C. Concretamente en la columna XXII, 1-3, del papiro en cuestión, leemos: πά[ντ' οὖ]ν ὁμοίω[σ] ὠ]νόμασεν ὡς κάλλιστα ἠ[δύν]ατο: "pues, de modo similar, dio nombre a todo, lo más acertadamente que pudo", y tenemos que sobreentender que el sujeto del verbo ὠ]νόμασεν es Orfeo<sup>509</sup>. Quizá este texto acierte plenamente en lo que puede entenderse como la esencia de la creación poética: dar nombre a lo innombrado. Y podemos añadir que ésa es la esencia, no sólo de la creación poética, sino del lenguaje humano, en general, lo que representa el principio de toda civilización. Quizá por la conciencia de que el lenguaje es lo que nos diferencia de los animales, es por lo que Orfeo (y otras figuras de poetas-músicos míticos) tiene una importante faceta de civilizador, de la que estamos viendo algunos testimonios en estos epígrafes.

### III. 1. 2. B. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA HELENÍSTICA.

El Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24 (t. 57 Kern), asigna a Orfeo un papel, si no en la invención de la lira, sí en su definitiva constitución. Fiel a tradiciones que remontan al *Himno homérico a Hermes*, el Ps. Eratóstenes atribuye el invento a Hermes, que la dotó de siete cuerdas (κατεσκευάσθη δὲ τὸ μὲν πρῶτον ὑπὸ Ἑρμοῦ ἐκ τῆς χελώνης καὶ τῶν Ἀπόλλωνος βοῶν, ἔσχε δὲ χορδὰς ἑπτὰ ἀπὸ τῶν Ἀτλαντίδων); Apolo la adoptó, la usó para acompañar el canto y la entregó a Orfeo (μετέλαβε δὲ αὐτὴν Ἀπόλλων καὶ συναρμολογῶν ὠιδὴν Ὀρφεῖ ἔδωκεν), y éste le añadió dos cuerdas, con lo que el instrumento tuvo tantas cuerdas como Musas había en el panteón griego: ὃς Καλλιόπης υἱὸς ὢν, μιᾶς τῶν Μουσῶν, ἐποίησε τὰς χορδὰς ἑννέα ἀπὸ τῶν Μουσῶν ἀριθμοῦ<sup>510</sup>.

Damageto (s. III a. C.), en un epigrama recogido en *A. P.*, VII, 9, 6, atribuye a Orfeo la invención del hexámetro dactílico:

καὶ στίχον ἠρώϊω ζευκτὸν ἔτευξε ποδί,

<sup>509</sup> Vid. Detienne, M., 1989, p. 124.

<sup>510</sup> Cf. escolio a Arato, v. 269, en Maass, E., 1958, pp. 230-1. El hecho de que casi se empleen las mismas palabras, en ése como en otros pasajes, es una de las causas por las que se duda de la paternidad eratóstenica de lo que nos ha llegado de los *Catasterismi*.

con lo que tenemos una referencia a nuestro personaje como introductor de uno de los usos más importantes de la poesía griega. Nos hallamos en la misma línea de Critias, según el testimonio de Malio Teodoro, *De metris*, IV, 1.

Diodoro Sículo, III, 59, 5–6, no atribuye a Orfeo la invención de la cítara, sino su perfeccionamiento (la noticia remonta a Dionisio Escitobraquiión, según sugiere Kern, *sub* t. 56<sup>511</sup>): (sc. τὸν δὲ Ἀπόλλω) τῆς κιθάρας ἐκρῆξαι τὰς χορδὰς καὶ τὴν εὐρημένην ἄρμονίαν ἀφανίσει. (6) ταύτης δ' ὕστερον Μούσας μὲν ἀνευρεῖν τὴν μέσην, Λίον δὲ τὴν λίχανον, Ὀρφέα δὲ καὶ Θαμύραν ὑπάτην καὶ παρυπάτην<sup>512</sup>.

### III. 1. 2. C. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA IMPERIAL.

Hay diversos testimonios que hablan de los discípulos de Orfeo. Es ésta otra faceta de la función de Orfeo, en el marco de la sociedad humana. Uno de los discípulos de Orfeo se dice que fue Midas; pero, de los testimonios de los que disponemos, sólo pudo contener una alusión a la música el de Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (I), que nos es conocido gracias a Focio, *Bibl.*, 130 b 20. El texto, aparte de las inevitables referencias a la riqueza de Midas, dice así:

καὶ Ὀρφέως κατὰ Πιέρειαν τὸ ὄρος ἀκροατῆς γενόμενος πολλὰς τέχναις Βριγῶν βασιλεύει.

Aun cuando no hay ninguna mención explícita de la música, pensamos que, si Midas fue discípulo de Orfeo (Ὀρφέως ἀκροατῆς γενόμενος), lo que tuvo que aprender fue la música de nuestro protagonista, por la que adquiriría las artes con las que gobernó a los brigos<sup>513</sup>. Observemos, además, que la palabra que designa las artes es τέχνη, y que ésta es la que emplea, p. e., Luciano, *Adversus indoctum*, 109–11, para referirse al arte de Orfeo. Incluso en el caso de que Focio, al extractar el texto de Conón, no haya reproducido textualmente esa palabra (o aunque τέχνη no estuviera en el texto de Conón), tanto Conón como Focio la emplearon porque podía designar, sin gran peligro de equívoco, el arte de Orfeo.

<sup>511</sup> Sin embargo, Rusten no recoge ese pasaje como fragmento de Dionisio Escitobraquiión.

<sup>512</sup> Acerca de los nombres de las cuerdas de la lira, vid. West, M. L., 1992, pp. 219–22.

<sup>513</sup> Otra denominación de los frigios (vid. *RE*, s. v.).

Estrabón, X, 3, 17, cita a Orfeo entre los tracios que introdujeron la música en Grecia:

οἱ τ' ἐπιμεληθέντες τῆς ἀρχαίας μουσικῆς Θραϊκες λέγονται, Ὀρφεύς τε καὶ Μουσαῖος καὶ Θάμυρις, καὶ τῶι Εὐμόλπωι δὲ τοῦνομα ἐνθένδε, καὶ οἱ τῶι Διονύσῳι τὴν Ἀσίαν ὅλην καθιερώσαντες μέχρι τῆς Ἰνδικῆς ἐκείθεν καὶ τὴν πολλὴν μουσικὴν μεταφέρουσι.

Es muy interesante que se presente la música como un arte procedente, en su mayor parte, de la India<sup>514</sup>.

Un pasaje del Ps. Galeno, *De partibus philosophiae*, 29, habla también de Orfeo como del tracio a quien se debe la invención de la música, y, más concretamente, los cantos de marcha al combate, con un efecto psicológico al que se alude muy confusamente:

Ἐλθῶμεν δὲ καὶ εἴπωμεν, τίνων εἰσὶν εὐρήματα ... τὴν δὲ μουσικὴν οἱ Θραϊκες· ἐκείθεν γὰρ ὁ Ὀρφεύς, ὅστις λέγεται εὐρηκέναι τὴν μουσικὴν. ἐπεινόησε δὲ ἐμβατήρια μέλη διεγείροντα πρὸς θυμὸν τοὺς ἄγαν πολεμικοὺς ὄντας. ἡ γὰρ ψῦξις ἀποκλείσασα τὸ θερμὸν ἐν τῶι βᾶθει δριμύτερον αὐτὸ ποιεῖ, ὅθεν καὶ θυμοειδεῖς εἰσι καὶ πολεμικοὶ τῆι βίαι τοῦ θερμοῦ καὶ ὀρχηστικοὶ δὲ διὰ τὰς ἐτοίμους φυγὰς τῶν βελῶν. ἔστι γὰρ καὶ πυρρίχειος παρ' αὐτοῖς ὀρχησις, ὃ ἔστιν ἐνόπιος, κατὰ τὸ εἰρημένον τῶι ποιητῆι

Μηριόνη, τάχα κέν σε καὶ ὀρχηστὴν περ ἔοντα.

En el libro *De astrologia*, atribuido a Luciano de Samósata, se presenta a Orfeo fabricando la lira (X: πηξάμενος λύρην), con lo que prolonga la línea de testimonios que arranca del "nomo" *Los persas*, de Timoteo (vv. 234 y ss. Janssen). Lo más interesante de este texto es que relaciona más o menos explícitamente la invención de la lira con la introducción de ceremonias religiosas, con la temática también religiosa de los cantos de Orfeo y con el descubrimiento de la astrología:

---

<sup>514</sup> También nos llama la atención que los tracios la hubieran conocido por haber llegado allí, al propagar la religión de Dioniso: el hecho de que tanto Orfeo como Dioniso estuvieran vinculados a Tracia, y de que hubieran llevado allí la música desde la India, es otro ejemplo de la relación entre orfismo y dionisismo.

“Ἕλληνες δὲ οὔτε παρ’ Αἰθιοπῶν οὔτε παρ’ Αἰγυπτίων ἀστρολογίης πέρι οὐδὲν ἤκουσαν, ἀλλὰ εἰσὶν Ὀρφεὺς ὁ Οἰάγρου καὶ Καλλιόπης πρῶτος τάδε ἀπηγγέατο, οὐ μάλα ἐμφανέως, οὐδὲ ἐς φάος τὸν λόγον προήνεγκεν, ἀλλ’ ἐς γοητεῖην καὶ ἰρολογίην, οἷη διανοίη ἐκείνου. πηξάμενος γὰρ λύρην ὄργιά τε ἐποιέετο καὶ τὰ ἱρὰ ἤειδεν· ἡ δὲ λύρη ἐπτάμιτος ἐοῦσα τὴν τῶν κινεομένων ἀστέρων ἀρμονίην συνεβάλλετο.

Con lo que tenemos a nuestro protagonista como iniciador no sólo de una cultura musical, sino también de otros aspectos de la civilización, derivados del empleo de un instrumento musical: además de los cantos y de las ceremonias en las que se entonan, la astrología, que se entiende como una ciencia de la naturaleza<sup>515</sup>, y que, por lo menos dentro de la tradición pitagórica, se concebía como la disciplina más próxima a la música<sup>516</sup>. Y lo más interesante es que Orfeo tiene acceso a esa ciencia de los astros, gracias a que su instrumento se ajusta a la armonía del movimiento de los astros (ἡ δὲ λύρη ἐπτάμιτος ἐοῦσα τὴν τῶν κινεομένων ἀστέρων ἀρμονίην συνεβάλλετο): una vez más, Orfeo se comunica con la naturaleza gracias a su arte, con la que reproduce el ritmo de aquella<sup>517</sup>. Y, gracias a esa comunicación, adquiere una sabiduría que le permite dominar mágicamente la naturaleza, y que él mismo transmite con su canto en las ceremonias secretas que instituye.

Nicómaco de Gerasa, p. 266, 1 y ss. Jan; t. 163 Kern presenta a Orfeo como maestro de otros tres importantes poetas–músicos del mito griego: Ὀρφεὺς δὲ ἐδίδαξε Θάμυριν καὶ Λίνον ... ἐδίδαξε δὲ καὶ Ἀμφίονα, ὃς ἐπὶ τῶν ἐπτὰ χορδῶν ἐπταπύλους τὰς Θήβας ὠικοδόμησεν.

Taciano es un escritor cristiano que vivió en el s. II d. C., y que, en su *Oratio ad Graecos*, I, dice que Orfeo enseñó a los griegos la música y el canto (junto a las iniciaciones en los misterios): ποίησιν μὲν γὰρ ἀσκεῖν καὶ αἰδεῖν Ὀρφεὺς ἡμᾶς (Ἕλληνας) ἐδίδαξεν, ὁ δὲ αὐτὸς καὶ μυεῖσθαι. En

<sup>515</sup> Sabido es que la astronomía y la astrología, tal como las entendemos hoy, estaban unidas en el mundo antiguo, y que los progresos de la primera se debieron, sobre todo, a intereses relacionados con la segunda.

<sup>516</sup> Cf., entre otros, Platón, *R.*, 530 d.

<sup>517</sup> También nos referimos a esta idea en la introducción; véase Bernabé, A.: "Orfeo: el poder de la música", artículo en prensa, en la revista *Anfión*.

la misma obra (XXXIX y XLI), dice que Museo fue discípulo de Orfeo: τοῦ δ' Ὀρφέως Μουσαῖος μαθητής.

Entre el siglo II d. C., en el que se sitúa la vida de Nicómaco de Gerasa, y el III d. C., Clemente de Alejandría compuso sus *Stromateis*, en uno de cuyos pasajes (I, 21, 131, 2) se da a Orfeo como maestro de Museo, otro de los poetas míticos más importantes de la tradición legendaria griega, y vinculado, como Orfeo, a una poesía teogónica y cosmogónica: Ὀρφεὺς δὲ, ὁ συμπλεύσας Ἡρακλεῖ, Μουσαίου διδάσκαλος. De todas formas, este testimonio es problemático desde el punto de vista crítico-textual<sup>518</sup>.

Eusebio de Cesarea, *Chron. Can.*, vol. II, p. 46 He Schöne, presenta a Museo como discípulo de Orfeo, en la misma línea del texto de Clemente de Alejandría que acabamos de examinar (Ὀρφεὺς Θράιξ ἐγνωρίζετο· τούτου μαθητής Μουσαῖος ὁ Εὐμόλπου υἱός).

### III. 1. 2. D. FUENTES DE LA LITERATURA LATINA DEL PERÍODO POSTCLÁSICO<sup>519</sup>.

Plinio el viejo, en *Naturalis Historia*, VII, 204, recoge tradiciones que atribúan a Orfeo la invención de la cítara, aunque también da la pista de que el invento se adscribía a otros poetas-músicos legendarios: *citharam Amphion (sc. invenit), ut alii, Orpheus, ut alii, Linus*. Que, entre los *alii* que dicen que fue Orfeo el inventor de la cítara, figurase ya Timoteo, con su "nomos" *Los persas*, vv. 234 y ss. Janssen, dependería de que la palabra χέλυσ designe lo mismo que κιθάρα. En general, no es así; pero la exactitud terminológica no es una de las características de estos autores, al referirse a los instrumentos de Orfeo. En cuanto a los testimonios literarios griegos, anteriores a Plinio, que presentan la lira o la cítara como invento de Orfeo, véase el apdo. III. 1. 2. B.

### III. 1. 2. E. FUENTES DE LA LITERATURA LATINA TARDÍA.

Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam*, vv. 391 y ss., presenta a Orfeo como iniciador de la poesía (<Orpheus> *primus poeticen inlustravit*).

<sup>518</sup> Μουσαίου διδάσκαλος Lobeck, *Aglaophamus*, p. 353: Μουσαίου μαθητής L: <δὲ Μουσαίου μαθητής Po: Μουσαίου καθηγητής Ja<sup>2</sup>.

<sup>519</sup> Como ocurre con Orfeo músico entre los Argonautas, no conocemos testimonios sobre este aspecto de Orfeo, en la literatura latina anterior.

De mayor interés nos parece la noticia dada por Servio (s. IV d. C.), en su comentario a Virgilio, *Aen.*, VI, 645:

*Orpheus ... primus etiam deprehendit harmoniam, id est circularum mundanorum sonum, quos novem esse novimus. e quibus summus quem anastron dicunt, sono caret, item ultimus, qui terranus est. reliqui septem sunt, quorum sonum deprehendit Orpheus, unde uti septem fingitur chordis ...*

El escolio en cuestión, a pesar de referirse al v. 645, puede servir también para entender el verso siguiente; es más, parece haberse redactado con el objeto de explicar por qué el v. 646 dice que Orfeo cantaba sobre siete notas<sup>520</sup>. Y la explicación del comentarista es ésta: se presenta a Orfeo con un instrumento de siete cuerdas porque el cantor había escuchado la armonía de las esferas, y, aunque éstas sean nueve, dos de ellas no producen ningún sonido, con lo que sólo quedan siete. El escolio parece sugerir que Orfeo había puesto siete cuerdas a la lira, para reproducir la estructura del Universo<sup>521</sup>.

Generalmente, se consideraba que la armonía de las esferas había sido un descubrimiento de Pitágoras, que habría sido el único capaz de escucharla. Al incluir a Orfeo entre los que habían escuchado esa misteriosa música, este texto nos está recordando la conexión entre orfismo y pitagorismo. Lo mismo nos sugiere la analogía establecida entre las siete esferas del Universo y las siete cuerdas de la lira: a esa misma analogía, y a propósito de Orfeo, se

---

<sup>520</sup> Cf. el pasaje de Virgilio, *Aen.*, VI, 645-6. En los vv. anteriores, Virgilio ha descrito la "vida" de las almas en el mundo de los muertos, vida bastante parecida a la de los vivos: allí también hay competiciones deportivas y certámenes poéticos y corales, y también allí está Orfeo, que canta sobre siete notas: es lo que se dice en los vv. 645-6 de este libro VI de Virgilio (*nec non Threicius longa cum veste sacerdos/ obloquitur numeris septem discrimina vocum*). Acerca de este difícil pasaje, puede verse el excelente análisis de Paterlini, M., 1992.

<sup>521</sup> Algo parecido encontramos en Diodoro Sículo, I, 16, donde se dice que Hermes, que había sido el primero en observar los astros y sus movimientos, fabricó una lira de tres cuerdas, imitando así las tres estaciones en las que, en la concepción más antigua, se dividía el año. Sobre las analogías que los antiguos vieron entre la estructura de la lira y la de ciertas peculiaridades del Universo, puede verse nuestro trabajo de 1995 b.

alude en otro escolio a Virgilio, *Aen.*, VI, 119<sup>522</sup>. Y no estará de más recordar aquí que una obra atribuida a Luciano (*De astr.*, X) sugiere que Orfeo descubrió la astrología gracias a que su lira reproducía la armonía de los astros. Este último testimonio invierte la relación entre la música y la astronomía: en el Ps. Luciano, se fabrica primero la lira, y de su uso se derivan descubrimientos astronómicos; en el escolio de Servio, la fabricación de la lira depende de lo que previamente se había descubierto acerca de los astros. En fin, era esperable que la doctrina de la armonía de las esferas, surgida en el ámbito pitagórico, acabara asociándose, en algunos testimonios, con la figura del poeta-músico más eminente del mito griego. Sobre todo teniendo en cuenta que el instrumento de Orfeo era la lira, y que la doctrina de la armonía de las esferas identificaba los sonidos de cada planeta con los de cada cuerda de la lira. Y, en ambos casos, tenemos una conexión entre la música y los avances de lo que, a falta de nombre mejor, llamaremos "civilización"<sup>523</sup>.

Otro escolio de Servio a Virgilio, *Aen.*, VI, 667, presenta a Museo como discípulo de Orfeo: *theologus fuit iste (Musaeus) post Orpheum et sunt variae de hoc opiniones: nam eum alii Lunae filium, alii Orphei volunt, cuius eum constat fuisse discipulum.*

También en esta época se sitúa Malio Teodoro, cuyo *De metris*, IV, 1 (t. 106 Kern), recoge la creencia de que Orfeo había inventado el hexámetro dactílico; además, este autor indica de dónde había sacado la noticia: *metrum dactylicum hexametrum inventum primitus ab Orpheo Critias* <sup>524</sup> *adserit.* Otros tratadistas latinos de métrica, también del siglo IV, insisten en esa atribución. Mario Plocio, *Ars gramm.*, III, 2, dice: *heroicum metrum et Delphicum et theologicum nuncupatur, heroicum ad Homero, qui hoc metro heroum facta composuit, Delphicum ab Apolline Delphico, qui primus hoc usus est metro, theologicum ab Orpheo et Musaeo, qui deorum sacerdotes cum essent, hymnos hoc metro cecinerunt.* Mario Victorino, *Ars gramm.*, I, 12, da cuenta de una esperable diversidad de opiniones: *in his enim (sc dactylo et iambo) metrorum omnium fundamenta subsistunt. hoc quidam a Lino Apollinis antistita, alii ab Orpheo, nonnulli ab Homero inventum putant.*

---

<sup>522</sup> Escolio descubierto en 1925, en el ms. *Parisinus Latinus* 7.930, por J. J. Savage. Examinamos ese testimonio en el apdo. III. 1. 3. D.

<sup>523</sup> Vid. nuestro examen del texto de Luciano, en III. 1. 2. C.

<sup>524</sup> 88 B 3 DK.

### III. 1. 3. ΚΑΙ ΤΑΛΛΑ. OTROS ASPECTOS DEL ARTE DE ORFEO EN EL MARCO DE LA SOCIEDAD HUMANA.

Tampoco hemos encontrado, en fuentes literarias griegas arcaicas, datos acerca del papel de Orfeo en la sociedad humana, que pudieran incluirse en este apartado. Debemos comenzar, como en el anterior, por las fuentes literarias griegas de época clásica.

#### III. 1. 3. A. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA CLÁSICA.

Diodoro Sículo hace remontar al historiador Éforo (s. IV a. C.), ciertos juicios reproducidos en el libro V, 64, 4 (cf. *F Gr H*, 70 F 104). Si nos parece conveniente citar estos testimonios sobre Orfeo, es porque en ellos se pone de manifiesto la conexión entre la música y la función sacerdotal que ya hemos visto desempeñar a nuestro personaje. Hablando de los Dáctilos del Ida, dice:

ὑπάρξαντες δὲ γοήτας ἐπιτηδεῦσαι τὰς τε ἐπιωδάς καὶ τελετὰς καὶ μυστήρια, ... καθ' ὃν δὴ χρόνον καὶ τὸν Ὀρφέα, φύσει διαφόρῳ κεχωρηγημένον πρὸς ποίησιν καὶ μελωδίαν, μαθητὴν γενέσθαι τούτων, καὶ πρῶτον εἰς τοὺς Ἕλληνας ἐξευεγκεῖν τελετὰς καὶ μυστήρια.

Parece, pues, que los Dáctilos del Ida, personajes fuertemente relacionados con la magia (Grimal, P., 1951, s. v.), se valían de ensalmos<sup>525</sup> y de ceremonias y ritos secretos, y que Orfeo, por su inclinación natural al canto y a la poesía, se hizo discípulo de ellos, y ellos fueron los que le enseñaron las iniciaciones y misterios que él difundió por toda Grecia. La relación entre la música y la institución de misterios —o, más en general, la función sacerdotal— aparecía ya, pues, en los míticos "maestros" de Orfeo. Volveremos sobre este particular, en la cuarta parte de este trabajo.

---

<sup>525</sup> Nos parece una buena traducción de un término relacionado con el canto, pero con un matiz de canto mágico, de hechicería, de encantamiento. No está de más saber que unos personajes afines a los Dáctilos, los Telquines, tenían también facultades para la acción mágica sobre el tiempo meteorológico, según Diodoro Sículo, V, 55, 3: λέγονται δ' οὗτοι καὶ γοήτες γεγονέναι καὶ παράγειν, ὅτε βούλοιτο, νέφη τε καὶ ὄμβρους καὶ χαλάζας, ὁμοίως δὲ καὶ χίονα ἐφέλκεσθαι.



Platón, *Prt.*, 315 a, compara el atractivo de la elocuencia de Protágoras con los hechizos de Orfeo, del que, implícitamente, está reconociendo la capacidad de encantar (κηλέω) a las personas, a través de su voz (φωνή): πολὺ ξένοι ἐφαίνοντο οὐκ ἄγει ἐξ ἐκάστων τῶν πόλεων ὁ Πρωταγόρας, δι' ὧν διεξέρχεται, κηλῶν τῆι φωνῆι ὡς περ Ὀρφεύς, οἱ δὲ κατὰ τὴν φωνὴν ἔπονται κεκλημένοι.

También tiene cierto interés un pasaje de Isócrates, XI, 8, donde se dice que Orfeo ἐξ "Αἰδου τοὺς τεθνεῶτας ἀνήγεν, e. d., "hacía subir del Hades a los muertos". En este pasaje, aunque no se aluda explícitamente a la música, se está atribuyendo al arte de Orfeo –que constituye su forma de actuación– esa capacidad, eminentemente chamánica, de hacer resucitar a los muertos<sup>526</sup>.

De gran interés es el cap. XXXIII (pp. 50–51 Festa), del libro de Paléfato, *Περὶ ἀπίστων*, que reproducimos a continuación:

Ψευδῆς καὶ ὁ περὶ τοῦ Ὀρφέως μῦθος, ὅτι κιθαρίζοντι αὐτῶι ἐφείπετο τετράποδα καὶ ἔρπετὰ καὶ ὄρνεα καὶ δένδρα. δοκεῖ δέ μοι ταῦτα εἶναι. Βάκχαι μανεῖσαι πρόβατα διέσπασαν ἐν τῆι Πιερίαι, πολλὰ δὲ καὶ ἄλλα βιαίως εἰργάζοντο τρεπόμεναί τε εἰς τὸ ὄρος διέτριβον ἐκεῖ τὰς ἡμέρας. ὡς δὲ ἔμειναν, οἱ πολῖται, δεδιότες περὶ τῶν γυναικῶν καὶ θυγατέρων, μεταπεμψάμενοι τὸν Ὀρφέα μηχανήσασθαι ἐδέοντο, ὃν τρόπον καταγάγοι ἀπὸ τοῦ ὄρους αὐτάς. ὁ δὲ θυσάμενος τῶι Διονύσῳ ὄργια κατάγει αὐτάς βακχεούσας κιθαρίζων. αἱ δὲ νάρθηκας τότε πρῶτον ἔχουσαι κατέβαινον ἐκ τοῦ ὄρους καὶ κλῶνας δένδρων παντοδαπῶν· τοῖς δὲ ἀνθρώποις τότε θεασαμένοις τὰ ξύλα θαυμαστὰ ἐφαίνετο, καὶ ἔφασαν " Ὀρφεύς

---

<sup>526</sup> Hay también un texto, que estudiaremos más adelante, que atestigua la existencia de "unas melodías de Orfeo, destinadas a los muertos" (Flavio Filóstrato, VA, VIII, 7, p. 162 -I, 321, 28 Kayser-). Añadamos que, de la relación de Orfeo con la evocación de las almas, informa también un testimonio sobre el que volveremos en la segunda parte de este trabajo: nos referimos al de Varrón, transmitido por un escolio a Virgilio, *Aen.*, VI, 119: *Varro autem dicit librum Orfei de uocanda anima Liram nominari. et negantur animae sine cithara posse ascendere*" (conservado en el ms. *Parisinus Latinus* 7.930; seguimos la transcripción de West, 1984, pp. 29 y ss.).

κιθαρίζων ἄγει ἐκ τοῦ ὄρουσ καὶ τὴν ὕλην ". καὶ ἐκ τούτου μῦθος ἐπλάσθη.

Independientemente del juicio que nos merezca la ingenua –y petulante– interpretación de este autor, nos hallamos ante el punto de partida de uno de los más importantes y significativos desarrollos del mito de Orfeo, por lo que se refiere a la música. Veremos más adelante la continuación de esta que podemos llamar "interpretación alegorista" del motivo de Orfeo encantando la naturaleza no – humana.

### III. 1. 3. B. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA HELENÍSTICA.

En un epigrama de Damageto (s. III a. C.), recogido en *A. P.*, VII, 9, 7–8, se alude a que Orfeo fue capaz de hechizar con la líra "los severos pensamientos de Clímeno, a quien era imposible apaciguar, y su ánimo incommovible":

ὄσ καὶ ἀμειλίκτοιο βαρὺ Κλυμένοιο νόημα  
καὶ τὸν ἀκήλητον θυμὸν ἔθελεξε λύρηι.

Se trata del primer testimonio que pone en relación a Orfeo con Clímeno, y, para complicar aún más el sentido del pasaje, debemos contar con que hay al menos tres personajes con ese nombre, en el mito griego<sup>527</sup>. Podemos interpretar el texto en el sentido de que Damageto ha puesto como ejemplo de las artes de Orfeo el hecho de que hubiera sido capaz de doblegar a un personaje proverbial por su inflexibilidad; ese ejemplo es lo suficientemente rebuscado como era de esperar en una poesía erudita y cultista, como la helenística. Rebuscamiento que refleja, además, la voluntad de huir de los lugares comunes. En cuanto que Clímeno sea otro nombre de Hades, como sugiere el *Suda*, s. v. Κλύμενος, vid. el apartado IV. 1. 2.

Probablemente pertenezca a esta misma época el Heráclito autor de un tratado *Περὶ ἀπίστων*, en cuyo cap. XXIII (p. 81 Festa), tenemos el siguiente testimonio de una interpretación alegorista del motivo de que la música de Orfeo encantara fieras, árboles, rocas y aves:

XXIII. Περὶ Ὀρφέως. Οὗτος κινεῖν λέγεται καὶ πετρας καὶ δένδρα καὶ θῆρας οἰωνούς τε. εἶποι δ' ἂν τις ἀληθῶς ὅτι θηριώδεις ὄντας τοὺς

<sup>527</sup> Vid. Grimal, P., 1951, s. v.

ἀνθρώπους καὶ οὔτε ἔθνη οὔτε νόμους εἰδότες εἰς δεισιδαιμονίαν ἀγαγών, καὶ ἐπὶ τὸ εὐσεβεῖν παρακαλέσας πετρώδεις ὄντας καὶ δεινρώδεις καὶ διὰ τῶν λόγων κηλίσας ταύτης τῆς φήμης ἔτυχε.

### III. 1. 3. C. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA IMPERIAL.

En el fr. 18 del libro VII de Estrabón, tenemos indicaciones acerca de la vida de Orfeo en Pimplea, una κώμη o barrio de la ciudad de Díon, al pie del Olimpo. El pasaje dice así:

ἐνταῦθα τὸν Ὀρφέα διατρίψαι φησι τὸν Κίκονα, ἄνδρα γόητα, ἀπὸ μουσικῆς ἄμα καὶ μαντικῆς καὶ τῶν περὶ τὰς τελετὰς ὀργιασμῶν ἀγυρτεύοντα τὸ πρῶτον, εἴτ' ἤδη καὶ μειζόνων ἀξιοῦντα ἑαυτὸν καὶ ὄχλον καὶ δύναμιν κατασκευαζόμενον· τοὺς μὲν οὖν ἔκουσίως ἀποδέχεσθαι, τινὰς δ' ὑπιδομένους ἐπιβουλήν καὶ βίαν ἐπιευστάντας διαφθεῖραι αὐτόν.

En este texto, nos llama la atención la asociación entre música y mánica, que no habíamos encontrado hasta ahora, en el mito de Orfeo, más que en el testimonio de Platón, *Prt.*, 316 d, donde se atribuyen a Orfeo y a Museo τελετὰς τε καὶ χρησμοιδίας<sup>528</sup>. Y, por supuesto, la asociación de ambas con ritos secretos de iniciación. Pero lo más llamativo de este texto es lo que en él se refiere a aspectos "a ras de suelo", que chocan fuertemente con los contenidos fantásticos predominantes en el mito:

a) El hecho de que Orfeo fuera "mendigando" (ἀγυρτεύοντα) con la música, la adivinación y los rituales –con lo que se aproxima su figura a la de los músicos gitanos ambulantes que se ganan la vida cantando, bailando y

---

<sup>528</sup> Sin embargo, sí hallamos esa asociación entre las características de Apolo, uno de los dioses más fuertemente asociados con la música, en el panteón griego, y a quien algunas fuentes hacen pasar por padre de Orfeo. Añadamos que el mismo Estrabón, en el fr. 19 de este libro VII, dice que, en los tiempos antiguos, los adivinos practicaban también la música (ὅτι τὸ παλαιὸν οἱ μάντις καὶ μουσικὴν εἰργάζοντο). Los testimonios del carácter cantado de los oráculos, por lo demás, son múltiples, y llegan hasta la literatura latina: cf., p. e., Virgilio, *Aen.*, III, 373 (*atque haec deinde canit divino ex ore sacerdos*). Vid. también Sperduti, A., 1950. Analizaremos el carácter cantado del oráculo en la quinta parte, pues Orfeo canta oráculos, sobre todo, después de su muerte.

diciendo "la buena ventura" a través de la quiromancia, el tarot o la bola de cristal-;

b) Que luego adquiriera un predicamento teñido incluso de matices políticos (καὶ ὄχλον καὶ δύναμιν κατασκευαζόμενον, con una referencia al poder que nunca habíamos encontrado hasta el momento), para tener, como todo líder político-religioso, sus partidarios (τοὺς ... ἐκουσίως ἀποδέχεσθαι, "unos lo acogían de grado") y sus enemigos (τινὰς ὑπιδομένους, "algunos que lo miraban con desconfianza"), que acabaron con él.

En este momento, volvemos a encontrar a Pausanias, tanto por la cronología como porque lo que refiere acerca del papel de Orfeo en la sociedad humana, está bastante próximo a lo que hemos visto que contaba Estrabón. En efecto, en IX, 30, 4, tras aludir a la fascinación que nuestro héroe ejercía sobre los animales, y a su descenso al Hades (sin la menor mención a un intento de persuasión de las divinidades infernales, a través de la música), dice: ὁ δὲ Ὀρφεὺς ἐμοὶ δοκεῖν ὑπερεβάλετο ἐπῶν κόσμῳ τοὺς πρὸ αὐτοῦ καὶ ἐπὶ μέγα ἦλθεν ἰσχύος οἷα πιστευόμενος εὐρηκέναι τελετὰς θεῶν καὶ ἔργων ἀνοσίων καθαρμῶν νόων τε ἰάματα καὶ <ἀπο>τροπὰς μηνιμάτων θείων. Podemos observar que:

a) Pausanias también se refiere al poder al que aludía Estrabón, si bien no emplea las mismas palabras (δύναμις, en Estrabón; ἰσχύς, en Pausanias), pero también lo pone en relación explícitamente con la destreza artística de Orfeo (ὑπερεβάλετο ἐπῶν κόσμῳ τοὺς πρὸ αὐτοῦ);

b) Según nuestro autor, ese poder hizo que se creyera que había instituido iniciaciones relacionadas con los dioses, purificaciones de actos impíos, remedios para las enfermedades y medios para alejar la ira de las divinidades. Analizamos estos aspectos en la cuarta parte.

Aparte de la alusión al poder (que hace que el testimonio de Estrabón ya no esté aislado), encontramos en este pasaje alusiones a aspectos sacerdotales de Orfeo que nos vienen saliendo al paso desde la época helenística, y a una faceta médica que ya se documenta en época clásica (Eurípides, *Cycl.*, 646 y ss., y *Alc.*, 962 y ss.). En cualquier caso, en este texto, la vinculación que esos aspectos sacerdotales y médicos pudieran tener con la música no es tan explícita como en los pasajes de Eurípides que hemos citado (vid. textos reproducidos en I. 1. 2.), y en los que hemos examinado antes, de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas.

Del relato que sigue, que cuenta la muerte de Orfeo y sus posibles causas, no tenemos mucho que decir aquí, porque, aunque también nos informa del papel de Orfeo en la sociedad humana, no presenta indicios de una conexión entre esa influencia y la música que nuestro personaje era capaz de ejecutar, con lo que esos datos quedan fuera del objetivo de este estudio.

En otro pasaje de la obra de Pausanias (X, 7, 2), hallamos una alusión a un certamen poético–musical en el que Orfeo y Museo no quisieron competir entre sí:

Ὅρφέα δὲ σεμνολογίαι τῆι ἐπὶ τελεταῖς καὶ ὑπὸ φρονήματος τοῦ ἄλλου καὶ Μουσαῖον τῆι ἐς πάντα μιμῆσει τοῦ Ὅρφέως οὐκ ἐθελήσαι φαῖν αὐτοὺς ἐπὶ ἀγῶνι μουσικῆς ἐξετάζεσθαι.

Es ésta una referencia a uno de los elementos de la vida de los aedos y rapsodos griegos: la importancia de los ἀγῶνες. También hallamos referencias a las competiciones musicales, en Favorino de Arlés, *Corintíacas*, 14–15.

Es este el momento de comentar el pasaje de Máximo de Tiro, 37, 6, donde volvemos a encontrar la interpretación alegorista del motivo de que la música de Orfeo encantara la naturaleza. La habíamos encontrado ya en época clásica, en Paléfato, XXXIII (pp. 50–51 Festa); luego, en Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa); veladamente, en Diodoro Sículo, IV, 25, 1–4, y, por último, en Dión de Prusa, LIII, 8. Pero el texto de Máximo de Tiro, que detalla esa interpretación en el marco de una discusión sobre si las artes liberales favorecen la virtud, muestra otros aspectos de la concepción de la música en forma tan patente que debemos proceder a un examen detenido de este texto, desde el párrafo 4, pues constituye una prueba de la presencia de ciertos elementos ideológicos como trasfondo de lo que el mito cuenta acerca de la música de Orfeo.

Máximo de Tiro, 37, 4, comienza por una valoración de la música como don de los dioses (τῶν θεῶν μοίραι μουσικὴν συνέβη ἐπιτηδεύθῆναι), aunque no se refiere a la música "profesional" de su época, que, según él, buscaba sólo agradar al oído (οὐτι τοι λέγω τὴν δι' αὐλῶν καὶ ὠιδῆς καὶ χορῶν καὶ ψαλμάτων ἄνευ λόγου ἐπὶ τὴν ψυχὴν ἰοῦσαν, τῶι τερπνῶι τῆς ἀκοῆς τιμηθεῖσαν). En la línea polémica contra la sofisticada música que el mundo antiguo conocía desde el s. V a. C., y por la

que Platón y los cómicos habían manifestado su disgusto<sup>529</sup>, Máximo de Tiro dice que los colonos dorios de Sicilia perdieron su sentido de la dignidad y su amor a la verdad al rechazar su música "rústica" tradicional, en favor del estilo de los flautistas de Sýbaris y de los jonios:

οὕτω Δωριεῖς μὲν οἱ ἐν Σικελίαι, τὴν ὄρειον ἐκείνην καὶ ἀφελῆ μουσικὴν {οἴκοι} καταλιπόντες ἦν ἐπὶ ἀγέλαις καὶ ποιίμναις εἶχον, Συβαριτικῶν αὐλημάτων ἔρασταὶ γενόμενοι καὶ ὄρχησιν ἐπιτηδεύσαντες οἷαν ὁ αὐλὸς ἠνάγκαζεν Ἰώνων, ἀφρονέστεροι μὲν τὸ εὐφημότατον, ἀκολαστότατοι δὲ τὸ ἀληθέστατον ἐγένοντο·

Del mismo modo, el comienzo de los desórdenes en Atenas estuvo en que se pasó de la antigua música que entonaban coros de hombres y muchachos del campo, a un arte virtuosístico y hedonista practicado en la escena de los teatros:

Ἀθηναίοις δὲ ἢ μὲν παλαιὰ μουσα χοροὶ παίδων ἦσαν καὶ ἀνδρῶν, γῆς ἐργάται κατὰ δήμους ἰστάμενοι, ἄρτι <ἀπ'> ἀμητοῦ καὶ ἀρότου κεκοιμένοι, αἵματα αἰδοντες αὐτοσχέδια· μεταπεσοῦσα δὲ ἥσυχῆ ἐπὶ τέχνην ἀκορέστου χάριτος ἐν σκηνῇ καὶ θεάτροις, ἀρχὴ τῆς περὶ πολιτείας αὐτοῖς πλημμελείας ἐγένετο.

Pero la verdadera música, dice Máximo de Tiro, la que hacen los dioses (Apolo y su coro de Musas), mantiene la salud en el alma, en la casa, en la ciudad, e incluso en las naves y en los campamentos:

ἡ δὲ ἀληθὴς ἀρμονία, ἣν αἰδει μὲν ὁ μουσῶν χορός, ἐξάρχει δὲ αὐτῆς ὁ Ἀπόλλων ὁ μουσηγέτης, κώζει μὲν ψυχὴν μίαν, κώζει δὲ οἶκον, κώζει πόλιν, κώζει ναῦν, κώζει στρατόπεδον.

Y, como ya estábamos esperando, Máximo de Tiro se refiere a Pitágoras y a la doctrina de la armonía de las esferas, producida por el movimiento de los cuerpos celestes, y audible sólo por los dioses (Máximo

---

<sup>529</sup> Para ese tópico de la degeneración de la "música moderna" -de entonces-, el autor se sitúa en la misma línea de Platón, *R.*, 398 c-400 c, y *Leg.*, 700 a y ss., y del Ps. Plutarco, *De mus.*, 1131 f, 1136 b-c, y 1140 b-d. Lo que decimos en esta nota y en las siguientes se basa en las notas de M. B. Trapp a su traducción, citada en bibliografía (junto a las ediciones del texto de Máximo de Tiro); las notas de crítica textual se basan también en el aparato crítico de la edición teubneriana de Trapp.

de Tiro, 37, 5). A esa música, según Máximo de Tiro, se refería Hesíodo alegóricamente, cuando hablaba de las Musas que cantan en el Helicón, dirigidas por Apolo, lo cual es una imagen de la armonía de los astros guiados por el Sol<sup>530</sup>:

5. Εἰ δὲ Πυθαγόραι<sup>531</sup> πειθόμεθα, ὥσπερ καὶ ἄξιον, καὶ μελωιδεῖ ὁ οὐρανός, οὐ κρουόμενος ὥσπερ λύρα, οὐδὲ ἐμπνεόμενος ὥσπερ αὐλός, ἀλλ' ἢ περιφορὰ τῶν ἐν αὐτῷ δαιμονίων καὶ μουσικῶν σωμάτων, σύμμετρός τε οὔσα καὶ ἀντίρροπος, ἥχόν τινα ἀποτελεῖ δαιμόνιον· τῆς ὠιδῆς ταύτης τὸ κάλλος θεοῖς μὲν γνῶριμον, ἡμῖν δὲ ἀναισθές, δι' ὑπερβολὴν μὲν αὐτοῦ, ἔνδειαν δὲ ἡμετέραν. τοῦτό μοι δοκεῖ<sup>532</sup> καὶ Ἡσίοδος αἰνίττεσθαι<sup>533</sup>, Ἑλικῶνά τινα ὀνομάζων ζάθεον καὶ χοροὺς ἡγαθέους ἐν αὐτῷ, κορυφαῖον δὲ εἶτε Ἥλιον εἶτε Ἀπόλλωνα, εἶτε τι ἄλλο ὄνομα φανοτάτῳ καὶ μουσικῶι πυρί.

Y la música humana debe ser un medio para la educación de los afectos del alma, pues es de lo más eficaz para aliviar la aflicción, para suavizar la irritación y la cólera, para infundir cordura a la pasión. Acompaña sacrificios y banquetes, batallas y fiestas, cortejos dionisiacos y rituales místéricos. Y, si podemos servirnos de términos contemporáneos, mantiene en equilibrada cohesión las bases morales de la sociedad:

ἢ δέ γε ἀνθρωπίνη καὶ περὶ τὴν ψυχὴν ἰούσα, τί ἂν εἶη ἄλλο ἢ παιδαγωγία τῶν τῆς ψυχῆς παθημάτων, τὸ μὲν ἐξάιττον αὐτῆς καὶ φερόμενον κατεπαίδουσα, τὸ δὲ παρειμένον καὶ ἐκλελυμένον ἔμπαλιν ἐπαίρουσα καὶ παροξύνουσα<sup>534</sup>; δεινὴ μὲν γὰρ ἐπελαφρῦναι οἶκτον, δεινὴ δὲ ἀμβλῦναι ὀργήν, δεινὴ δὲ ἐπιπυρνεῖν θυμόν, ἀγαθὴ ἐπιθυμίαν σωφρονίζει καὶ λύπην ἰάσασθαι καὶ ἔρωτα παραμυθήσασθαι καὶ συμφορὰν

<sup>530</sup> Volvemos sobre esta asociación entre Musas y astros, en nuestro epígrafe "*Iter exstaticum caeleste. La lira de Orfeo ...*", en la cuarta parte, donde presentamos otros testimonios de esas imágenes.

<sup>531</sup> Para la atribución de esa doctrina a Pitágoras, vid. Aristóteles, *De cael.*, 2, 9, 290 b; Cicerón, *De nat. deor.*, III, 11; Ps. Plutarco, *De mus.*, 1147 a, y Porfirio, *VP*, 30, entre otros.

<sup>532</sup> δοκεῖ Schottus: ἄσκει R: δοκεῖν Reiske.

<sup>533</sup> αἰνίττεσθαι Markland: αἰνίττεται R. Cf. Hesíodo, *Th.*, 2-4. Está jugando con la etimología del topónimo "Helicón" y el verbo ἐλίττω.

<sup>534</sup> Cf. Platón, *R.*, 398 c y ss.; Ps. Plutarco, *De mus.*, 1140 b y ss., y 1145 e y ss.

κουφίται, ἀγαθὴ καὶ ἐν θυσίαις παραστάτις καὶ ἐν δαιτὶ κύσειτος καὶ ἐν πολέμῳ στρατηγός, δεινὴ δὲ καὶ ἐν ἑορταῖς εὐφρᾶναι καὶ ἐν Διονυσίοις κωμάσαι καὶ ἐν τελεταῖς ἐπιθειάσαι, δεινὴ καὶ πολιτείας ἦθος κεράσαι τῷ μέτρῳ<sup>535</sup>.

Por esas cualidades, según nuestro autor, es por lo que la flauta civilizó a los beocios montaraces, como lo hizo también Píndaro, que acompañó sus poemas con ese instrumento. A los espartanos los hicieron salir de la apatía los versos de Tirteo; a los argivos, las canciones de Telesila, y a los lesbios, el canto de Alceo. Y Anacreonte suavizó la tiranía de Polícrates, en favor de los samios:

οὕτω Βοιωτοὺς τοὺς ἀγροίκους αὐλὸς ἐπιτηδεύομενος ἡμέρωσεν καὶ ποιητῆς Πίνδαρος συνωιδὸς τῷ αὐλῷ, καὶ Σπαρτιάτας ἤγειρεν τὰ Τυρταίου ἔπη, καὶ Ἀργείους τὰ Τελεσίλλης μέλη, καὶ Λεσβίους ἢ Ἀλκαίου ᾠδὴ· οὕτω καὶ Ἀνακρέων Σαμίσις Πολυκράτην ἡμέρωσεν, κεράσας τῇ τυραννίδι ἔρωτα Σμερδίου καὶ Κλεοβούλου κόμην καὶ φαύλους Βαθύλλου καὶ ᾠδὴν Ἴωνικὴν<sup>536</sup>.

Pero, en su elogio de la música, Máximo de Tiro remonta desde esos ejemplos "históricos" a los ancestros míticos de la música griega, de los que el primero es, como era de esperar, Orfeo. Lo que nos importa de esta cita de Orfeo es, sobre todo, el contexto en el que se encuentra, pues nuestro personaje aparece como un ejemplo eminente del poder civilizador de la música, dentro de esa concepción "ética" cuyos orígenes pitagóricos también son explícitos en el texto de Máximo de Tiro, 37, 5. En 37, 6, el autor dice que Orfeo logró que los salvajes tracios odrisas lo siguieran de buen grado como a su gobernante, gracias a que los encantaba con la belleza de su canto. Por ello, explica nuestro autor, se decía que arrastraba encinas y fresnos, lo cual es hacer de seres inanimados una imagen de lo innoble del carácter de aquellos a quienes Orfeo hechizaba:

---

<sup>535</sup> Cf. las caracterizaciones de la filosofía y de la retórica, en el mismo Máximo de Tiro, 1, 2-3.

<sup>536</sup> Cf. lo que dice Platón de Tirteo (*Leg.*, 629 a y ss.), y Ps. Plutarco, *De mus.*, 1146 b-d. Para Telesila, vid. Plutarco, *Mul. virt.*, 245 c-f, y para Alceo, Horacio, *Carm.*, I, 32, 5; el comentario del Ps. Acrón a Horacio, *Carm.*, II, 13, 28, y Quintiliano, X, 1, 63. Acerca de Anacreonte, vid. los discursos 18, 9, 20, y 21, 2, del mismo Máximo de Tiro.



6. Τὰ δὲ τούτων ἀρχαιότερα ἔτι εἰ χρή λέγειν, Ὀρφεὺς ἐκεῖνος ἦν μὲν Οἰάγρου παῖς καὶ Καλλιόπης αὐτῆς, ἐγένετο δὲ ἐν Θράικῃ ἐν τῷ Παγγαίῳ ὄρει· νέμονται δὲ τοῦτο Θραϊκῶν οἱ Ὀδρύσαι, ὄρειον γένος, ληισταὶ καὶ ἄξεινοι· ἀλλ' εἶποντό γε Ὀδρύσαι ἐκόντες ἡγεμόνι τῷ Ὀρφεῖ, καλῆι κηλούμενοι τῇ ὠιδῇ. τοῦτο ἄρα δρῦς καὶ μελίας ἐλέγετο ἄγειν, εἰκαζόντων τὸ ἀγεινὲς τοῦ τῶν κηλουμένων τρόπου ἀψύχοις σώμασιν.

Pasemos ahora del paganismo al cristianismo. Atenágoras (s. II d. C.) hace de Orfeo uno de los instituidores del panteón pagano, en *Supplicatio pro Christianis*, 17, 1: φημὶ οὖν Ὀρφέα καὶ Ὅμηρον καὶ Ἡσίοδον εἶναι τοὺς καὶ γένη καὶ ὀνόματα δόντας τοῖς ὑπ' αὐτῶν λεγομένοις θεοῖς. Véase también *ibid.*, 18, 2–3: Ὀρφέως δέ, ὃς καὶ τὰ ὀνόματα αὐτῶν πρῶτος ἐξηῦρεν καὶ τὰς γενέσεις διεξῆλθεν καὶ ὅσα ἐκάστοις πέπρακται εἶπεν καὶ πεπίστευται παρ' αὐτοῖς ἀληθέστερον θεολογεῖν, ὧι καὶ Ὅμηρος τὰ πολλὰ καὶ περὶ θεῶν μάλιστα ἔπεται καὶ αὐτοῦ τὴν πρώτην γένεσιν αὐτῶν ἐξ ὕδατος συνιστάντος· Las ideas están muy próximas a lo que dice Heródoto, II, 53, 2, acerca de dos poetas que establecieron el panteón griego: Ἡσίοδον γὰρ καὶ Ὅμηρον ... οὗτοι δὲ εἰσι οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἑλληνι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες καὶ τὰς τιμὰς τε καὶ τέχνας διελόντες καὶ εἶδεα αὐτῶν σημήναντες. Obsérvese la insistencia en el hecho de que Orfeo, como Hesíodo y Homero, dieran nombre a los dioses: en esto parece residir la esencia de su papel de "reveladores teológicos"<sup>537</sup>.

Flavio Filóstrato, VA, VIII, 7, p. 162 –I, 321, 28 Kayser–, habla de una capacidad de Orfeo de la que tenemos muy pocos testimonios, al menos a la vista de lo que hemos examinado hasta ahora: se trata de que había unas melodías de Orfeo destinadas a los que morían (εἴ τις τις Ὀρφέως εἰσὶν ὑπὲρ τῶν ἀποθανόντων μελωδίαι, μηδ' ἐκεῖνας ἀγνοῆσαι). De este motivo sólo teníamos, hasta ahora, el antecedente de Isócrates, XI, 8, donde, por otra parte, no había una alusión a la música tan explícita como aquí.

Clemente de Alejandría (ss. II–III d. C.) alude al mito de Orfeo, en *Prot.*, I, 3, de forma que revela una nueva actitud frente a nuestro

---

<sup>537</sup> Vid. Snook, L., 1972, p. 86, acerca del poeta (y más concretamente de Orfeo, Homero y Hesíodo) como "revelador", como quien es capaz de escuchar lo inaudible, e. d., de acceder a la trascendencia.

personaje<sup>538</sup>. Para nuestro autor, la música de Orfeo es uno más de los engañosos halagos del paganismo, que arruinan la vida y uncen la libertad de los seres que habitan bajo el cielo, con cantos y encantamientos, a la peor de las esclavitudes:

έμοι μέν οὖν δοκοῦσιν ὁ Θράκιος ἐκεῖνος Ὀρφεύς<sup>539</sup> καὶ ὁ Θηβαῖος καὶ ὁ Μηθυμναῖος, ἄνδρες τινές οὐκ ἄνδρες, ἀπατηλοὶ γεγονέναι, προσχήματι μουσικῆς λυμηνάμενοι τὸν βίον, ἐντέχνωι τιλ γοητεῖαι δαιμονῶντες εἰς διαφθοράς, ὕβρεις ὀργιάζοντες, πένθη ἐκθειάζοντες, τοὺς ἀνθρώπους ἐπὶ τὰ εἶδωλα χειραγωγῆσαι πρῶτοι, ναὶ μὴν λίθοις καὶ ξύλοις, τουτέστιν ἀγάλμασι καὶ σκιαγραφίαις, ἀνοικοδομῆσαι τὴν σκαιότητα τοῦ ἔθους, τὴν καλὴν ὄντως ἐκείνην ἐλευθερίαν τῶν ὑπ' οὐρανὸν πεπολιτευμένων ὠιδαῖς καὶ ἐπωιδαῖς ἐσχάτηι δουλείαι καταζεύξαντες.

Orígenes (s. III d. C.) ha transmitido también algunos datos de interés. En *Cels.*, I, 16 (t. 225 a Kern), leemos:

Λίνον δὲ καὶ Μουσαῖον καὶ Ὀρφέα καὶ τὸν Φερεκύδην καὶ τὸν Πέρσην Ζωροάστρην καὶ Πυθαγόραν φήσας περὶ τῶνδε διειληφέναι, καὶ ἐς βίβλους κατατεθεῖσθαι τὰ ἐαυτῶν δόγματα καὶ πεφυλάχθαι αὐτὰ μέχρι δεῦρο. καὶ ἐκῶν μὲν ἐπελάθετο τοῦ περὶ τῶν νομιζομένων θεῶν μύθου ὡς ἀνθρωποπαθῶν, ἀναγεγραμμένου μάλιστα ὑπὸ Ὀρφέως<sup>540</sup>.

El texto nos parece digno de ser recogido aquí, porque alude a los temas de la poesía de Orfeo, cuando dice que Celso se olvida del mito acerca de los dioses en los que se creía (τοῦ περὶ τῶν νομιζομένων θεῶν μύθου), mito que había sido escrito, en su mayor parte, por Orfeo (ἀναγεγραμμένου μάλιστα ὑπὸ Ὀρφέως). Ya en Apolonio de Rodas, I, 496–511, Orfeo aparecía entonando un canto teogónico y cosmogónico.

Todavía en el s. III d. C. debió de escribirse la *Cohortatio ad Graecos*, que ha sido atribuida a Justino<sup>541</sup>. En el cap. 15, leemos:

---

<sup>538</sup> Para el mito de Orfeo en la literatura cristiana griega, y en particular en Clemente de Alejandría, puede verse Skeris, R. A., 1976, e Irwin, E., 1982.

<sup>539</sup> Ὀρφεύς del. Wilamowitz.

<sup>540</sup> Tenemos que suponer que el sujeto con el que concierta el participio φήσας, así como el del verbo ἐπελάθετο, es Celso.

<sup>541</sup> Vid. la edición de M. Marcovich, 1990, p. VII.

Ὁρφεὺς γοῦν, ὁ τῆς πολυθεότητος ὑμῶν, ὡς ἂν εἴποι τις, πρῶτος διδάσκαλος γεγωνῶς, οἶα πρὸς τὸν υἱὸν αὐτοῦ Μουσαῖον καὶ τοὺς λοιποὺς γηγασίους ἀκροατὰς ὕστερον περὶ ἑνὸς καὶ μόνου θεοῦ κηρύττει λέγων, ἀναγκαῖον ὑπομνῆσαι ὑμᾶς.

Aquí encontramos a Orfeo en un papel que podríamos definir como de "profeta" o "revelador" de unas creencias religiosas, primero politeístas y luego monoteístas (una referencia al llamado *Testamento de Orfeo*).

Y, antes de pasar al siglo siguiente, tenemos que recoger un texto de Filóstrato el joven, *Im.*, 6, p. 871 Olearius, en el que, tras describir ampliamente los prodigios que nuestro hombre conseguía sobre los animales, dice así:

ἀλλ' ἔσται τις ἀλογία κατὰ σοῦ, ὦ Ὁρφεῦ, καὶ νῦν μὲν θηρία θέλγεις καὶ δένδρα, Θράιπταις δὲ γυναιξίν ἐκμελής δόξεις καὶ διασπάσσονται σῶμα, ὧι καὶ θηρία φθειγγομένωι εὐμενεῖς ἀκοὰς παρέσχεν.

En este texto, se llama la atención sobre el hecho de que Orfeo no fuera capaz de hechizar a las mujeres que lo mataron, cuando antes había podido hacer lo propio con todo tipo de oyentes no – humanos.

El testimonio de Temistio (s. IV d. C.), *Or.*, XVI, p. 209 c–d Hardouin, en relación con el papel de la música de Orfeo en la sociedad humana, está en la línea de lo que acabamos de ver en Filóstrato el joven, *Im.*, 6, p. 871 Olearius: ἀλλ' Ὁρφεὺς μὲν, ὡς ἔοικε, θηρία κηλεῖν ἱκανὸς ἦν, ἀνθρώπων δὲ χαλεπότητα θέλγειν οὐκ εἶχεν, ἀλλ' ἢ διήλεγξαν αὐτοῦ τὴν μουσικὴν Θράιπται γυναιῖκες... Pero el sentido de ese aserto de que "no podía vencer con sus encantamientos la antipatía de las personas" es sólo, en nuestra opinión, el de presentar un hecho de carácter general que pudiera contraponerse a θηρία κηλεῖν ἱκανὸς ἦν (otro hecho de carácter general), y del que pudiera ponerse como ejemplo el "mitema" de la muerte de Orfeo por obra de unas mujeres tracias mal dispuestas contra él. Es un motivo que reaparece en un poema recogido en *GDRK*, I<sup>2</sup>, 39, vv. 15–17, donde se insiste en que el canto de Orfeo fue capaz de hechizar las fieras, pero no a las mujeres:

θηλυτέρης δὲ νόος χαλεπώτερός ἐστ[ι θ]αλάς[ης]  
 Ὁρφεΐηι καὶ πρόσθεν ὑπέικαθε πόντ[ος ἀοιδῆι],  
 καὶ θῆρες θέλγοντο καὶ οὐ θέλγοντο [γυναιῖκες].

Temistio sugiere algo relacionado con la función pedagógica de la música de nuestro protagonista, en su discurso a Constancio, *Or.*, II, p. 37 c Hardouin, donde alude a Orfeo como *πραΰναντα καὶ διδάξαντα καὶ μαλάξαντα ἄνδρας λεόντων αὐθαδεστέρους*. Temistio acaba de referirse a cómo Orfeo hechizaba a los animales, y ahora dice que amansó, instruyó y ablandó a hombres más implacables que leones. Los verbos *πραΰνω* y *μαλάσσω* son nuevos, como expresión de los efectos de la música de nuestro hombre; en cuanto a *διδάσκω*, nos es conocido desde Eurípides, *Hyps.*, 1622–3 (fr. 123 Cockle).

Queda un pasaje de este mismo autor, *Or.*, XXX, p. 349 c–d Hardouin, donde se interpreta la magia musical de Orfeo en relación con la introducción de la agricultura. Parece como si el hecho de que Orfeo encantara las plantas (de lo cual hay abundantes testimonios desde época clásica: cf. Eurípides, *Ba.*, 560 y ss.), fuera una forma metafórica de decir que las hacía florecer. Tendríamos, pues, una nueva interpretación alegórica del mito, que también lo relaciona con una función civilizadora. El único problema por el que no sabemos si incluir este testimonio es que no contiene alusiones explícitas a la música, en relación con esa función de hacer germinar a la naturaleza. Pero recordemos otro testimonio que hablaba de hacer nacer los ríos, que manaban al ritmo de la música de Orfeo, y acelerar el crecimiento de las plantas (Calístrato, 7, 4, por cierto, más o menos coetáneo de Temistio). Y de sobra sabemos todos que lo que Orfeo hace es cantar y tocar la cítara, y podemos suponer que todo lo que consigue lo consigue por esos medios, aunque no se diga explícitamente. Además, en ese texto encontramos el verbo *κηλέω*, que LSJ definen como "encantar, especialmente por medio de la música", y, en efecto, lo hemos venido encontrando, referido a Orfeo, desde la época clásica (Eurípides, *I. A.*, 1213). He aquí, en fin, el pasaje de Temistio, *Or.*, p. XXX, p. 349 c–d Hardouin:

οὐ μὴν οὐδὲ Ὀρφέως τελετάς τε καὶ ὄργια γεωργίας ἐκτὸς συμβέβηκεν εἶναι, ἀλλὰ καὶ ὁ μῦθος τοῦτο αἰνίττεται, πάντα κηλεῖν τε καὶ θέλγειν τὸν Ὀρφέα λέγων, ὑπὸ τῶν καρπῶν τῶν ἡμέρων ὧν γεωργία παρέχει πάσαν ἡμερῶσαι φύειν καὶ θηρίων δίαιταν, καὶ τὸ ἐν ταῖς ψυχαῖς θηριῶδες ἐκκόψαι καὶ ἡμερῶσαι. καὶ τὰ θηρία γὰρ τῷ μέλει κηλεῖν ἐπιτεύθη θυσίας τε πάσας καὶ τελετάς διὰ τῶν ἐκ γεωργίας καλῶν εἰς θεοὺς ἀνάγων.

En este texto, se relaciona la magia musical de nuestro protagonista, con su función en ritos religiosos: *καὶ τὰ θηρία γὰρ τῷ μέλει κηλεῖν*

ἐπιτεύθη θυσίας τε πάσας καὶ τελετάς διὰ τῶν ἐκ γεωργίας καλῶν εἰς θεοῦς ἀνάγων. Parece sugerir que, como Orfeo era capaz de hacer que los animales lo siguieran, se le encomendó la misión de ofrecerlos en sacrificio a los dioses, junto a los productos de la tierra. Aquí, Temistio ha puesto en conexión las dotes musicales de nuestro protagonista, con su faceta sacerdotal, olvidando, por cierto, que los creyentes órficos rehuían el sacrificio cruento<sup>542</sup>.

Himerio, *Or.*, 46, 19, habla de la admiración que los leibetrios sintieron por el arte de Orfeo, y sugiere que la muerte del héroe estuvo motivada por la envidia a la que dio paso tal admiración:

Λειβήθριοι μὲν οὖν Παγγαίου πρόσοικοι Ὀρφέα τὸν Καλλιόπης τὸν Θράικιον, πρὶν μὲν δημοσιεύειν εἰς αὐτοὺς τὴν ᾠδὴν, ἣν ἤδη παρὰ τῆς μητρὸς τῆς Μούσης μαθὼν ἦν, ἐθαύμαζόν τε καὶ συνήδοντο· ἐπειδὴ δὲ τῆς λύρας ἤψατο καὶ προσῆιπέ τι μέλος ἔνθεον, φθόνω νικηθέντες οἱ δαίλαιοι, γυναικείαν ὕβριν ἐπ' αὐτόν τε καὶ τὰ μέλη τῆς ᾠδῆς τολμήσαντες γυναικες ὕστερον ὑπὸ τῶν μύθων ἐγένοντο.

Ambiguos efectos, los que presenta la música de Orfeo, en este texto. Despierta la admiración y la complacencia: ἐθαύμαζόν τε καὶ συνήδοντο, y observemos que la raíz de θαυμάζω no había aparecido, hasta ahora, para expresar la reacción de quienes escuchan a Orfeo. La raíz de ἥδομαι es también virtualmente nueva, pues sólo la hemos encontrado en Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), pero ya sabemos que el testimonio de Conón nos ha llegado por transmisión indirecta, por lo que no podemos estar seguros de si esa palabra figuraba en el texto original. En fin, aparte de esa admiración y complacencia, la música de Orfeo despierta una envidia que parece ser la causa de la muerte de nuestro protagonista: φθόνω νικηθέντες οἱ δαίλαιοι, γυναικείαν ὕβριν ἐπ' αὐτόν τε καὶ τὰ μέλη τῆς ᾠδῆς τολμήσαντες γυναικες ὕστερον ὑπὸ τῶν μύθων ἐγένοντο.

Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, X, 4, 4, parece sugerir la presencia del canto, en relación con las ceremonias culturales que habría instituido Orfeo:

τὰ μὲν ἐκ Φοινίκης Κάδμος ὁ Ἀγήνορος, τὰ δ' ἐξ Αἰγύπτου περὶ θεῶν, ἧ καὶ ποθεν ἄλλοθεν, μυστήρια καὶ τελετάς, ξοάνων τε ἰδρύσεις

---

<sup>542</sup> Agradecemos a Alberto Bernabé que llamara nuestra atención sobre ese particular.

καὶ ὕμνους, ὠιδὰς τε καὶ ἐπιδὰς, ἦτοι ὁ Θράκιος Ὀρφεύς, ἢ καὶ τις ἕτερος Ἕλληνα ἢ βάρβαρος, τῆς πλάνης ἀρχηγοὶ γενόμενοι, συνεστήσαντο.

Otro pasaje de Eusebio de Cesarea alude también a Orfeo como fundador de creencias paganas: en *Praep. Ev.*, II, 2, 54, leemos:

τῶν δὲ μυθολόγων Ὅμηρος καὶ Ἡσίοδος καὶ Ὀρφεύς καὶ ἕτεροι τοιοῦτοι τερατωδετέρους μύθους περὶ θεῶν πεπλάκασι·

Es importante que se le incluya entre los "mitólogos".

Gregorio Nazianzeno, en *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1535, ha aludido a los poderes de Orfeo en un sentido que parece referir su acción a oyentes humanos, aun cuando el verbo que describe esa acción (ἄγω) es el empleado normalmente<sup>543</sup> para la naturaleza no – humana:

Ὀρφεΐη κιθάρη μῦθος πέλειν, ὥσπερ εἶσκω,  
Πάντας ἄγων μελέεσσιν, ὁμῶς ἀγαθούς τε κακούς τε·

Este mismo autor ha dejado un testimonio que habla de la admiración que la habilidad de Orfeo despertaba en sus oyentes, en *Orationes*, XXXIX, 680 (PG, 36, 340; t. 155 Kern): ὄν (sc. Ὀρφεύς) ... Ἕλληνας ἐπὶ σοφίαι ἐθαύμασαν.

Entre estos autores cristianos de la Antigüedad tardía, tenemos que mencionar también al hermano de Gregorio Nazianzeno, Cesareo, en cuyos *Dialogi*, II, 76 (PG 38, 993; t. 154 a Kern) leemos una curiosa alusión a Orfeo y a Hesíodo como "los que compilaron por escrito las invenciones de aquéllos" (se refiere a los paganos): οἱ συγγραφεῖς τῆς ἐκείνων μυθοποιίας. He aquí una referencia más al género literario cultivado por Orfeo; cf. el tipo de canto que ejecuta, en Apolonio de Rodas, I, 496–511, y con Orígenes, *Cels.*, I, 16. La escritura sólo estaba sugerida en Eurípides, *Alc.*, 966 y ss., donde se hablaba de unos ensalmos que Orfeo había dictado y que otro habría puesto por escrito. Aquí, sin embargo, nada impide creer

---

<sup>543</sup> De todos los testimonios examinados hasta ahora sólo hemos hallado ese verbo, referido a oyentes humanos (aunque en una colectividad), en el de Dión de Prusa, XXXII, 65. Además, se trata de efectos del canto de la cabeza de Orfeo, una vez que éste estuvo muerto.

que Cesareo está pensando en un Orfeo que escribe físicamente los relatos de la cosmogonía y la teogonía paganas.

Nonno de Panópolis, XLI, 375, da una indicación sobre los temas "teológicos" del canto de Orfeo:

Ὅρφεὺς μυστιπόλοιο θεήγορα χεύματα μολπήε

Indicación que se mantiene en la línea de lo habitual, desde las *Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas (I, 494–515), y cf. también con Diodoro Sículo, I, 23, 6–7<sup>544</sup>, y IV, 25, 1<sup>545</sup>, y con Cesareo, II, 76 (PG 38, 993 Migne; t. 154 a Kern).

Es bastante curioso lo que leemos en el comentario de Proclo a la *República* de Platón (I, p. 174 Kroll), donde parece ponerse, en la fuerza de la música de Orfeo, la causa de la muerte de nuestro héroe:

ἀλλὰ καὶ Ὅρφεὺς μυθολογεῖται τοιαῦτα ἄττα τραγικῶς παθεῖν διὰ τὴν ἐν μουσικῇ τελέαν ζωὴν· σπαραχθεὶς γὰρ καὶ μερισθεὶς παντοίως τὸν τῆιδε βίον ἀπολιπεῖν, ἐπειδὴ μεριστῶς οἶμαι καὶ διηρημένως αὐτοῦ μετέσχον οἱ τότε τῆς μουσικῆς ...

Parece como si los asesinos de Orfeo hubieran querido adquirir las dotes musicales de su víctima, por medio de su descuartizamiento. En este mismo sentido interpreta Proclo el motivo del descuartizamiento, en su comentario a la *República*, de Platón, (II, p. 315 Kroll). Es muy llamativo este siniestro medio de inspiración, así como el hecho de que la música pudiera despertar tan espeluznantes impulsos en los oyentes; quizá sea éste el primer testimonio de unos efectos generadores de psicopatía, atribuidos a la música de Orfeo.

También es Proclo el que, en sus comentarios a la *República* de Platón (I, p. 72, 1 Kroll; t. 19 Kern), incluye a Orfeo entre los que inventaron mitos: τὸν τῆς μυθοποιίας τρόπον, καθ' ὃν Ὅμηρος τε καὶ Ἡσίοδος τοὺς περὶ θεῶν παρέδοσαν λόγους, καὶ πρὸ τούτων Ὅρφεύς.

De esta época datan también las recensiones en las que podemos leer una obra "sub-literaria", la *Novela de Alejandro*, en la que se contienen

<sup>544</sup> ἐν δὲ τοῖς ὑστερον χρόνοις Ὅρφέα, μεγάλην ἔχοντα δόξαν παρὰ τοῖς Ἕλλησιν ἐπὶ μελωδίαι καὶ τελεταῖς καὶ θεολογίαις.

<sup>545</sup> ἀπεδήμησε μὲν εἰς Αἴγυπτον, κάκεῖ πολλὰ προσεπιμαθῶν μέγιστος ἐγένετο τῶν Ἑλλήνων ἐν τε ταῖς θεολογίαις καὶ ταῖς τελεταῖς καὶ ποιήμασι καὶ μελωδίαις.

también alusiones al mito de Orfeo. En la recensión E de esa obra, cap. 12, sección 6, aparece una noticia que atribuye a Orfeo la leyenda de Anfión, que levantó los muros de Tebas al son de la cítara:

καὶ Ὀρφεὺς γὰρ κιθαρίζων, Θῆβαι ἐκτίζοντο, καὶ τοῦτο μισθὸς τῶι  
Θρᾱικῇ ὥστε αὐτὸν κιθαρίζειν, ὃν ἀκούοντες ἀντὶ μισθοῦ τῆς ἡδονῆς  
ἔκτιζον. καὶ οὕτως Θῆβαι ὑπὸ Ὀρφέως ἐκτίσθησαν·

Podemos ver en este texto una desorientación propia de una obra no precisamente culta ni erudita (basta observar su sintaxis). Pero quizá no sea tan desacertado lo que dice el texto. Recordemos que, entre los efectos de la música de Orfeo, figuraba el de facilitar el trabajo de los remeros de la nave Argo (Luciano, *Fugitivi*, 29). En general, esa música podía producir un movimiento que no conllevara fatiga. Así es como también pudo atribuirse a la música de Orfeo el haber ayudado a levantar la ciudad de Tebas.

### III. 1. 3. D. ÉPOCA DE CÉSAR.

Creemos interesante recoger aquí el testimonio de Varrón<sup>546</sup>, transmitido por un escolio a Virgilio, *Aen.*, VI, 119<sup>547</sup>, que dice así:

*"Varro autem dicit librum Orfei de uocanda anima Liram nominari. et negantur animae sine cithara posse ascendere".*

El texto sugiere que se atribuía a Orfeo un libro sobre la evocación de las almas –función sacerdotal y chamánica como pocas–, con lo que se sitúa en la línea de otros testimonios de que Orfeo evocaba las almas con el auxilio de la

---

<sup>546</sup> Lo más verosímil es que, dada la orientación teológica y pitagorizante, se trate de Varrón Reatino (acerca del pitagorismo de éste, vid. Rostagni, A., 1964, I, pp. 607 y ss.). Así lo dan por supuesto Savage, J. J., 1925, p. 235, y Nock, A. D., 1927 y 1929. Savage piensa que, a la vista de otros fragmentos del Reatino, la cita podría proceder de las *Antiquitates rerum divinarum*. Pero no es imposible que la cita en cuestión procediera de Varrón de Átace, visto el fr. 14 Morel (= 12 Traglia = 11 Büchner), cuyo protagonista, como sugiere Lambardi, N., 1986, podría ser el mismo Orfeo. En cualquier caso, los dos autores son de la época de César.

<sup>547</sup> Escolio descubierto en 1925, en el ms. *Parisinus Latinus* 7.930, por J. J. Savage; vid. su artículo de 1925, esp. pp. 229 y ss. Para un comentario de ese texto, vid. Nock, A. D., 1927 y 1929, y West, M. L., 1984, pp. 29 y ss. El texto que reproducimos sigue la transcripción de West.



música<sup>548</sup>. Pero es que además, si ese libro se titulaba *Λύρα*, habrá que suponer que, en él, se ponía en relación la función de evocar almas con la música de la lira. Walter Burkert<sup>549</sup> ha sugerido que una creencia afín en que la música guía al alma en su viaje al más allá, puede verse en un pasaje en el que Aristides Quintiliano, III, 2, cuenta que Pitágoras, cuando se aproximaba su muerte, pidió a los que le rodeaban que pulsaran el monocordio, para sugerirles que las proporciones armónicas, al poder ser objeto de la percepción intelectual, podían seguir "escuchándose" después de la muerte: Πυθαγόραν φασι τὴν ἐντεῦθεν ἀπαλλαγὴν ποιούμενον μονοχορδίσειν τοῖς ἑταίροις παραινέσαι δηλοῦντα ὡς τὴν ἀκρότητα τὴν ἐν μουσικῇ νοητῶς μᾶλλον δι' ἀριθμῶν ἢ αἰσθητῶς δι' ἀκοῆς ἀναληπτέον. La segunda oración del texto, aunque no se diga explícitamente que exprese doctrinas contenidas en el libro en cuestión, comunica creencias afines a esa obra supuestamente órfica: las almas no pueden subir desde el mundo de los muertos, si no se las invoca con ayuda de una lira, pues ése es el instrumento cuya música puede percibirse al margen de los sentidos. Al ser Orfeo el tañedor de lira por excelencia, es verosímil que se le pusiera en relación con esas prácticas y creencias, sobre todo teniendo en cuenta que en su figura subyacen rasgos de sacerdote-chamán. Comentaremos más detenidamente estos problemas en la cuarta parte, dedicada a la relación de la música de Orfeo con los dioses y con el más allá.

### III. 1. 3. E. ÉPOCA DE AGOSTO.

Virgilio, *Georg.*, IV, 471 y ss., se refiere a la conmoción que despertó Orfeo en unos oyentes humanos que se hallaban en una situación muy especial: se trata de las almas de los muertos que le escucharon cuando bajó al reino de Hades, para rescatar a Eurídice. Es decir, sus dotes trascienden

---

<sup>548</sup> Vid., p. e., Isócrates, XI, 8: ἐξ "Αἰδου τοὺς τεθνεῶτας ἀνῆγεν. Flavio Filóstrato, VA, VIII, 7, p. 162 (I, 321, 28 Kayser), dice también que εἴ τινας Ὀρφέως εἰς ἵπὲρ τῶν ἀποθανόντων μελωδίαι. En el ámbito de la literatura latina, vid. el mismo pasaje de Virgilio (*Aen.*, VI, 119-120) al que se refiere ese escolio, así como el escolio de Servio *ad eundem locum*, que hemos reproducido en I. 1. 8., y sobre el que volvemos en III. 1. 3. G. Y quizá puedan ponerse en relación con este fenómeno los vv. 471 y ss. del libro IV de las *Georgica*, donde tenemos noticia de la conmoción que Orfeo despertó sobre las almas que poblaban el reino de Hades.

<sup>549</sup> 1961, pp. 357 de la trad. inglesa.

la frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos, en el sentido de que también los muertos son sensibles al arte de Orfeo. Pero ya no se trata de una evocación de espíritus. Lo que tenemos en este pasaje es la extrapolación de lo que Orfeo conseguía en el plano de la sociedad humana, al plano de esa sociedad humana "paralela" que es el mundo subterráneo, sociedad estructurada como la del mundo de los vivos, con grupos basados en la edad y con relaciones de parentesco:

*at cantu commotae Erebi de sedibus imis  
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum...  
matres atque viri defunctaque corpora vita  
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,  
impositique rogis iuvenes ante ora parentum,*

De la misma manera, los vv. 645–647 del libro VI de la *Eneida*, también presentan a Orfeo como citaredo en el mundo subterráneo, acompañando, como lo hacían los citaredos del mundo de los vivos, el canto y la danza de un grupo de jóvenes<sup>550</sup>.

El mismo motivo se encuentra en Ovidio, *Met.*, X, 40–1:

*Talia dicentem nervosque ad verba moventem  
exsanguis flebant animae*

En fin, otra muestra del influjo del arte de Orfeo sobre esa "sociedad humana paralela" que es el mundo de los muertos, se halla en Horacio, *Carm.*, III, 11, 20–24:

*quin et Ixion Tityosque vultu  
risit invito, stetit urna paulum  
sicca, dum grato Danai puellas  
carmine mulces.*

También hay que recoger aquí el pasaje del *Ars poetica*, vv. 391–3, en el que Horacio atribuye una función civilizadora a Orfeo, y aprovecha para ofrecernos el testimonio más ilustre de la interpretación alegorista del mito:

*silvestris homines sacer interpretisque deorum  
caedibus et victu foedo deterruit Orpheus,*

---

<sup>550</sup> El primer y más ilustre testimonio de esta actividad del citaredo en el mundo antiguo lo proporciona Homero, *Od.*, VIII, 261 y ss.

*dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones.*

### III. 1. 3. F. PERÍODO POSTCLÁSICO.

En el *Hercules Oetaeus*, de Séneca, vv. 1090 y ss., Orfeo aparece cantando para los getas:

*Tunc solamina cantibus  
quaerens flebilibus modis  
haec Orpheus cecinit Getis.*

También se refiere a la función civilizadora de la música de Orfeo, como ya lo había hecho Horacio, *Ars poetica*, vv. 391–3, Quintiliano, I, 10, 9, en un texto que hemos reproducido en II. 2., en el que Orfeo dota de una finura de espíritu a personas incultas (*rudes quoque atque agrestes animos*) por medio de la admiración que despierta su arte (*admiratione mulceret*). Observemos que los verbos que designan los efectos de la música de Orfeo son los mismos (*miror, mulceo*) que se aplicaban a los animales y a la naturaleza no – humana.

Esa referencia a Orfeo y esa interpretación de sus prodigios se desarrollan, enmarcadas en una misiva adulatoria a Marco Aurelio, en Frontón, *Ep.*, IV, 1: para este autor, que a Orfeo lo siguieran palomas y águilas hace del cantor un símbolo del hombre cuyo talento sabe mantener la paz entre gentes de distinta índole: en otras palabras, un símbolo del emperador. Tal uso del mito de Orfeo confirma la función civilizadora que le atribuíamos ya a la vista de los testimonios griegos, en la primera parte de este trabajo.

### III. 1. 3. G. PERÍODO TARDÍO.

Tenemos que poner de nuevo sobre el tapete a Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam*, vv. 391 y ss., que vuelve sobre la interpretación alegorista del mito de Orfeo tal como la vimos en Quintiliano y Frontón, y la pone en relación con la iniciación de la música por parte de nuestro personaje: *<Orpheus> primus poeticen inlustravit et ob hoc dicitur lenisse tigres et leones, qui<a> efferatos hominum animos placaverat carmine.*

El comentario de Servio a Virgilio, *Aen.*, VI, 119, es uno de los raros testimonios de una actividad de Orfeo: la de la evocación de las almas a través

de la música. Más aún, Servio interpreta el motivo del descenso al Hades como expresión figurada de un intento de evocación del alma de Eurídice: un ejemplo de esa función mágica de la música ya aparecía veladamente en Isócrates, XI, 8, y algo más claramente, como vimos en el apartado III. 1. 3. C., en Flavio Filóstrato, VA, VIII, 7, p. 162 –I, 321, 28 Kayser–. Referido a Eurídice, lo tenemos en el mismo pasaje de Virgilio que está comentando Servio. La interpretación de éste intenta reducir la leyenda a fenómenos de *realia*; así, sustituye la fantásica historia de la catábasis, por un ritual de resurrección mágica: *Orpheus autem voluit quibusdam carminibus reducere animam coniugis: quod quia implere non potuit, a poetis fingitur receptam iam coniugem perdidisse dura lege Plutonis: quod etiam Vergilius ostendit dicendo "arcessere:, quod evocantis est proprie.* No importa lo que pensemos de esta interpretación; pero es muy plausible que el episodio de la catábasis se inspirara en ese tipo de rituales de resurrección mágica.

Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 3, 8 (t. 55 Kern), insiste en la interpretación alegórica de los mitemas de Orfeo capaz de llevarse tras sí a los animales salvajes, mediante el atractivo de la música<sup>551</sup>:

*Hinc aestimo et Orphei vel Amphionis fabulam, quorum alter animalia ratione carentia alter saxa quoque trahere cantibus ferebantur, sumpsisse principium quia primi forte gentes vel sine rationis cultu barbaras vel saxi instar nullo affectu molles ad sensum voluptatis canendo traxerunt.*

Según Macrobio, pues, los animales simbolizan lo irracional en el ser humano, y que los encantos del arte de Orfeo fueran capaces de atraer a las fieras sería una manera figurada, metafórica, de decir que el arte de nuestro cantor había ejercido una función civilizadora sobre gentes incultas y primitivas. Esta función civilizadora, en relación con la música, no nos había salido al paso tan explícitamente, hasta el momento. Pero no tiene nada de extraño: recordemos los textos que hablan de Orfeo como instituidor de

---

<sup>551</sup> Cf. Paléfato, XXXIII, pp. 50-51 Festa, y Heráclito el paradoxógrafo, XXIII. Dión de Prusa, LIII, 8, se refería al mito de Orfeo, en ese mismo sentido alegórico. También apuntan en ese sentido otro texto de Dión de Prusa, XXXII, 62, y Temistio, *Or.*, II, p. 37 c Hardouin. Y, dentro de la literatura latina, hallamos también esa interpretación, en Horacio, *Ars poetica*, 391 y ss.; Quintiliano, I, 10, 9, y en los escolios de Servio a Virgilio, *Aen.*, VI, 645: *ipse etiam homines e feris et duris composuit: unde dicitur arbores et saxa movisse, ut diximus supra.*

creencias y prácticas religiosas, entre los griegos, y los que le atribuyen una poesía de tema teogónico, teológico y cosmogónico<sup>552</sup>. Asimismo, ya habíamos visto a Orfeo apaciguando los ánimos de los Argonautas, en una disputa, lo que equivale a reducir la virulencia de lo irracional, a establecer un orden (Apolonio de Rodas, I, 494–515) como el que introducía en la cadencia de los remos ("eiusd.", I, 540–1). Todo esto, en definitiva, nos parece que ejemplifica esa función civilizadora de la que también son buenas muestras todos los textos que hablan de Orfeo como instituidor de rituales, a los que ya hemos hecho algunas referencias anteriormente. Y no olvidemos, por cierto, que la poesía atribuida a Orfeo es básicamente de tema cosmogónico y teogónico, como la de los dos poetas a los que menciona Heródoto<sup>553</sup> como los fundadores de las creencias de los griegos: Hesíodo y, en menor medida, Homero.

Pero lo que nos parece más interesante del testimonio de Macrobio, dentro del objetivo de este trabajo, es que esa función "civilizadora" se pone en relación directa con la música y con el placer (*ad sensum voluptatis*) estético, y no podemos dejar de acordarnos de la ἡδονή con la que Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), decía que los θηρία acudían a escuchar al cantor tracio. Por otra parte, podemos decir ya que esa misma función civilizadora se puede reconocer en los *r̥ṣayaḥ* védicos (cuya orientación teogónica y cosmogónica los aproxima a Orfeo). También, aunque en un sentido más profano, tenían esa función los *sūtas*, *filid* y demás tipos de poetas–recitadores–cantores épicos en los distintos pueblos indoeuropeos, que, sobre todo en el ámbito celta, eran los garantes de la digna conducta de reyes, caudillos, etc.

De otras actuaciones culturales de Orfeo, documentadas en autores latinos de época tardía, hablamos en la cuarta parte.

---

<sup>552</sup> Cf. Diodoro Sículo, I, 23, 6-7, y IV, 25, 1-4; Atenágoras, *Supplicatio pro Christianis*, 17, 1, y 18, 3, 6; Menandro el rétor, que habla de las teogonías de Orfeo, en *De epictictis*, I, 338, 7, p. 16 Russell-Wilson; Orígenes, *Cels.*, I, 16; Cesareo, *Dialogus* II, 76; Nonno de Panópolis, *Dionysiaca*, XLI, 375. Además, según Heródoto, II, 53, 2, habían sido justamente otros dos poetas los que establecieron el panteón griego: Ἡσίοδον γὰρ καὶ Ὅμηρον ... οὗτοι δὲ εἰσι οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἕλλησι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες καὶ τὰς τιμάς τε καὶ τέχνας διελόντες καὶ εἶδεα αὐτῶν σημήναντες.

<sup>553</sup> II, 53, 2.

### III. 2. ORFEO MÚSICO EN EL MARCO DE LA SOCIEDAD HUMANA, A LA LUZ DE LA ICONOGRAFÍA GRIEGA<sup>554</sup>.

La primera imagen de la que con seguridad sabemos que representa a Orfeo (la metopa del tesoro de los sicionios, en Delfos, de 570–560 a. C., núm. 6 Garezou) se refiere precisamente a su participación en la expedición argonáutica, como sugiere el hecho de que nuestro personaje –identificable por la lira y por la inscripción ΟΡΦΑΣ– esté en pie sobre la proa de un navío. Y es, por lo que parece, la única imagen de Orfeo argonauta que se nos ha conservado.

A continuación, uno de los temas favoritos de la iconografía de Orfeo en el arte griego de época clásica se refiere a la fascinación que la música de Orfeo despierta sobre oyentes humanos. Es ése el aspecto al que menos se aludía en las fuentes literarias, y que, sin embargo, aparece ampliamente en las representaciones plásticas. P. e., en una "pelike" de ca. 460 a. C. (núm. 7 Garezou), donde se suele interpretar que el oyente es un tracio. También aparecen hombres tracios, en la cratera de columnas, probablemente siciliana, de ca. 450 a. C., conservada en el Museo de Hamburgo (núm. 8 Garezou); en la cratera de columnas de Gela, conservada en el Staatliches Museum de Berlín (ca. 440 a. C., núm. 9 Garezou); en la cratera de columnas de ca. 430 a. C., conservada en el Museo Reggionale de Palermo (núm. 11 Garezou), e igualmente en los núms. 12 al 31 Garezou<sup>555</sup>.

En un relieve espartano en mármol blanco, conservado en el Museo de Esparta, de cronología discutida<sup>556</sup>, aparece un joven imberbe, sentado, de perfil, mirando hacia la derecha, con una cítara, y vestido con un himation. Frente a él, sentado, también de perfil, hay otro hombre con barba, que lleva unos rollos de papiro. Al fondo, aparecen algunos animales, y, a la derecha,

---

<sup>554</sup> Si decimos "griega" y no "griega y romana", es porque la iconografía de Orfeo en el arte romano se limita casi exclusivamente al motivo de Orfeo entre los animales, y el motivo que aquí nos ocupa está ausente en los monumentos romanos.

<sup>555</sup> Vid. Hoffmann, H., 1970, y, acerca del auditorio de Orfeo en esas representaciones, Lissarrague, F., 1994, pp. 272-7.

<sup>556</sup> Entre los siglos V y I a. C., según los autores (vid. las referencias en Garezou, M. X., 1994, *sub* núm. 196). Strocka, V. M., 1992, pp. 280 y ss., se inclina a fecharlo en los últimos años del s. IV a. C.

aparece lo que puede ser la estatua de un joven con un escudo. Strocka<sup>557</sup> ha propuesto que el joven citaredo sea Orfeo, a la vista de los animales que lo rodean, y que el hombre que hay sentado frente a él sea Pitágoras: esto último es plausible a la vista del águila que puede verse como si estuviera sobre el hombro derecho del personaje, que nos remite a las anécdotas relatadas por Porfirio, *VP*, 25, y por Yámblico, *VP*, 13, 62, y 28, 142. Además, tiene que tratarse de un personaje equiparable con Orfeo, y los *volumina* sugieren que sea un revelador teológico: en ese sentido, la identificación con Pitágoras es altamente plausible. Recordemos que el sabio de Samos habría sido "alumno" de nuestro cantor tracio, según Yámblico, *VP*, 28, 145, y que, para Ión de Quíos, ciertas obras atribuidas a Pitágoras aparecían bajo el nombre de Orfeo<sup>558</sup>. Ahora bien: debemos recordar que los retratos de Pitágoras en la Antigüedad son muy escasos y convencionales, y apenas permiten ninguna conclusión definitiva cuando se les compara con el personaje barbado en el relieve que nos ocupa<sup>559</sup>. En fin, en cuanto al joven con escudo que, sobre un pedestal, ocupa la derecha del relieve, Strocka propone relacionarlo con una imagen que Platón, *Phaed.*, 61 d, atribuye a Filolao, y Cicerón, *De senectute*, 73, al mismo Pitágoras: la vida como una batalla en la que a nadie le está permitido abandonar su puesto de guardia.

Hay también algunos problemáticos testimonios de Orfeo entre mujeres: en una cratera de Nápoles<sup>560</sup>, donde quizá no se trate de mujeres mortales, sino de Afrodita y sus acompañantes; en la enócoe de la colección Jatta (Ruvo), núm. 1554<sup>561</sup>, aparece Orfeo tañendo una arpa. A su derecha, figura una mujer en cuya mano izquierda se detiene una paloma (debe de ser Afrodita), y, a su izquierda, un personaje masculino.

Son muy interesantes los testimonios en los que Orfeo aparece acompañando algún tipo de acción ritual. Las mismas imágenes en las que

---

557 Vid. Strocka, V. M., 1992.

558 Vid. Diógenes Laercio, VIII, 8.

559 Vid. un posible retrato de Pitágoras en una moneda de Abdera (un rostro barbado, de perfil hacia la izquierda, con la inscripción ΠΟΥΑΓΟΡΗΣ), en Seltman, Ch., <sup>2</sup>1955 (rpr. de 1962), pp. 143-4 y lám. 28-11. Cf. la discusión en Strocka, V. M., 1992, p. 279.

560 Vid. Schmidt, M., 1978, p. 109, n. 13 y lámina III.

561 Schmidt, M., 1978, p. 109, remite a Smith, H. R. W., 1976, fig. 13 (vid. también p. 83 de ese autor).

toca y canta ante los tracios podrían aludir a escenas de "iniciación" en las que nuestro protagonista revelaba sus doctrinas a sus seguidores. Además, el ánfora del Museo Archeologico de Bari (de 330–310 a. C.; núm. 19 Garezou) muestra a Orfeo con su instrumento, rodeado de tracios y de un hombre desnudo que efectúa un sacrificio.

### **III. 3. RECAPITULACIÓN Y COMENTARIO: LA MÚSICA DE ORFEO Y LA SOCIEDAD HUMANA, Y SUS RELACIONES CON LA MAGIA MUSICAL EN LAS SOCIEDADES GRIEGA Y ROMANA ANTIGUAS.**

En el ámbito de lo humano, nuestros testimonios asignan a Orfeo, como músico, funciones propias de cualquier otro poeta–músico "real", ejemplificadas en su participación en el viaje de los Argonautas, en su descubrimiento de instrumentos u otros recursos de la música, etc. Las fuentes griegas y latinas se mantienen, en este sentido, en una línea coherente. Lo más novedoso, acerca del Orfeo músico en el ámbito humano, son dos motivos que aparecen en las fuentes latinas:

a) La extensión de los prodigios de Orfeo a lo que podemos llamar una "sociedad humana paralela", la del reino de Hades. Ello es una consecuencia de que fuera la literatura latina la que más desarrollase el motivo de la catábasis; pero ese fenómeno se había dado ya en la cerámica italiota de época clásica.

b) El desarrollo de la interpretación alegorista del motivo de Orfeo entre los animales y las rocas, de la que hemos hablado en la segunda parte. El interés de este desarrollo estriba en haber extendido (o reducido) al entorno humano los mágicos efectos que, según la tradición, conseguía Orfeo sobre las fieras y la naturaleza no – humana. Pues, igual que ocurría en las fuentes griegas, parece como si Orfeo tuviera distintas funciones: de cara a la naturaleza –y, curiosamente, también de cara a los dioses–, la del encantamiento; de cara a la sociedad humana, la de la civilización. La interpretación alegorista a la que nos venimos refiriendo tiende un puente entre ambos aspectos del arte de Orfeo, y los reduce a uno solo.

Ésas son las líneas maestras de lo que las fuentes dicen acerca del papel de la música de Orfeo entre los hombres. Pasemos ya a los detalles. Las funciones del Orfeo músico en ese ámbito son, en principio, las propias de



cualquier otro poeta-músico en la sociedad griega, si excluimos lo propio de una "edad heroica". Entre esas funciones destacan la ordenación de una actividad humana; el dominio de las pasiones, y la función pedagógica, en la que se subsume la iniciación de una cultura musical. A esas facetas, en las que el arte de nuestro protagonista se circunscribe estrictamente a lo humano, hay que añadir la mediación entre hombres y dioses, y entre el mundo de los vivos y el de los muertos (a través de la evocación de las almas), y la acción sobre la naturaleza, puesta al servicio de los hombres. Finalmente, la admiración que despertaban las facultades de Orfeo también requerirá un comentario por nuestra parte. Analizamos a continuación todos esos aspectos del arte de Orfeo en la sociedad humana.

### III. 3. 1. ORFEO, UN MÚSICO ENTRE LOS HOMBRES.

#### a) GENERALIDADES.

La música de Orfeo aparece integrada en la vida de la colectividad humana: p. e., en Apolonio de Rodas, II, 161 y ss., acompaña a los otros Argonautas en un canto con el que celebran la victoria de Polideuces sobre Ámico. Podemos recordar los cantos de victoria a los que aluden Esquilo, *Ag.*, 22-31, y Eurípides, *El.*, 859 y ss. Este último pasaje es especialmente representativo<sup>562</sup>: *θῆς ἐς χορόν, ὦ φίλα, ἴχνος, / ὡς νεβρὸς οὐράνιον / πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐαι. / νικᾷ στεφαναφορίαν / † κρείσσω τοῖς † παρ' Ἀλφειοῦ ῥέεθροισι τελέσσας / κασίγνητος σέθεν· ἀλλ' ἐπάειδε / καλλίνικον ὠιδὰν ἐμῶι χορῶι.* Y hay que añadir los mismos epinicios de Píndaro, con sus múltiples y claras alusiones a la música: en la *O.*, I, 17, el poeta se exhorta a sí mismo a tomar la forminge (e. d., la lira), y, en el v. 102, dice que ha de coronar al atleta al que va dedicada la oda "con el modo adecuado a las carreras de caballos, en melodía eolia", e. d., compuesta sobre la escala que parte de "la". La tercera *Olímpica* parece haber estado compuesta sobre el modo dorio (escala de "mi"), a la vista de una alusión que hay en el v. 5, y, en ella "la forminge de variados sonos y el grito de las flautas" acompañaban "la disposición de las palabras" (v. 8). En la *Olímpica V*, desconocemos el modo musical; pero el v. 19 sugiere que su acompañamiento era de flauta. La flauta y la lira acompañaban la *Olímpica X*, según el v. 93-4. Añadamos a esto el magnífico comienzo de la *Pítica I*, con su bella evocación de los efectos sedantes de la música.

---

<sup>562</sup> Cf. también *Her.*, 760-7.

Orfeo acompaña también un canto nupcial<sup>563</sup>, y, en IV, 1193-5, hace lo propio con una danza. También aparece Orfeo acompañando danzas en el reino de Hades (como lo hacía en el mundo de los vivos), en Virgilio, *Aen.*, VI, 645-7.

Tenemos un testimonio en el que se atribuye a Orfeo la inscripción votiva que figuraba en la nave Argo, cuando fue ofrecida a Poseidón (Favorino de Arlés, *Corintíacas*, 14-15): si, hasta ese testimonio, las alusiones a la "obra" de Orfeo sólo podían interpretarse en el sentido de la "composición oral"<sup>564</sup>, he aquí una mención a un arte vinculado a la escritura, en un testimonio lo bastante tardío como para que podamos pensar que representa la adaptación del motivo que atribuye a Orfeo unas determinadas obras, de acuerdo ahora con las formas de producción poética dominantes en Grecia desde la época clásica<sup>565</sup>.

Y hemos visto a Orfeo participando en un certamen musical, en los juegos organizados por Acasto (Higino, *Fab.*, CCLXXIII, 10-11). En el pasaje de Favorino de Arlés, *Corintíacas*, 14-15, del que hablábamos antes, se dice que Orfeo participó con su arte en los juegos celebrados por los Argonautas, en el Istmo de Corinto. Ésta es la primera vez que lo encontramos en el marco de un certamen como los que estaban instituidos en Grecia<sup>566</sup>, según vemos desde, p. e., el *Himno homérico a Afrodita*, vv. 19-20, que, de paso, atestigua que esos certámenes tenían lugar en el marco del culto: χαῖρ', ἑλικοβλέφαρε, γλυκυμείλιχε, δὸς δ' ἐν ἀγῶνι / νίκην τῶιδε φέρεσθαι, ἐμῆν δ' ἔντυνον ἀοιδήν. Y el ejemplo eminente de esos certámenes musicales en el marco del culto se registra en Delfos (Estrabón, IX, 3, 10), de lo cual hablamos en IV. 3. El motivo de la participación en un certamen reaparece en Pausanias, X, 7, 2, y en *A. O.*, vv. 406-61.

Otros testimonios de la integración de Orfeo en la vida de la colectividad humana (concretamente en la expedición argonáutica), se hallan en Filóstrato el joven, *Imagines*, 11, p. 881 Olearius; Temistio, *Or.*, XIII,

<sup>563</sup> Apolonio de Rodas, IV, 1158-60. Que los epitalamios eran cantados, puede comprobarse a partir de alusiones como la de Eurípides, *Tr.*, 325-40.

<sup>564</sup> Cf. Apolonio de Rodas, I, 496-511.

<sup>565</sup> Sobre lo extraño de que Orfeo escriba, siendo tracio, vid. Detienne, M., 1989, pp. 88 y ss. de la trad. esp.

<sup>566</sup> Y también en el mundo celta. En la Edad Media europea occidental, los encontramos entre los trovadores, troveros y "Minnesänger".

p. 178 c Hardouin, y en *A. O.*, vv. 83 y ss. Como vimos en *A. O.*, vv. 248–72, la música de Orfeo facilitó la botadura de la nave Argo: lo mismo que encontramos, antes de que apareciera esa tardía obra, en Valerio Flaco, I, 186–7, y Silio Itálico, XI, 469 y ss. En el poema de Valerio Flaco, IV, 85–7, Orfeo consuela a sus compañeros por la pérdida de Hércules, con un canto sobre los dioses.

Asimismo, el fr. 18 del libro VII de Estrabón presenta a Orfeo en Pimplea, dotado de rasgos propios del músico ambulante, a lo que añade que practicaba la adivinación y las iniciaciones. De la presencia de la música en las τελεταί, hablaremos en la cuarta parte de este trabajo, y, puesto que fue después de su muerte cuando el canto de Orfeo fue oracular en grado sumo<sup>567</sup>, analizaremos el carácter cantado del oráculo en la quinta parte. Lo interesante es que Estrabón relaciona esas actividades con el poder que luego fue adquiriendo nuestro personaje, un poder de carácter incluso político. Por prosaico que esto último pueda parecer, debemos resaltar que el papel político que nuestro personaje –un κιθαρωιδός– presenta en este texto, tiene algo que ver con el que podían tener los poetas en la sociedad griega: recordemos las implicaciones que las elegías de Calino, Tirteo y Solón tuvieron en los ámbitos dorio y ático, y no hay que decir nada de Homero y la poesía dramática<sup>568</sup>. Por cierto que, en otros pueblos indoeuropeos, como los celtas o los indios, encontramos la faceta política de los *filid*, en Irlanda, y la vinculación de los druidas con la palabra, fenómenos que tienen un paralelismo aproximado en los *sūtas* y en los *brāhmaṇas* indios<sup>569</sup>. Y, a la inversa, hay algunos testimonios de que ciertas facultades prodigiosas del

---

<sup>567</sup> Acerca de Orfeo como adivino, vid. Filócoro, *F Gr H*, III B 328 F 77 = Clemente de Alejandría, *Strom.*, I, 21, 134, 4: ἤδη δὲ καὶ Ὀρφέα Φιλόχορος μάντιν ἱστορεῖ γενέσθαι ἐν τῷ πρώτῳ Περὶ μαντικῆς, y cf. el escolio a Eurípides, *Alc.*, 968 = *OF*, 332. Vid. luego Higino, *Fab.*, XIV, 1.

<sup>568</sup> En este sentido, es muy interesante un fragmento de Posidonio (*F Gr H*, F 2a, 87, fr. 70 Jacoby), donde se menciona a Orfeo en el siguiente contexto: οἱ μάντιες ἐτιμῶντο, ὥστε καὶ βασιλείας ἀξιούσθαι, ὡς τὰ παρὰ τῶν θεῶν ἡμῖν ἐκφέροντες παραγγέλματα καὶ ἐπανορθώματα καὶ ζῶντες καὶ ἀποθανόντες, καθάπερ καὶ ὁ Τειρεσίας, ... , τοιοῦτος καὶ ὁ Ἀμφιάρεως καὶ ὁ Τροφώνιος καὶ ὁ Ὀρφεὺς καὶ ὁ Μουσαῖος.

<sup>569</sup> En general, acerca del aspecto político del poeta en las sociedades indoeuropeas, véase Mendoza Tuñón, J., 1995.

poeta–músico se atribuyeron también a los reyes<sup>570</sup>; cf. Dión Casio, XLI, 46, 4, acerca de César (ἐξέφηγεν ἑαυτὸν καθάπερ ἐκ τούτου καὶ τὸν χειμῶνα, καὶ ἔφη θάρσει. Καίσαρα γὰρ ἄγει), y, para Antioco Epífanes, *II Macc.*, 9, 8: ὁ δ' ἄρτι δοκῶν τοῖς τῆς θαλάσσης κύμασιν ἐπιτάσσειν διὰ τὴν ὑπὲρ ἀνθρώπων ἀλαζονείαν.

Al hilo de estas implicaciones políticas del poeta en el mundo indoeuropeo, podemos recoger las opiniones de Graf<sup>571</sup>, que dice que ese relato de Estrabón parece modelado sobre la base de la historia de Pitágoras en Crotona (cf. Aristóxeno, fr. 18 Wehrli, transmitido por Yámblico, *VP*, 35, 248; cf. Porfirio, *VP*, 54 y ss.). Sabido es que orfismo y pitagorismo tuvieron bastantes rasgos en común: p. e., el vegetarianismo, la creencia en la transmigración, el concepto y valoración de la pureza, y, en la opinión de los antiguos, la ascendencia egipcia de los rituales órficos y de lo que, por darle un nombre, llamaremos "sabiduría pitagórica"<sup>572</sup>. Quizá sea también significativa la noticia de Diógenes Laercio acerca de poemas supuestamente escritos por Pitágoras, que luego fueron atribuidos a Orfeo<sup>573</sup>. Ahora bien, los órficos, en consonancia con su desinterés por la vida mundana, no tuvieron veleidades políticas –en lo que no coinciden con el pitagorismo–, y eso ya no encaja demasiado bien con el texto de Estrabón, que es, hasta ahora, el único testimonio de la dimensión política de Orfeo. En fin, a la luz de estos datos, el relato de Estrabón nos parece más explicable partiendo de la base de la función política que podía tener el poeta–músico en la sociedad de distintos pueblos indoeuropeos, a la que hemos aludido *supra*. Ese supuesto aspecto "político" del poeta indoeuropeo se manifestó en características de los ὄρφεοτελεσταί<sup>574</sup>, que Estrabón ha transferido a Orfeo, como sugiere una

---

<sup>570</sup> Vid. Fiedler, W., 1931, pp. 10 y ss. La acción mágica sobre el tiempo meteorológico es también propia de Orfeo, como hemos visto en la segunda parte.

<sup>571</sup> 1987, pp. 98-90.

<sup>572</sup> Sobre esto último, hay testimonios que asignan una ascendencia egipcia a los rituales órficos: Diodoro Sículo, I, 23, 2-3 y 94, 4-6 (núms. 95-6 Kern). También aquí se asemejan las figuras de Orfeo y de Pitágoras, así como orfismo y pitagorismo.

<sup>573</sup> Acerca de estas obras, puede verse, p. e., West, 1984, pp. 7 y ss. y 29 y ss.

<sup>574</sup> Bremmer, J., 1991, p. 22, ha señalado con gran acierto que la imagen que Estrabón da de Orfeo, en ese pasaje, está inspirada en las características de

comparación del pasaje que nos ocupa, con Platón, *R.*, 364 b–e. Pues es verosímil que Estrabón haya escrito, en ese pasaje, una historia del orfismo (orígenes humildes, auge entre las clases altas de la sociedad, decadencia) bajo la apariencia de una biografía de Orfeo. Fuera ello por lo que fuera, debemos observar lo siguiente: si las fuentes literarias se permitían introducir esas innovaciones en sus referencias al mito, es porque tales innovaciones eran congruentes con la tradición o con el contexto histórico, aun cuando le dieran una apariencia que contradijese el contenido de la materia narrativa precedente<sup>575</sup>.

La misma alusión al poder, en relación también con la destreza artística de Orfeo, aparece en Pausanias, IX, 30, 4, así como la conexión entre esas habilidades y las relativas a la medicina, la purificación de actos impíos, y las iniciaciones. La relación de Orfeo con la medicina, aunque pobremente documentada, aparece ya en época clásica, como podemos ver en Eurípides, *Cycl.*, 646 y ss., y *Alc.*, 962 y ss. Son éstos aspectos sacerdotales que nos vienen saliendo al paso desde época helenística; por lo demás, la música –o, cuando menos, el ensalmo– ha sido siempre uno de los medios de la medicina, y desde luego lo era en la Antigüedad, como podemos ver en Homero, *Od.*, XIX, 456 y ss. (ὠτειλήν δ' Ὀδυσῆος ἀμύμονος ἀντιθέοιο / δῆσαν ἐπισταμένως, ἐπαιδῆι δ' αἶμα κελαινὸν / ἔσχεθον), y luego en Platón, *R.*, 426 b; *Th.*, 149 c–d<sup>576</sup>, y *Chrm.*, 155 e<sup>577</sup>. Lo que podemos llamar "musicoterapia" no se limitó, en la Antigüedad, a prácticas

---

un ὄρφεοτελεστής, sobre todo a la vista de otro pasaje de Estrabón, X, 3, 23. En cuanto a lo que aquí decimos sobre las relaciones entre orfismo y pitagorismo, procede en buena parte del curso de doctorado impartido por Alberto Bernabé, "Los órficos: literatura y religión" (Universidad Complutense, Facultad de Filología, curso académico 1993-4). Puede verse también "eiusd.", 1997, así como Kerényi, K., <sup>3</sup>1950. Para las referencias exactas de la noticia de Diógenes Laercio, vid. Fernández Galiano, M., *apud* López Férez, J. A. (ed.), 1988, p. 247.

<sup>575</sup> Sobre estas ideas acerca del aspecto dialéctico de la tradición mítica, vid. J. P. Vernant, J. P., y Vidal-Naquet, P., 1979.

<sup>576</sup> Καὶ μὴν καὶ διδοῦσθαι γὰρ αἱ μαῖαι φαρμάκια καὶ ἐπαίδουσαι δύνανται ἐγείρειν τε τὰς ὠδίνας.

<sup>577</sup> Καὶ ἐγὼ εἶπον ὅτι αὐτὸ μὲν εἶη φύλλον τι, ἐπωδὴ δὲ τις ἐπὶ τῷ φαρμάκῳ εἶη, ἦν εἰ μὲν τις ἐπαίδοι ἄμα καὶ χρώετο αὐτῷ, παντάπασιν ἰγιᾶ ποιῶν τὸ φάρμακον· ἄνευ δὲ τῆς ἐπωδῆς οὐδὲν ὄφελος εἶη τοῦ φύλλου.

más o menos supersticiosas<sup>578</sup>, sino que fue objeto de la atención y de la consideración de los filósofos: bastará recordar los famosos pasajes de Aristóteles, *Pol.*, VIII, 7, 1342 a (la catarsis musical de afecciones psíquicas, en el marco del coribantismo<sup>579</sup>) y de Teofrasto, citado por Ateneo, XIV, 18, 624 a<sup>580</sup>, acerca de la musicoterapia aplicada a enfermedades somáticas. Era natural que Plinio el viejo hablara de estas prácticas (*NH*, XXVIII, 21): *dixit Homerus profluvium sanguinis vulnerato femine Vlixen inhibuisse carmine, Theophrastus ischiadicis sanari, Cato prodidit luxatis membris carmen auxiliare, M. Varro podagris. Caesarem dictatorem post unum ancipitem vehiculi casum ferunt semper, ut primum consedisset, id quod plerosque nunc facere scimus, carmine ter repetito securitatem itinerum aucupari solitum*. Muy cerca de estas prácticas está el uso de las ἐπιωδαί con función apotropaica, que Diodoro Sículo, II, 29, 2, menciona a propósito de los caldeos: Χαλδαῖοι τοίνυν τῶν ἀρχαιοτάτων ὄντες Βαβυλωνίων τῆ μὲν διαιρέσει τῆς πολιτείας παραπλησίαν ἔχουσι τάξιν τοῖς κατ' Αἴγυπτον ἱερεῦσι· πρὸς γὰρ τῆι θεραπείαι τῶν θεῶν τεταγμένοι πάντα τὸν τοῦ ζῆν χρόνον φιλοσοφοῦσι, μεγίστην δόξαν ἔχοντες ἐν

---

578 Como las que se entrevén en Preisendanz, *Pap. magic.*, XX, 4 (II, p. 145), donde se dice τέλει τελεῶν ἐπαοιδήν (se trata de un conjuro contra el dolor de cabeza).

579 ὃ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῶ δὲ ἦττον διαφέρει καὶ τῶι μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός· καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατακώχιμοί τινές εἰσιν, ἐκ τῶν δ' ἱερῶν μελῶν ὀρώμεν τούτους, ὅταν χρίσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὡς περ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως· ταῦτ' οὖν διὰ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικοὺς καὶ τοὺς ὄλως παθητικούς, τοὺς δ' ἄλλους καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἐκάστῳ, καὶ πᾶσι γίνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς· ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ καθαρτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις.

580 ὅτι δὲ καὶ νόσους ἰᾶται μουσικῆ Θεόφραστος ἱστορήσεν ἐν τῶι περὶ Ἐνθουσιασμοῦ (fr. 87 Wimmer), ἰσχυρὰς φάσκων ἀνόσους διατελεῖν, εἰ καταυλήσοι τις τοῦ τόπου τῆι Φρυγικῆ ἀρμονίαι. Vid. también el fr. 88 Wimmer, de Teofrasto: Ἰᾶται γὰρ, φησὶν, ἡ καταύλησις καὶ ἰσχιάδα καὶ ἐπιληψία, καθάπερ ... λέγεται τὸν μουσικὸν καταστήσει τὸν ἐξεστᾶμενον ἐν Θήβαις ὑπὸ τὴν τῆς κάλπυγος φωνῆν· ἐπὶ τοσοῦτον γὰρ ἐβόησεν ἀκούων ὥστε ἀσχημονεῖν. Εἰ δὲ ποτε καὶ πολεμικὸν κάλπυξεί τις, πολὺ χεῖρον πάσχειν μαχόμενον. Τοῦτον οὖν κατὰ μικρὸν τῶι αὐτῶι προσάγειν καὶ ὡς ἂν τις εἴποι ἐκ προσαγωγῆς ἐποίησε καὶ τὴν τῆς κάλπυγος φωνῆν ὑπομένειν.

ἀστρολογίαι. ἀντέχονται δ' ἐπὶ πολὺ καὶ μαυτικῆς, ποιούμενοι προρρήσεις περὶ τῶν μελλόντων, καὶ τῶν μὲν καθαρμοῖς, τῶν δὲ θυσίαις, τῶν δ' ἄλλαις τισὶν ἐπιδαίσεσσι ἀποτροπὰς κακῶν καὶ τελειώσεις ἀγαθῶν πειρῶνται πορίζειν.

Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 3, presenta una visión muy nueva de la influencia de Orfeo, en el marco de la sociedad humana: considera que la música de nuestro héroe es uno más de los engañosos halagos del paganismo, que esclavizan a los seres que habitan bajo el cielo. Parece que Clemente de Alejandría tiene en mente más el orfismo, en su vertiente más chabacana, que al mismo Orfeo; por otra parte, es comprensible que un autor cristiano mirara con recelo los mitos paganos, en cuanto que éstos formaban parte de "creencias" que no estaban en el ámbito de su fe. Especialmente abominable era, además, para Clemente, la dimensión mágica de la música de Orfeo; no se trataba sólo del recelo de un cristiano hacia las artes "hedonistas" de los paganos, sino que ese recelo se convertía en repugnancia a la vista de la conexión de tal arte con la magia, que estuvo, desde luego, muy de moda en el paganismo tardío<sup>581</sup>. Fuera ello lo que fuere, creemos acertada la idea de Irwin<sup>582</sup>, según la cual Clemente de Alejandría se proponía, a través del contraste entre Jesús y Orfeo, explicar la teología cristiana en términos familiares a sus lectores griegos. Y lo que había permitido que Orfeo fuera comparable con Jesús era la relación de ambos con la palabra y la persuasión<sup>583</sup>, que, en el caso de Orfeo, remonta a Platón, *Prt.*, 315 a, con el antecedente de Eurípides, *I. A.*, 1211 y ss.

---

581 Vid., p. e., el mismo Clemente de Alejandría, *Strom.*, VI, 3, 31, 1-3, que alude a creencias animistas como las que sustentan toda práctica mágica, en relación con cantos mágicos para alejar las tormentas, y alude a ello como cosa de su misma época: Λέγουσι δ' οὖν τινες λοιμοὺς τε καὶ χαλάζας καὶ θυέλλας καὶ τὰ παραπλήσια οὐκ ἀπὸ τῆς ἀταξίας τῆς ὑλικῆς μόνης, ἀλλὰ καὶ κατὰ τινα δαιμόνων ἢ καὶ ἀγγέλων οὐκ ἀγαθῶν ὄργην φιλεῖν γίνεσθαι. αὐτίκα φασὶ τοὺς ἐν Κλεωναῖς μάγους φυλάττοντας τὰ μετέωρα τῶν χαλαζοβολήσεων μελλόντων νεφῶν παράγειν ὠδαῖς τε καὶ θύμασι τῆς ὄργης τὴν ἀπειλήν.

582 1982, pp. 53 y ss.

583 Murray, S. Ch., 1981, p. 47. Se trata, en general, de un bonito panorama del uso de Orfeo en la literatura y el arte cristianos primitivos, que puede completarse, para algunas cuestiones particulares, con los de Skeris, R. A., 1976, e Irwin, E., 1982.

Pero nosotros no nos ocupamos aquí del aspecto "doctrinal" que predisponía a los Padres de la Iglesia contra todo lo que fuera pagano, sino más concretamente de la valoración de la música entre esos autores. Lo que dice Clemente de Alejandría acerca de Orfeo está cerca de lo que la música "pagana" significaba, p. e., para San Basilio, *Comm. in Esaiam Prophetam*, 5, 160 (PG, 30, 381), que asocia la cítara con la embriaguez y con la raza de Caín: Ἄλλὰ κιθάρα καὶ ψαλτήριον τὴν μέθην αὐτοῖς συνεπιτείνει, τὰ εὐρήματα τοῦ Ἰουβάλ, τοῦ ἐκ τῆς γενεαλογίας Κάιν καθήκοντος. Esa frase resume bastante bien todo lo precedente, desde 5, 155. San Juan Crisóstomo, *In Esaiam*, 5, 5, ed. de los Maurinos, 6, 57 E<sup>584</sup>, no es mucho más benévolo; pero lo curioso es que, en la obra del mismo San Juan Crisóstomo, se documenta la adaptación de la concepción pitagórica de la música al culto cristiano (*Expositio in Ps. XLI*, PG, 55, 156–7). Dice, en efecto, nuestro autor, que el canto de los salmos tiene su origen en que Dios, concedor de la naturaleza del alma humana, que tiende al placer, transmitió su palabra en forma de cantos, para que lo agradable se uniera a lo provechoso. Pues la música eleva el alma y la libera de las penalidades terrenas, como muestran abundantes ejemplos de su poder, desde las canciones de cuna hasta las de trabajo.

Sin embargo, la faceta mágica implícita en esa concepción de la música no merecía más que el rechazo de los padres de la iglesia, como muestra, p. e., Orígenes. En *Cels.*, I, 6, 1 y ss., el autor expresa su distancia con respecto a las prácticas mágicas de los paganos, que encantan a los demonios con nombres secretos: Μετὰ ταῦτα οὐκ οἶδα πόθεν κινούμενος ὁ Κέλσος φησὶ ἰδαιμόνων τινῶν ὀνόμασι καὶ κατακλήσεσι δοκεῖν ἰσχύειν Χριστιανούς, ὡς οἶμαι αἰνισσόμενος τὰ περὶ τῶν κατεπαιδόντων τοὺς δαίμονας καὶ ἐξελαυνόντων. Esas palabras venían motivadas por el hecho de que los paganos acusaban de magia a los cristianos (*Cels.*, I, 6, 16–8), de lo que Orígenes defiende a sus correligionarios en *Cels.*, I, 6, 26 y ss.<sup>585</sup>

Y, en cuanto a la posibilidad de actuar "mágicamente" sobre el alma, a través de ἐπιδαί, la crítica de Orígenes, *Philocalia*, 12, 1, junto a una descripción bastante fina de los hechos, muestra dialécticamente como los

---

584 Ὅπερ γὰρ ἡ μέθη ποιεῖ σκοτοῦσα, τοῦτο ἡ μουσικὴ μαλάττουσα τὸ εὖτονον τῆς διανοίας καὶ κατακλῶσα τῆς ψυχῆς τὴν ἀνδρείαν καὶ ἐπὶ μείζονας ἐξάγουσα ἀσελείας.

585 Cf. Orígenes, *Cels.*, IV, 33, y VII, 4.



cristianos conservaban, tal vez sin quererlo, la misma concepción mágica de las palabras, cuya eficacia depende de sus sonidos:

ὡςπερ τοίνυν αἱ ἐπιδοαὶ δύνανται τινὰ ἔχουσι φυσικὴν, καὶ μὴ νοῶν ὁ κατεπαιδόμενος λαμβάνει τι ἐκ τῆς ἐπιδοῆς, κατὰ τὴν φύσιν τῶν φθόγγων τῆς ἐπιδοῆς, εἴτε εἰς βλάβην εἴτε εἰς ἴακιν σώματος ἢ ψυχῆς ἑαυτοῦ· οὕτω μοι νόει πάσης ἐπιδοῆς δυνατωτέραν εἶναι τὴν ὀνομασίαν τῶν ἐν ταῖς θεαῖς γραφαῖς ὀνομάτων.

#### b) ORDENACIÓN DE LA ACTIVIDAD HUMANA.

La cítara de Orfeo ritma el trabajo de los remeros de la nave Argo, de lo cual tenemos testimonios en Eurípides, *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle), y en Apolonio de Rodas, I, 540-1. Lo mismo, en Luciano, *Fugitivi*, 29. Podemos ver en este aspecto del poder de la música, un eco de los cantos de trabajo que desde luego existieron en Grecia<sup>586</sup>. Entre los múltiples testimonios, seleccionamos uno del mismo Eurípides, *I. T.*, 1125-31: κυρίζων θ' ὁ κηροδέτας / κάλαμος οὐρείου Πανός / κώπαις ἐπιθωύξει, / ὁ Φοῖβός θ' ὁ μάντις ἔχων / κέλαδον ἐπτατόνου λύρας / αἰείδων ἄξει λιπαρὰν / εὖ σ' Ἀθηναίων ἐπὶ γὰν. Añadamos el de Longo, *Daphn.*, 3, 21<sup>587</sup>: Εἷς μὲν αὐτοῖς κελευστῆς ναυτικὰς ἤιδεν ὠιδὰς, οἱ δὲ λοιποὶ καθάπερ χορὸς ὁμοφώνως κατὰ καιρὸν τῆς ἐκείνου φωνῆς ἔβῳων.

Fue el alivio que la música proporciona a la fatiga el único efecto que le reconoció Filodemo de Gádara, *Mus.*, IV, 5, p. 47-8 Neubecker, y, por cierto, este autor alude a Orfeo, en ese contexto, para decir que, de los prodigios que se contaban acerca de la música de nuestro héroe, lo único cierto era que, como los τριηραῦλαι, o tañedores de flauta que marcaban el ritmo a los remeros, Orfeo aliviaba con su música a quienes realizaban

---

<sup>586</sup> Cf. West, 1992, pp. 28 y ss., que llama la atención sobre cómo los griegos apreciaron el valor de la música, para acompañar determinadas actividades físicas de carácter rítmico y repetitivo. Para esa idea en la obra de Eurípides, vid. Moutsopoulos, E., 1962, pp. 417 y ss.

<sup>587</sup> Cf., además, Aristófanes, *Ra.*, 1.296-7; Plutarco, *Sept. sap. conv.*, 14, 157 e; Ateneo, XIV, 10, 618 d y ss., y San Juan Crisóstomo, *Expositio in Ps. XLI*, PG, 55, 156-7.

trabajos duros<sup>588</sup>. Sexto Empírico, VI, 24, también atestigua la utilidad de la música como acompañamiento de ejercicios físicos violentos:

καθάπερ δ' οἱ ἀχθοφοροῦντες ἢ ἐρέσσοντες ἢ ἄλλο τι τῶν ἐπιπόνων δρῶντες ἔργων κελεύουσιν εἰς τὸ ἀνθέλκειν τὸν νοῦν ἀπὸ τῆς κατὰ τὸ ἔργον βασιάνου, οὕτω καὶ <οἱ> αὐλοῖς ἢ κάλπιδι ἐν πολέμοις χρώμενοι οὐ διὰ τὸ ἔχειν τι τῆς διανοίας ἐπεγεργτικὸν τὸ μέλος καὶ ἀνδρικοῦ λήματος αἴτιον ὑπάρχειν τοῦτο ἐμηχανήσαντο, ἀλλ' ἀπὸ τῆς ἀγωνίας καὶ παραχῆς ἀνθέλκειν ἑαυτοὺς σπουδάσαντες, εἶγε καὶ στρόμβοις τινὲς τῶν βαρβάρων βουκινίζοντες καὶ τυμπάνοις κτυποῦντες πολεμοῦσιν· ἀλλ' οὐδὲν τούτων ἐπ' ἀνδρείαν προτρέπεται.

Hay también testimonios de ἐπωδαί que fortalecían a los atletas, en *Etymologicum magnum*, 402, 23. Y de la música "marcial" también habla Plutarco, *Lyc.*, 22, 3:

ἄμα δ' ἐξῆρχεν ἐμβατηρίου παιᾶνος, ὥστε σεμνὴν ἄμα καὶ καταπληκτικὴν τὴν ὄψιν εἶναι, ῥυθμῶι τε πρὸς τὸν αὐλὸν ἐμβαινόντων καὶ μήτε διάσπασμα ποιούντων ἐν τῆι φάλαγγι μήτε ταῖς ψυχαῖς θορυβουμένων, ἀλλὰ πράϊως καὶ ἰλαρῶς ὑπὸ τοῦ μέλους ἀγομένων ἐπὶ τὸν κίνδυνον. οὐτε γὰρ φόβον οὐτε θυμὸν ἐγγίνεσθαι πλεονάζοντα τοῖς οὕτω διακειμένοις εἰκός ἐστιν, ἀλλ' εὐσταθὲς φρόνημα μετ' ἐλπίδος καὶ θράους, ὡς τοῦ θεοῦ συμπαρόντος.

Con respecto al primero de los testimonios que de este motivo hemos encontrado –Eurípides, *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle)–, nos parece útil referir las observaciones de Segal<sup>589</sup>: con el contraste entre la elevación del mito de Orfeo y lo que de prosaico hay en la navegación (contraste coherente con las tendencias generales del arte eurípideo), Eurípides ha acercado el mito a un contexto familiar a la vida cotidiana de su público, que, no lo olvidemos,

---

<sup>588</sup> En un sentido próximo, aunque tomando la música a la manera pitagórica, como estímulo para una disposición moral, Máximo de Tiro, 37, 6, interpreta la leyenda de Anfión como la historia de un hombre cuya música ordenó y dirigió eficazmente a los jóvenes que construyeron las murallas de Tebas. En el mismo pasaje, Máximo de Tiro cuenta anécdotas parecidas de Licurgo y Temístocles, sobre las que cf. Plutarco, *Lyc.*, 22, 3, y Ps. Plutarco, *De mus.*, 1140 c.

<sup>589</sup> Segal, Ch., 1978, pp. 13-14 del libro de 1989 (= 293-4 de la traducción italiana).

constaba en buena parte de personas cuya vida dependía de la flota ateniense. En las fuentes latinas, encontramos a Orfeo argonauta en Higino, *Fab.*, XIV, 1 y 27. Como en las fuentes griegas, Orfeo aparece marcando el ritmo a los remeros, en Higino, *Fab.*, XIV, 32; Valerio Flaco, I, 470–2, y Estacio, *Theb.*, V, 343 y ss.

c) EN EL DOMINIO DE LAS PASIONES. ORFEO Y LA CATARSIS MUSICAL EN LA ANTIGÜEDAD.

Apolonio de Rodas, I, 494–515 (especialmente vv. 512 y ss.), muestra cómo Orfeo calma a sus compañeros con un canto teogónico y cosmogónico; en el v. 515, el canto de nuestro personaje se califica de *θέλκτρον*, de la misma raíz de *θέλω*, que habíamos encontrado aplicada a los mágicos efectos de la música de Orfeo sobre los seres inanimados (cf. II. 3. B. c.). Es muy interesante, aparte de todo, que Orfeo ponga fin a la discordia entre los Argonautas, refundando el orden del mundo, con un canto cosmogónico. Con ello, estaría intentando subsumir, mágicamente, el orden humano (el desarrollo propicio de la aventura) en la estabilidad, más fiable, del orden cósmico<sup>590</sup>. Damageto, *A. P.*, VII, 9, 7–8, pone un ejemplo de este poder del arte de Orfeo, el de Clímeneo, al que el son de la lira de nuestro héroe hechizó (*ἔθελεξε*, con la misma raíz que hemos encontrado en Apolonio de Rodas, I, 515); acerca de la identidad de Clímeneo, y de su probable coincidencia con Hades, cf. nuestra discusión en los apartados III. 3. B. y IV. 3. En el poema de Valerio Flaco, IV, 85–7, Orfeo consuela a sus compañeros por la pérdida de Hércules, con un canto sobre los dioses.

En la misma línea del dominio de pasiones podemos situar el testimonio de *A. O.*, vv. 479–83, pasaje en el que Orfeo consigue con su canto que los argonautas abandonen a las hermosas mujeres de la isla de Lemnos, y vuelvan a la nave.

Este poder de apaciguar pasiones humanas está muy próximo al de amansar fieras, y esta proximidad se manifiesta en un texto del Ps. Luciano, *De astr.*, X, donde se habla de una representación plástica de Orfeo, en el que éste aparecía rodeado de animales que permanecen quietos, escuchándolo, y entre los cuales figuran un toro, un hombre y un león. Ya en

---

<sup>590</sup> Esa idea nos ha sido sugerida por el artículo de Nelis, D. P., 1992, esp. p. 166.

las fuentes literarias griegas de época clásica, había surgido la que hemos llamado "interpretación alegorista" del motivo de Orfeo encantando fieras (Paléfato, XXXIII, pp. 50–51 Festa). En la línea de Heráclito el paradoxógrafo, XXIII, p. 81 Festa, Dión Crisóstomo, LIII, 8, decía que las rocas, plantas y fieras que Orfeo hechizaba y atraía eran designaciones metafóricas de los hombres en estado salvaje a los que Orfeo había civilizado. También Temistio, *Or.*, II, p. 37 c Hardouin, alude a cómo Orfeo amansó, ablandó e instruyó a hombres más implacables que los leones. La comparación entre los hombres incultos y las fieras traduce una analogía entre los efectos del arte de Orfeo en la naturaleza no – humana, y los que obtiene entre los hombres, como explicó Máximo de Tiro, 37, 6.

El motivo de Orfeo civilizador de la humanidad aparece en la iconografía griega de época clásica: p. e., en la cratera de columnas de Gela, conservada en el Staatliches Museum de Berlín, de ca. 440 a. C. (núm. 9 Garezou). Entre los testimonios de Paléfato y Heráclito el paradoxógrafo y el de Dión Crisóstomo, los autores latinos se habían hecho eco de esa interpretación del mito: Horacio, *Ars poetica*, vv. 391 y ss.; Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1090 y ss. (que presenta a Orfeo cantando entre los getas), y Quintiliano, I, 10, 9. Luego, la encontramos en Frontón, *Ep.*, IV, 1; Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam*, vv. 391 y ss.; Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 645, y Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 3, 8. Y, por cierto, el vocabulario con el que se expresan los efectos de la música de Orfeo sobre sus oyentes humanos, coincide con el que designa los efectos sobre la naturaleza no – humana: el O. D. de *mulceo* (unos tigres, en Virgilio, *Georg.*, IV, 510) lo constituyen los *rudes atque agrestes animos*, en Quintiliano, I, 10, 9. *Placo*, que, en Silio Itálico, XI, 472–4, se refiere al mundo de los muertos, aparece también aplicado a los *effertatos hominum animos*, en el comentario de Pomponio Porfirión a Horacio, *Ars poetica*, v. 391. Finalmente, *traho* aparece, p. e., en un mismo texto, el de Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 3, 8, aplicado a los *animalia ratione carentia*, como a las *gentes sine ratione cultu barbaras*.

Como es bien sabido, el dominio de la cólera y de las pasiones del alma, en general, era el valor que más apreciaban los antiguos en la música. Un texto publicado por J. A. Cramer<sup>591</sup> dice que todas las ciencias necesitan el auxilio de la música, porque ésta es la única que sana el cuerpo y el alma:

---

<sup>591</sup> En *Anecd. gr. e codd. mss. Bibl. Regiae Paris.*, IV, p. 422-3. Se trata de los *Excerpta philosophica cod. Coisl.*, 387.

ἀποροῦσι δέ τινες ὅτι εἰ πάντα τὰ μαθήματα δεῖται τῆς τῶν μουσῶν ἐπινοίας, διὰ τί μία μόνη λέγεται μουσική; πρὸς ὃ φαμεν ὅτι ταύτης μόνης ἔργον πάθη ψυχῆς ἴασθαι καὶ σώματος· διὸ καὶ ἡ φιλοσοφία μεγίστη μουσική, ὡς πάθη ψυχῆς ἰωμένη, ὅθεν καὶ ἰατρικὴ ψυχῶν λέγεται. ὅτι δὲ ἰάται ψυχῶν πάθη ἢ μουσική, φασι ποτε τὸν Πυθαγόραν θεασάμενον παιδάριον ἐπόμενον κόρηι αὐλούσῃ, ἐπιτρέψαι αὐτῇ στρέψαι τοὺς αὐλοὺς, καὶ τοῦ μέλους διαφθαρέντος, ἔπαυσε αὐτὸν τοῦ ἐρᾶν. ἀλλὰ καὶ μέχρι τὴν σήμερον ἔχομεν ἐνάϊσματα μουσικά· ἀκούσαντες γὰρ θεατρικῶν μελῶν ἐκνευρισμένοι γινόμεθα καὶ ἔκλυτοι· πολεμικῶν δὲ τῶναντίον. καὶ τὰ βοσκήματα τῆι τοιαῖδε κύριγγι πείθεται εἰς νομὴν ἐξιόντα. καὶ κάλπιδες ἐν πολέμῳ τοὺς ἵππους παρορμαῖ καὶ διεγείρει. ἀλλὰ καὶ τὸν Ἀγαμέμνονά φασι μέλλοντα ἐπιστρατεύειν τῆι Τροίῃ, μὴ πρότερον ἐξορμῆσαι, πρὶν ἀοιδὸν τινα καταλιπεῖν φύλακα τῆς σφροσύνης τῆς ἰδίας γυναικὸς Κλυταιμνήστρας. ὅθεν ὁ Αἴγισθος ἐθέλων ἐθελούσῃ οὐκ ἐδυνήθη αὐτῇ συγγενέσθαι, πρὶν τὸν ἀοιδὸν διέφθειρεν ἐν τιμῇ νήσῳ ἐρήμῃ καλουμένῃ· καὶ τότε αὐτὴν ἀνήγαγεν εἰς τὸν ἑαυτοῦ οἶκον, ὡς δηλοῖ τὰ Ὀμηρικὰ ἔπη. καὶ Συνέσιος δὲ ὁ φιλόσοφος ὁ γενόμενος ὕστερον Κυρήνης ἐπίσκοπος, βαρβάρων ἐπιστάτων τῆι Κυρήνῃ, διὰ τινῶν μελῶν ἔτρεψε τούτους καὶ φεύγοντες ἔκοπτον ἀλλήλους, μηδεὶν δὲ διώκοντος.

Y esos fenómenos se relacionan también con la poesía, que, como sabemos, era una parte de la música, en la época arcaica. La poesía como encantamiento es algo que ya aparece en Homero, *Od.*, I, 337: Φήμιε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας / ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν ἀοιδοί. En Sófocles, *Tr.*, 1000 y ss., Heracles pregunta por el ἀοιδός que pueda sanarlo de su locura: la locura era uno de los estados que exigían purificación en grado sumo, y el encargado de tal purificación es, en este pasaje, el aedo. Y el efecto que éste consigue sobre la locura –llamada aquí ἄτη– se designa con el verbo κηλέω: τίς γὰρ ἀοιδός, τίς ὁ χειροτέχνης / ἰατορίας, ὃς τάνδ' ἄταν / χωρὶς Ζηνὸς κατακληθήσει; Volviendo a Homero, es bien sabido que Aquiles cantaba, acompañándose con su cítara, para distraer sus penas, lo que atestigua ya un uso de la música que, en términos modernos, llamaríamos "psicoterapéutico". Los pitagóricos serían los adalides de esa catarsis musical. El pasaje acerca de Aquiles (*Il.*, IX, 186–9) fue citado, por cierto, por el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1145 d–e, en el contexto de esa filosofía pitagórica de la música:

Χρήσιον δὲ μουσικῆς προσήκουσαν ἀνδρὶ ὁ καλὸς Ὅμηρος ἐδίδασκε. δηλῶν γὰρ ὅτι ἡ μουσικὴ πολλαχοῦ χρησίμη, τὸν Ἀχιλλέα πεποίηκε τὴν ὄργην πέττοντα τὴν πρὸς 1145."Ε'.1 τὸν Ἀγαμέμνονα διὰ μουσικῆς, ἧς ἔμαθε παρὰ τοῦ σοφωτάτου Χείρωνος· τὸν δ' εὖρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείηι, / καλῆι δαιδαλέηι, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν, / τὴν ἄρετ' ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσαι· / τῆι ὁ γε θυμὸν ἕτερπεν, ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν.

Flavio Filóstrato, *Her.*, p. 58 De Lannoy, cuando alude a la educación musical de Aquiles, lo hace desde el punto de vista "ético" que era ya clásico. Quirón habría enseñado la música a Aquiles porque ésta podía amansar la faceta más levantisca del carácter de Aquiles:

ἐπεὶ δὲ θυμοῦ ἦττων ἐφαίνετο, μουσικὴν αὐτὸν ὁ Χείρων ἐδιδάξατο, μουσικὴ γὰρ ἱκανὴ πρᾶννειν τὸ ἔτοιμόν τε καὶ ἀνεστηκὸς τῆς γνώμης, ὁ δὲ οὐδενὶ πόνωι τὰς τε ἀρμονίας ἐξέμαθε καὶ πρὸς λύραν ἦιεν.

Y, en el libro XIV, 18, 624 a, de Ateneo, encontramos, junto a un testimonio tardío del uso "psicoterapéutico" de la música, entre los pitagóricos, una referencia a esas prácticas en el mundo homérico, así como a usos médicos:

Κλεινίας γοῦν ὁ Πυθαγόρειος, ὡς Χαμαιλέων ὁ Ποντικὸς ἱστορεῖ (fr. 26 Ko.), καὶ τῶι βίωι καὶ τοῖς ἡθεσιν διαφέρων, εἴ ποτε συνέβαινε χαλεπαίνειν αὐτὸν δι' ὄργην, ἀναλαμβάνων τὴν λύραν ἐκιθάριζεν. πρὸς δὲ τοὺς ἐπιζητοῦντας τὴν αἰτίαν ἔλεγεν 'πρᾶννομαι'. καὶ ὁ Ὀμηρικὸς δὲ Ἀχιλλεὺς τῆι κιθάρῃ κατεπρᾶννετο (IX 186), ἦν αὐτῶι ἐκ τῶν Ἡετίωνος λαφύρων μόνην Ὅμηρος χαρίζεται, καταστέλλειν τὸ πυρῶδες αὐτοῦ δυναμένην. μόνος γοῦν ἐν Ἰλιάδι ταύτη χρῆται τῆι μουσικῆι. ὅτι δὲ καὶ νόσους ἰᾶται μουσικῆ Θεόφραστος ἱστόρησεν ἐν τῶι περὶ Ἐνθουσιασμοῦ (fr. 87 W.), ἰσχιακοὺς φάσκων ἀνόσους διατελεῖν, εἰ καταυλήσοι τις τοῦ τόπου τῆι Φρυγιστὶ ἀρμονίαι. ταύτην δὲ τὴν ἀρμονίαν Φρύγες πρῶτοι εὖρον καὶ μετεχειρίσαντο.

Poco más abajo (XIV, 24), Ateneo nos informa también de usos de la música derivados de esa misma conciencia de su influencia sobre el carácter:

οἱ ἀνδρειότατοι Λακεδαιμόνιοι μετ' αὐλῶν στρατεύονται, Κρήτες δὲ μετὰ λύρας, μετὰ δὲ κυρίγγων καὶ αὐλῶν Λυδοί, ὡς Ἡρόδοτος ἱστορεῖ (I 17). πολλοὶ δὲ καὶ τῶν βαρβάρων τὰς ἐπικηρυκείας ποιοῦνται μετ'

αὐλῶν καὶ κιθάρας, καταπραΰνοντες τῶν ἐναντίων τὰς ψυχάς. Θεόπομπος δ' ἐν τεσσαρακοστῇ ἔκτῃ τῶν Ἱστοριῶν (FHG I 319) ἴεται, φησί, κιθάρας ἔχοντες καὶ κιθαρίζοντες τὰς ἐπικηρυκείας ποιοῦνται.' ὅθεν ἔοικεν καὶ Ὅμηρος διατηρῶν τὴν ἀρχαίαν τῶν Ἑλλήνων κατάστασιν λέγειν (θ 99 et ρ 271).

φόρμιγγός θ', ἦν δαιτὶ θεοὶ ποίησαν ἐταίρην,

ὡς καὶ τοῖς εὐωχουμένοις χρησίμης οὔσης τῆς τέχνης. ἦν δ' ὡς ἔοικε τοῦτο νενομισμένον, πρῶτον μὲν ὅπως ἕκαστος τῶν εἰς μέθην καὶ πλήρωσιν ὠρμημένων ἰατρὸν λαμβάνῃ τῆς ὑβρεως καὶ τῆς ἀκοσμίας τὴν μουσικὴν, εἶθ' ὅτι τὴν αὐθάδειαν πραΰνει· περιαιρουμένη γὰρ τὴν στυγνότητα ποιεῖ πραιότητα καὶ χαρὰν ἐλευθέριον, ὅθεν καὶ Ὅμηρος εἰσήγαγε τοὺς θεοὺς χρωμένους ἐν τοῖς πρώτοις τῆς Ἰλιάδος τῆι μουσικῇ. μετὰ γὰρ τὴν περὶ τὸν Ἀχιλλεῖα φιλοτιμίαν διετέλουν [γὰρ] ἀκροώμενοι (A 603)

φόρμιγγος περικαλλέος, ἦν ἔχ' Ἀπόλλων,  
Μουσάων <θ>, αἱ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῆι.

παύσασθαι γὰρ ἔδει τὰ νείκη καὶ τὴν στάσιν, καθάπερ ἐλέγομεν. εἰκόσιν οὖν οἱ πολλοὶ τὴν ἐπιστήμην ἀποδιδόναι ταῖς συνουσίαις ἐπανορθώσεως χάριν καὶ ὠφελείας· ἀλλὰ μὴν οἱ ἀρχαῖοι καὶ περιέλαβον ἔθεσι καὶ νόμοις τοὺς τῶν θεῶν ὕμνους ἄειδιν ἅπαντας ἐν ταῖς ἐστιάσεσιν, ὅπως καὶ διὰ τούτων τηρῆται τὸ καλὸν καὶ σωφρονικὸν ἡμῶν.

Los representantes conspicuos de la "filosofía de la música" que se manifiesta en esos textos, son los pitagóricos. A ellos remonta la mayor parte de nuestras fuentes sobre este particular, aun manipuladas por el platonismo y el aristotelismo. Cicerón, *Tusc.*, IV, 3-4, ya atestigua lo que acabamos de decir:

*vestigia autem Pythagoreorum quamquam multa colligi possunt, paucis tamen utemur, quoniam non id agitur hoc tempore. nam cum carminibus soliti illi esse dicantur [et] praecepta quaedam occultius tradere et mentes suas a cogitationum intentione cantu fidibusque ad tranquillitatem traducere, gravissimus auctor in Originibus dixit Cato morem apud maiores hunc epularum fuisse, ut deinceps, qui accubarent, canerent ad tibia clarorum virorum laudes atque virtutes; ex quo perspicuum est et cantus tum fuisse discriptos vocum sonis et carmina. 4.4.1 quamquam id quidem etiam*

*duodecim tabulae declarant, condi iam tum solitum esse carmen; quod ne liceret fieri ad alterius iniuriam, lege sanxerunt. nec vero illud non eruditorum temporum argumentum est, quod et deorum pulvinaribus et epulis magistratuum fides praecinunt, quod proprium eius fuit, de qua loquor, disciplinae.*

Y Quintiliano, IX, 4, 10–12, a propósito del ἦθος de la música (y más concretamente de la música instrumental), menciona ciertas prácticas pitagóricas, consistentes en disponer al oyente al trabajo o al sueño, según el momento del día o de la noche, con ayuda de melodías adecuadas:

*Neque enim aliter eveniret ut illi quoque organorum soni, quamquam verba non expriment, in alios tamen atque alios motus ducerent auditorem. 11. In certaminibus sacris non eadem ratione concitant animos ac remittunt, non eosdem modos adhibent cum bellicum est canendum et cum posito genu supplicandum est, nec idem signorum concentus est procedente ad proelium exercitu, idem receptui carmen. 12. Pythagoreis certe moris fuit et cum evigilassent animos ad lyram excitare, quo essent ad agendum erectiores, et cum somnum peterent ad eandem prius lenire mentes, ut, si quid fuisset turbidiorum cogitationum, componerent.*

Los seguidores del filósofo de Samos dieron a la música casi el valor de una psicoterapia religiosa, como vemos, entre otros pasajes, en Yámblico, VP, 29, 164:

χρησθαι δὲ καὶ ταῖς ἐπιδαῖς πρὸς ἔνια τῶν ἀρρωστημάτων. ὑπελάμβανον δὲ καὶ τὴν μουσικὴν μεγάλην συμβάλλεσθαι πρὸς ὑγίαν, ἂν τις αὐτῇι χρηται κατὰ τοὺς προσήκοντας τρόπους. ἐχρῶντο δὲ καὶ Ὅμηρου καὶ Ἡσιόδου λέξεις διειλεγμέναις πρὸς ἐπανόρθωσιν ψυχῆς<sup>592</sup>. El uso pitagórico de la música representa la transposición al plano humano de los prodigios que Orfeo conseguía, mediante su arte, sobre la naturaleza no – humana. Yámblico, VP, 25, 110–4, da muchos más detalles sobre el particular:

χρησθαι δ' αὐτοὺς καὶ κατὰ τὸν ἄλλον χρόνον τῇ μουσικῇ ἐν ἰατρείας τάξει, καὶ εἶναι τινα μέλη πρὸς τὰ ψυχῆς πεποιημένα πάθη, πρὸς τε ἀθυμίας καὶ δηγμούς, ἃ δὴ βοηθητικώτατα ἐπιενόητο, καὶ πάλιν αὐ ἕτερα πρὸς τε τὰς ὀργὰς καὶ πρὸς τοὺς θυμοὺς καὶ πρὸς πάσαν

---

<sup>592</sup> Cf. Porfirio, VP, 30: κατεκλήλει δὲ ῥυθμοῖς καὶ μέλεσι καὶ ἐπιδαῖς τὰ ψυχικὰ πάθη καὶ τὰ σωματικά.



παραλλαγήν τῆς τοιαύτης ψυχῆς, εἶναι δὲ καὶ πρὸς τὰς ἐπιθυμίας ἄλλο γένος μελοποιίας ἐξευρημένον. χρῆσθαι δὲ καὶ ὀρχήσεσιν. ὀργάνω δὲ χρῆσθαι λύραι· ἔτι τοίνυν σύμπαν τὸ Πυθαγορικὸν διδασκαλεῖον τὴν λεγομένην ἐξάρτυσιν καὶ συναρμογὰν καὶ ἐπαφὰν ἐποιεῖτο. μέλεσι τισιν ἐπιτηδεύουσιν εἰς τὰ ἐναντία πάθη περιάγουσιν χρησίμως τὰς τῆς ψυχῆς διαθέσεις. ἐπὶ τε γὰρ εὐνάς τρεπόμενοι τῶν μεθ' ἡμέραν ταραχῶν καὶ περιηχημάτων ἐξεκάθαιρον τὰς διανοίας ὠδαῖς τισι καὶ μελῶν ἰδιώμασι καὶ ἠχύχους παρεσκευάζον ἑαυτοῖς ἐκ τούτου καὶ ὀλιγονείρους τε καὶ εὐονείρους τοὺς ὕπνους, ἐξανισταμένοι τε ἐκ τῆς κοίτης νωχελίας πάλιν καὶ κάρους δι' ἄλλοτρόπων ἀπήλλασσον αἰσμάτων, ἔστι δὲ καὶ ὅτε ἄνευ λέξεως μελιμάτων. «ἔστι» τε ὅπου καὶ πάθη καὶ νοσήματα τινα ἀφυγίαζον, ὡς φασι, ἐπαίδοντες ὡς ἀληθῶς, καὶ εἰκὸς ἐντεῦθεν ποθεν τοῦνομα τοῦτο εἰς μέσον παρεληλυθέναι, τὸ τῆς ἐπιιδῆς. οὕτω μὲν οὖν πολυωφελεστάτην κατεστήσατο Πυθαγόρας τὴν διὰ τῆς μουσικῆς τῶν ἀνθρωπίνων ἡθῶν τε καὶ βίων ἐπανόρθωσιν.

Los cantos eran peanes de Taletas o pasajes escogidos de Homero y Hesíodo (Porfirio, *VP*, 32, y Yámblico, *VP*, 25, 111 y 29, 164).

Boyancé<sup>593</sup> hizo ver que esa catarsis musical pitagórica hundía sus raíces en concepciones animistas; más concretamente, en la lucha contra los démones. Para los pitagóricos del s. IV a. C., todo ritual de purificación estaba relacionado con los espíritus de los muertos y con los héroes, según dice Alejandro Polyhístor, *ap. Diógenes Laercio*, VIII, 32: εἶναί τε πάντα τὸν ἀέρα ψυχῶν ἔμπλεων· καὶ ταύτας δαίμονας τε καὶ ἥρωας ὀνομάζεσθαι· καὶ ὑπὸ τούτων πέμπεσθαι ἀνθρώποις τοὺς τ' ὀνειρούς καὶ τὰ σημεῖα νόσου τε, καὶ οὐ μόνον ἀνθρώποις ἀλλὰ καὶ προβάτοις καὶ τοῖς ἄλλοις κτήνεσιν· εἰς τε τούτους γίνεσθαι τοὺς τε καθαροὺς καὶ ἀποτροπιασμοὺς μαντικὴν τε πᾶσαν καὶ κληδόνας καὶ τὰ ὅμοια. También parece que la purificación de las pasiones entre los pitagóricos tuvo su origen en la lucha contra los démones, a la vista de los momentos del día en los cuales los pitagóricos practicaban tales purificaciones: como hemos visto más arriba (Quintiliano, IX, 4, 10–12, y Yámblico, *VP*, 25, 110 y 114), las purificaciones tenían lugar al levantarse y al acostarse, lo cual se justifica cuando vemos que consideraban los sueños como cosa enviada por démones y héroes, e. d., por espíritus de los muertos. Si se efectuaban esas purificaciones por la música al levantarse y al acostarse, era porque se

<sup>593</sup> 1937, pp. 109 y ss.

pensaba que la música ejerce su efecto catártico actuando sobre los espíritus, que se manifestaban sobre todo durante el sueño<sup>594</sup>.

Pero esa concepción animista se revistió, entre los pitagóricos, de un intento de racionalización matemática: puesto que, en el alma, en la música y en los astros, se encontraban las mismas proporciones matemáticas, la música podía actuar<sup>595</sup> sobre los otros dos ámbitos, sobre todo sobre el primero (por ser un reflejo del tercero). La idea de la conexión entre la armonía del macrocosmos, la del alma individual e, implícitamente, la de la sociedad, está ya en Platón, *Tim.*, 47 b–e. Plutarco, *De superst.*, 167 B, ha expuesto más ampliamente ese pasaje: μουσικὴν φησιν ὁ Πλάτων ἐμμελείας καὶ εὐρυθμίας δημιουργὸν ἀνθρώποις ὑπὸ θεῶν οὐ τρυφῆς ἔνεκα καὶ κινήσεως ὧτων δοθῆναι, ἀλλ' ὥστε τῶν τῆς ψυχῆς περιόδων καὶ ἀρμονιῶν τὸ παραχῶδες καὶ πεπλανημένον ἐν σώματι ... αὐθις εἰς τάξιν ἀνελίπτουσαν οἰκείως καὶ περιάγουσαν καθιστάναι. E. d., la música fue un don de los dioses, para que los hombres adaptaran su alma a la armonía del mundo.

Pues bien: como sabemos gracias al Ps. Luciano, *De astr.*, X, y a Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 645, la lira de Orfeo reproducía la armonía de las esferas. El primer texto citado relaciona incluso la invención de la lira con la institución de los misterios, pues Orfeo habría accedido al conocimiento de las leyes del universo (la armonía de las esferas) gracias a su instrumento, y así habría adquirido también la facultad de actuar mágicamente sobre la naturaleza y el hombre. Y la faceta política de Orfeo, de la que hablan Estrabón, VII, fr. 18, y Pausanias, IX, 30, 4, no está tan lejos de la musical, pues ya Platón, *Prt.*, 326 b, había dicho que la vida toda del hombre necesita el orden del ritmo y de la armonía (πᾶς ὁ βίος ἀνθρώπου εὐρυθμίας τε καὶ εὐαρμοστίας δεῖται), y las reflexiones sobre el equilibrio del estado suelen presentarse frecuentemente expresadas con metáforas musicales. Así lo vemos en Platón, *Clit.*, 407 c–d:

ἀλλ' ὀρώντες γράμματα 407."c" καὶ μουσικὴν καὶ γυμναστικὴν ὑμᾶς τε αὐτοὺς καὶ τοὺς παῖδας ὑμῶν ἰκανῶς μεμαθηκότας –ἂ δὴ παιδεῖαν ἀρετῆς εἶναι τελέαν ἡγεῖσθε– κἄπειτα οὐδὲν ἦττον κακοὺς γιγνομένους περὶ τὰ χρήματα, πῶς οὐ καταφρονεῖτε τῆς νῦν παιδεύσεως οὐδὲ ζητεῖτε οἷτινες ὑμᾶς παύσουσι ταύτης τῆς ἀμουσίας;

<sup>594</sup> Cf. Boyancé, P., 1937, p. 112.

<sup>595</sup> Vid. Abert, H., 1899, p. 5.

καίτοι διά γε ταύτην τὴν πλημμέλειαν καὶ ραιθυμίαν, ἀλλ' οὐ διὰ τὴν ἐν τῷ ποδὶ πρὸς τὴν λύραν ἀμετρίαν, καὶ ἀδελφὸς ἀδελφῶι καὶ πόλεις πόλεις ἀμέτρως καὶ 407."d" ἀναρμόστως προσφερόμεναι στασιάζουσι καὶ πολεμοῦντες τὰ ἔσχατα δρῶσιν καὶ πάσχουσιν.

Es muy interesante registrar el uso de esas "metáforas musicales" en textos pitagóricos relativos a lo que, en términos contemporáneos, llamaríamos estabilidad política (Diotógenes, *De regno*, p. 73, 15–7 Thesleff; Hipodamo, *De rep.*, p. 99, 18–22 Thesleff). Aristides Quintiliano, II, 6, p. 162 y ss. Winnington–Ingram, dice que una música adecuada hace decorosos y nobles los pensamientos, caracteres, hábitos, deseos y acciones:

ἔστιν οὖν καὶ κατὰ τούναντίον λέγειν ὡς ἐκ μὲν καλῆς ὠιδῆς ἀγαθοὶ λόγοι φύσει τε καὶ ἔξει, καλαὶ δὲ ὀρέξεις, ἄρισται δὲ συμβαίνουσι πράξεις. τοιγάρτοι κατὰ τοὺς παλαιστάτους χρόνους πολιτείας οὐδαμῶθι παγίως ἐρηρειαμένης μουσικῆ μετὰ ἀρετῆς μελετωμένη τὰς τε παρ' ἑκάστοις διωρθοῦτο στάσεις καὶ πρὸς τοὺς πέλας πόλεων τε καὶ ἐθνῶν ἔχθρας ἔπαυσε, πανηγύρεων μὲν ἀποδείξασα τεταγμένους χρόνους, ταῖς δὲ ἐν ταύταις συνήθεσιν εὐφροσύναις τε καὶ θυμηδίαις τῆς μὲν ἐς ἀλλήλους ἀγριότητος παύσασα, τὸδ' ἦπιον ἀντεισαγαγούσα.

Y la vertiente "política" de esa filosofía de la música se manifiesta en el hecho de que Damón fuera maestro de Pericles, según Plutarco, *Pericles*, 4, 1–2:

Διδάσκαλον δ' αὐτοῦ τῶν μουσικῶν οἱ πλείστοι Δάμωνα γενέσθαι λέγουσιν, οὗ φασι δεῖν τούνομα βραχύνοντας τὴν προτέραν συλλαβὴν ἐκφέρειν, Ἄριστοτέλης (fg. 364) δὲ παρὰ Πυθοκλείδῃ μουσικὴν διαπονηθῆναι τὸν ἄνδρα φησίν. 4.2. ὁ δὲ Δάμων ἔοικεν ἄκρος ὦν σοφιστῆς καταδύεσθαι μὲν εἰς τὸ τῆς μουσικῆς ὄνομα πρὸς τοὺς πολλοὺς ἐπικρυπτόμενος τὴν δεινότητα, τῷ δὲ Περικλεῖ συνῆν καθάπερ ἀθλητῆι τῶν πολιτικῶν ἀλείπτῃς καὶ διδάσκαλος.

Pero el uso psicoterapéutico de la música –por emplear términos actuales– no era exclusivo de Pitágoras y sus discípulos, sino que se atribuía también a otros filósofos, como Empédocles, que también se sirvió de la lira, según Yámblico, *VP*, 25, 113, para apaciguar a un joven furioso:

Ἐμπεδοκλῆς δὲ σπασαμένου τὸ ξίφος ἤδη νεανίου τινὸς ἐπὶ τὸν αὐτοῦ ξενοδόχον Ἄγχιτον, ἐπεὶ δικάσας δημοσίαι τὸν τοῦ νεανίου πατέρα ἐθανάτωσε, καὶ αἰξάντος, ὡς εἶχε συγχύσεως καὶ θυμοῦ, ξιφήρους

παῖσαι τὸν τοῦ πατρὸς καταδικαστήν, ὡσανεὶ φονέα, Ἔγχιτον, μεθαρμοσάμενος ὡς εἶχε τὴν λύραν καὶ πεπαντικόν τι μέλος καὶ κατασταλτικὸν μεταχειρισάμενος εὐθύς ἀνεκρούσατο τὸ

νηπειθὲς ἄχολόν τε, κακῶν ἐπίληθον ἀπάντων

κατὰ τὸν ποιητήν, καὶ τὸν τε ἑαυτοῦ ξενοδόχον Ἔγχιτον θανάτου ἔρρύσατο καὶ τὸν νεανίαν ἀνδροφονίας.

Dentro de la tradición mítica, un fragmento del historiador lesbio Mírsilo de Metimna, *F Gr H 477 F 7* Jacoby, transmitido por Clemente de Alejandría, *Prot.*, II, 31, da una interpretación evemerista de las Musas, según la cual éstas fueron las esclavas misias del rey lesbio Mácar, a quienes la hija del rey enseñó a tocar la cítara y a cantar, para dulcificar el mal carácter de su padre:

Τὰς δὲ Μούσας, ὡς Ἀλκμάν Διὸς καὶ Μιημοσύνης γενεαλογεῖ καὶ οἱ λοιποὶ ποιηταὶ καὶ συγγραφεῖς ἐκθειάζουσιν καὶ σέβουσιν, ἤδη δὲ καὶ ὄλαι πόλεις μουσεῖα τεμενίζουσιν αὐταῖς, Μυσὰς οὖσας θεραπευίδας ταύτας ἐώνηται. Μεγακλῶ ἡ θυγάτηρ ἡ Μάκαρος. Ὁ δὲ Μάκαρ Λεσβίων μὲν ἐβασίλευεν, διεφέρετο δὲ αἰεὶ πρὸς τὴν γυναῖκα, ἡγανάκτει δὲ ἡ Μεγακλῶ ὑπὲρ τῆς μητρὸς· τί δ' οὐκ ἔμελλε; Καὶ Μυσὰς θεραπευίδας ταύτας τοσαύτας τὸν ἀριθμὸν ὠνεῖται καὶ καλεῖ Μοῖσας κατὰ τὴν διάλεκτον τὴν Αἰολέων.

Ταύτας ἐδιδάξατο αἰδεῖν καὶ κιθαρίζειν τὰς πράξεις τὰς παλαιὰς ἐμμελῶς. Αἱ δὲ συνεχῶς κιθαρίζουσαι καὶ καλῶς κατεπαίδουσαι τὸν Μάκαρα ἔθελγον καὶ κατέπαυον τῆς ὀργῆς. Οὐδὲ χάριν ἡ Μεγακλῶ χαριστήριον αὐτὰς ὑπὲρ τῆς μητρὸς ἀνέθηκε χαλκᾶς καὶ ἀνὰ πάντα ἐκέλευσε τιμᾶσθαι τὰ ἱερά. Καὶ αἱ μὲν Μοῦσαι τοιαῖδε· ἡ δὲ ἱστορία παρὰ Μυρσίλῳ τῷ Λεσβίῳ.

Hemos hablado antes de la índole pitagórica de esa concepción de la música, o, mejor dicho, de que quienes representaron esa filosofía de la música, en Grecia, fueron ante todo los pitagóricos. Uno de los textos que dependen de la "interpretación alegorista" del motivo de la música mágica de Orfeo, nos va a poner sobre la pista de la índole mágica que subyacía en la filosofía pitagórica de la música, independientemente ya de los démones de los que hablaba Boyancé. Recordemos que Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5, compara la acción de la música de Orfeo sobre las fieras, con la de la palabra de Dios sobre el hombre:

Ὀρφέα μὲν δὴ μῦθος Ἑλληνικὸς παντοῖα γένη θηρίων θέλγειν τῆι ὠιδῆι ἐξημεροῦν τε τῶν ἀγρίων τοὺς θυμούς, ἐν ὀργάνωι πλήκτρωι κρουομένων χορδῶν, παραδίδωσιν, καὶ τοῦθ' Ἑλλήνων αἰδεται χορῶι, καὶ πιστεύεται ἄψυχος λύρα τιθασεύειν τοὺς θῆρας καὶ δὴ καὶ [τὰ δένδρα] τὰς φηγοὺς μεταβάλλειν μουσικῆι εἴκοντα. τοιγαροῦν ὁ πάνσοφος καὶ παναρμόνιος τοῦ θεοῦ λόγος ψυχαῖς ἀνθρώπων πολυτρόποις κακίαις ὑποβεβλημέναις παντοίας θεραπείας προβαλλόμενος, μουσικὸν ὄργανον χερσὶ λαβών, αὐτοῦ ποίημα σοφίας, τὸν ἄνθρωπον, ὠιδὰς καὶ ἐπιιδὰς διὰ τούτου λογικοῖς ἀλλ' οὐκ ἀλόγοις θηρίων ἀνεκρούετο, πάντα τρόπον ἀνήμερον Ἑλλήνων τε καὶ βαρβάρων πάθη τε ἀγρία καὶ θηριώδη ψυχῶν τοῖς τῆς ἐνθέου διδασκαλίας φαρμάκοις ἐξιώμενος, καὶ νοσοῦσαις γε ψυχαῖς ταῖς τὸ θεῖον ἐν γενέσει καὶ σώματι ἀναζητούσαις οἶά τις ἰατρῶν ἄριστος συγγενεῖ καὶ καταλλήλῳ βοηθήματι θεὸν ἐν ἀνθρώπῳ παρίστη.

Esa comparación fue posible, creemos, gracias a la misma concepción de la música que habían tenido los pitagóricos: indicio de ello es que el ser humano se compara con una lira, en virtud de la alegoría que hacía de la lira una imagen del alma. Es éste el momento de examinar la historia de esa alegoría, en el pensamiento antiguo<sup>596</sup>, lo cual revelará su índole pitagórica y, más en general, el carácter de "magia simpática" que en ella subyace, y que se relaciona con la magia musical de Orfeo.

La lira como alegoría del alma ya se entrevé en Platón, *Phaed.*, 85 e y ss., donde se discute la oportunidad de esa imagen, en tanto que expresión del equilibrio entre las cualidades del alma (vid. Apéndice II, texto 1), pues la lira es algo material y perecedero, y el alma es incorpórea e inmortal. También es representativo un pasaje de *Phaed.*, 92 a-c. Pero, en *R.*, 443 c-d, Platón intenta racionalizar matemáticamente lo que en el *Fedón* estaba solamente sugerido como una metáfora. El hombre justo es el que no se permite emplear ninguna de sus facultades para algo ajeno a ella, y el que las somete a una relación armoniosa, como la que media entre las tres cuerdas que delimitan la escala, que se llaman "nete", "hypate" y "mese":

τὸ δέ γε ἀληθές, τοιοῦτόν μὲν τι ἦν ... ἡ δικαιοσύνη ..., μὴ ἕακαντα τὰλλότρια πράττειν ἕκαστον ἐν αὐτῶι μηδὲ πολυπραγμονεῖν πρὸς ἄλληλα τὰ ἐν τῆι ψυχῆι γένη, ἀλλὰ τῶι ὄντι τὰ οἰκεία εὖ θέμενον καὶ ἄρξαντα αὐτὸν αὐτοῦ καὶ κοσμήσαντα καὶ φίλον γενόμενον ἑαυτῶι καὶ

<sup>596</sup> Vid. Eisler, R., 1922-3, pp. 65-70.

ξυναρμόσαντα τρία ὄντα, ὡς περ ὄρους τρεῖς ἀρμονίας ἀτεχνῶς, νεάτης τε καὶ ὑπάτης καὶ μέσης.

La línea de matematización de la alegoría continúa, que sepamos, en Plutarco, *Quaest. plat.*, 1007 e–1009 b, que se esfuerza por detallar las correspondencias entre cuerdas de la lira y facultades del alma. La "mese" corresponde a la parte irascible del alma; la "hypate" –la más aguda–, a la racional; la "nete" –la más grave–, a las pasiones (vid. Apéndice II, texto 3). En la misma línea está Proclo, *In R.*, I, 212–3 Kroll, y cf. "eiusd.", *In R.*, II, p. 4 Kroll (vid. Apéndice II, texto 4, con la nota).

Y eso por lo que respecta a Platón y al neoplatonismo. Pero Aristóteles también nos informa de la concepción del alma como armonía, intentando igualmente reducirlas a términos racionales. Según el tratado *De an.*, 407 b y ss., el alma sería una armonía en tanto que conjunción de opuestos:

Καὶ ἄλλη δέ τις δόξα παραδέδοται περὶ ψυχῆς ... ἀρμονίαν γάρ τινα αὐτὴν λέγουσι· καὶ γὰρ τὴν ἀρμονίαν κρᾶσιν καὶ σύνθεσιν ἐναντίων εἶναι, καὶ τὸ σῶμα συγκεῖσθαι ἐξ ἐναντίων. καίτοι γε ἡ μὲν ἀρμονία λόγος τίς ἐστι τῶν μιχθέντων ἢ σύνθεσις, τὴν δὲ ψυχὴν οὐδέτερον οἶόν τ' εἶναι τούτων.

En *Pol.*, VIII, 5, 25, p. 1340 b, insiste en que el alma es una armonía, o bien en que el alma posee esa armonía como cualidad: πολλοί φασι τῶν σοφῶν οἱ μὲν ἀρμονίαν εἶναι τὴν ψυχὴν, οἱ δ' ἔχειν ἀρμονίαν. Y uno de los comentaristas del tratado *De anima* (Juan Filópono, *In Aristotelis de anima libros commentaria*, vol. 15, p. 70 de los CAG), explicaba la doctrina del alma como armonía en el sentido de que en el alma coexisten en equilibrio diversas cualidades, igual que en una melodía coexisten sonidos agudos y graves (vid. Apéndice II, texto 5).

Y Nemesio de Emesa (s. IV d. C.), *De natura hominis*, 2, 20 y ss., da otra explicación de en qué sentido hay que entender el alma como armonía. Ésta es fisiológica: la armonía del alma designa el equilibrio entre los cuatro elementos que componen el cuerpo:

Δείναρχος δὲ ἀρμονίαν τῶν τεσσάρων στοιχείων, ἀντὶ τοῦ κρᾶσιν καὶ συμφωνίαν τῶν στοιχείων. οὐ γὰρ τὴν ἐκ τῶν φθόγγων συνισταμένην, ἀλλὰ τὴν ἐν τῷ σώματι θερμῶν καὶ ψυχρῶν καὶ ὑγρῶν καὶ ξηρῶν ἐναρμόνιον κρᾶσιν καὶ συμφωνίαν βούλεται λέγειν.

Pero, en Lactancio, *Opif. D.*, 16, aparece más claramente la lira<sup>597</sup> como imagen del alma, que el autor hace remontar a Aristóxeno: *Aristoxenus dixit mentem ... quasi harmoniam in fidibus ex constructione corporis et compagibus viscerum vim sentiendi existere*. Y ya Cicerón, *Tusc.*, I, 19, había citado a Aristóxeno, para definir el alma como principio de unidad y equilibrio del cuerpo, y esa unidad y equilibrio se comparan con las de un instrumento musical o un canto:

*ut multo ante veteres, proxime autem Aristoxenus, musicus idemque philosophus, ipsius corporis intentionem quandam (sc. animam dixit), velut in cantu et fidibus quae ἀρμονία dicitur: sic ex corporis totius natura et figura varios motus cieri tamquam in cantu sonos*. Cicerón, por otra parte, se halla ya bastante lejos de la órbita del pensamiento analógico propio de los pitagóricos.

En *Tusc.*, I, 41, Cicerón muestra su dificultad para entender esa imagen de la armonía:

*Dicaearchum vero cum Aristoxeno aequali et condiscipulo suo, doctos sane homines, omittamus; quorum alter ne condoluisse quidem umquam videtur, qui animum se habere non sentiat, alter ita delectatur suis cantibus, ut eos etiam ad haec transferre conetur. harmonian autem ex intervallis sonorum nosse possumus, quorum varia compositio etiam harmonias efficit pluris; membrorum vero situs et figura corporis vacans animo quam possit harmoniam efficere, non video*.

Macrobio, *In Somn. Scip.*, I, 14, vuelve a atribuir esa concepción del alma como armonía a los pitagóricos (*Pythagoras et Philolaus harmoniam ... dixerunt animam*). Y Claudio Mamerto, II, 7, p. 120, la atribuye a Filolao: *nunc ad Philolaum redeo, a quo dudum magno intervallo digressus sum, qui in tertio voluminum, quae περὶ ῥυθμῶν καὶ μέτρων praenotat, de anima sic loquitur* (= Filolao, fr. 22 DK = 22 Huffman<sup>598</sup>): "*anima inditur corpori per*

---

<sup>597</sup> Aplicada a la constitución del universo en un sentido próximo al de Heráclito, encontramos esa imagen en Filón de Alejandría, *De cher.*, 110: οὕτως γὰρ ἐπαλλάττοντα καὶ ἐπιμινύμενα λύρας τρόπον ἐξ ἀνομοίων ἡρμοσμένης φθόγγων εἰς κοινωμίαν καὶ συμφωνίαν ἐλθόντα συνηχίσειν ἔμελλεν.

<sup>598</sup> Acerca de Filolao, en relación con esta doctrina, vid. Rohde, E., <sup>8</sup>1921, II, p. 169, y Cornford, F. M., 1922, p. 146. Vid. también la discusión de Huffman, C. A. (ed.), 1993, pp. 410 y ss., con bibliografía.

*numerum et immortalem eandemque incorporalem convenientiam*". Y, en efecto, Arquitas, *Περὶ νόμου καὶ δικαιοσύνας*, *apud* Estobeo, IV, 1, 135 = p. 33 Thesleff, compara la ley que rige la vida humana con la armonía musical: Νόμος ποτ' ἀνθρώπου ψυχὰν τε καὶ βίον ὅπερ ἀρμονία ποτ' ἀκοάν τε καὶ φωνάν· ὃ τε γὰρ νόμος παιδεύει μὲν τὰν ψυχὰν, συνίστησι δὲ τὸν βίον, ἃ τε ἀρμονία ἐπιτάμοινα μὲν ποιεῖ τὰν ἀκοάν, ὁμόλογον δὲ τὰν φωνάν. Poco más abajo (p. 35 Thesleff; se trata de la misma obra), recuerda que los cantos de los citaredos se llaman precisamente νόμοι (la misma palabra que significaba "leyes"), y que crean la armonía en el alma: καὶ τὰ τῶν κιθαρῳιδῶν ἀείσματα νόμοι· συντάσσουσι γὰρ καὶ ταῦτα τὰν ψυχὰν, ἀρμονίαι καὶ ῥυθμοῖς καὶ μέτροις ἀειδόμενα. Y, en otra obra *Περὶ παιδεύσεως ἠθικῆς*, *apud* Estobeo, II, 31, 120 = p. 83–4 Centrone (p. 42 Thesleff)–, Arquitas insistió en el sentido ético de la armonía: οὐ γὰρ ἀντιπαθέες ἔντι ταῖ ἀρεταῖ, ἀλλ' ἀρμονίας ἀπάσας συμφωνότεραι.

En esta órbita pitagórica, como en los textos platónicos y neoplatónicos que hemos presentado, la imagen de la lira también constituye una expresión del concepto de la armonía, en Eurífamo, *De vita*, p. 104–5 Centrone (p. 86 Thesleff), donde la lira es imagen de la vida del hombre:

ἀνθρώπῳ γὰρ ὁ βίος λύρας ἐξαδριβωμένος καὶ κατὰ πᾶν ἐπιτελέος εἶσας εἰκῶν ἔντι· λύρα τε γὰρ πᾶσα χρήζει τριῶν τούτων τυχέν, ἐξαρτύσιος, συναρμογᾶς, ἐπαφᾶς τινος μωσικᾶς. ἐξάρτυσις μὲν ὧν ἔντι ἃ τῶν οἰκῆων μερέων τῷ σώματος παρασκευὰ πάντων, λέγγω δὲ τὰν χορδᾶν καὶ τῶν ὀργάνων τῶν ποτ' εὐφωνίαν καὶ πλαγάν ἐπισυνεργουσύντων· συναρμογὰ δὲ ἃ ποτ' ἀλλάλως σύγκρασις τῶν φθόγγων· ἐπαφὰ δὲ μωσικὰ ἃ κατὰ συναρμογάν κίνασις ἤδη τούτων. οὕτως ὧν καὶ βίος ἀνθρώπῳ χρήζει τριῶν τούτων τυχέν. ἐξάρτυσις μὲν ἃ τῶν τῷ βίῳ μερέων ἔντι συμπάρωσις· βίῳ δὲ μέρεα τὰ τε σώματος ἀγαθὰ καὶ τὰ τῶν χρημάτων καὶ τὰ τὰς δόξας καὶ τὰ τῶν φίλων· συναρμογὰ δὲ ἃ ποτ' ἀρετὰν καὶ νόμῳ τούτων σύνταξις· ἐπαφὰ δὲ μωσικὰ ἃ κατ' ἀρετὰν καὶ νόμῳ τούτων σύγκρασις, ὀρθοπλοουμένης τὰς ἀρετᾶς καὶ μηθὲν ἔξωθεν ἀντιπίπτον ἔχουσας αὐταῖ.

El concepto pitagórico de armonía se desarrolla, en ese texto, en un sentido ético que se puede hallar, p. e., en Arquitas, *De educatione ethica*, p. 83–4 Centrone (p. 42 Thesleff), o en Metopo, *De virtute*, p. 94 Centrone (p. 121 Thesleff). Y la lira también ha servido como imagen de esa armonía,



entendida ahora en sentido político, en otros textos pitagóricos: Diotógenes, *De regno*, p. 73, 15–7 Thesleff (sobre el gobierno del monarca); Hipodamo, *De rep.*, p. 99, 18–22 Thesleff (analogía con la comunidad política); Calicrátidas, *De dom. fel.*, p. 104, 4–8 Thesleff (analogía con la casa), y vid. también Teages, *De virtute*, p. 99 Centrone (p. 192 Thesleff).

Ahora bien, la imagen de la lira no es exclusiva del pitagorismo, ni de Platón y sus secuaces. También estuvo también presente entre los cínicos, a la vista de lo que Diógenes Laercio, VI, 27, cuenta acerca de su tocayo el cínico, que se asombraba de que los músicos se ocuparan de establecer la armonía en la lira, y no en sus almas: τοὺς τε γραμματικοὺς ἐθαύμαζε τὰ μὲν τοῦ Ὀδυσσεύος κακὰ ἀναζητοῦντας, τὰ δ' ἴδια ἀγνοοῦντας. καὶ μὴν καὶ τοὺς μουσικοὺς τὰς μὲν ἐν τῇ λύρῃ χορδαὶς ἀρμόττεσθαι, ἀνάρμοστα δ' ἔχειν τῆς ψυχῆς τὰ ἦθη<sup>599</sup>.

Es muy interesante cómo describió esas analogías entre la lira y el alma Aristides Quintiliano, II, 17–19, en otro intento de explicar la acción de la música sobre el alma<sup>600</sup>. Este autor se basa (II, 17; vid. Apéndice II, texto 6) en una teoría de la génesis del alma que permite ver en la constitución de ésta los mismos elementos que en un instrumento musical, instrumento que, más exactamente, es una lira. Poco después (II, 18), el autor saca la conclusión lógica, desde el punto de vista de la magia simpática. Puesto que la lira consta de elementos afines a los que constituyen el alma, será el *instrumento más adecuado para actuar sobre ésta*:

Τί δὴ θαυμαστὸν εἰ τοῖς κινουσι τὰ ὄργανα, νευραῖς τε καὶ πνεύματι, σῶμα ὅμοιον ἢ ψυχῇ φύσει λαβοῦσα συγκινεῖται κινουμένοις καὶ πνεύματός τε ἐμμελῶς καὶ ἐρρυθμῶς ἠχοῦντος τῷ παρ' αὐτῇ πνεύματι συμπάσχει καὶ πληττομένης νευρᾶς ἐναρμονίως νευραῖς ταῖς ἰδίαις συνηγεῖ τε καὶ συντείνεται, ὅπου γε κἀν τῇ κιθάρῃ τὸ τοιόνδε συμβαῖνον θεωρεῖται; εἰ γάρ τις δύο χορδῶν ὁμοφώνων ἐς μὲν τὴν ἐτέραν μικρὰν ἐνθείη καὶ κούφην καλάμην, θατέραν δὲ πόρρω τεταμένην πλήξειεν, ὄψεται τὴν καλαμηφόρον ἐναργέστατα συγκινουμένην.

<sup>599</sup> Cf. Diógenes Laercio, VI, 65: ἰδὼν ἄφρονα ψαλτήριον ἀρμοζόμενον, "οὐκ αἰσχύνῃ," ἔφη, "τοῖς μὲν φθόγγους τῷ ξύλῳ προσαρμόττων, τὴν δὲ ψυχὴν εἰς τὸν βίον μὴ ἀρμόττων;"

<sup>600</sup> Vid. Festugière, A. J., 1954.

Y, como ejemplo de todo ello, Aristides Quintiliano aduce las inevitables referencias a la catarsis musical pitagórica (II, 18):

ταῦτα καὶ Πυθαγόραν συμβουλευσαι τοῖς ὁμιληταῖς αὐλοῦ μὲν αἰσθημένοις ἀκοὴν ὡς πνεύματι μιανθεῖσαν ἀποκλύζεσθαι, πρὸς δὲ τὸ λύριον ἐναισίοις μέλεσι τὰς τῆς ψυχῆς ἀλόγους ὀρμὰς ἀποκαθαίρεσθαι· τὸν μὲν γὰρ τὸ τῆς χείρονος μοίρας προεστὸς θεραπεύειν, τὸ δὲ τῶι τῆς λογικῆς ἐπιμελουμένωι φύσεως φίλιόν τε εἶναι καὶ κεχαρισμένον. μαρτυροῦσι δέ μοι καὶ οἱ παρ' ἐκάστοις τῶν ἀνθρώπων λόγοι μὴ τὰς ἡμετέρας ψυχὰς μόνον, ἀλλὰ καὶ τὴν τοῦ παντὸς τοιαύτην κεχρησθαι συστάσει· οἱ μὲν γὰρ τὸν ὑπὸ σελήνην θεραπεύοντες τόπον, πνευμάτων πλήρη καὶ ὑγρὰς ὄντα συστάσεως, ἐκ δὲ τῆς αἰθερίου ζωῆς τὴν ἐνέργειαν ποριζόμενον, ἀμφοτέροις τοῖς ὀργάνοις ἐμπνευστοῖς τε καὶ νευροδέτοις ἀπομειλίττονται, οἱ δὲ τὸν καθαρὸν καὶ αἰθέριον πᾶν μὲν τὸ ἐμπνευστὸν ὡς ψυχὴν μιᾶνον καὶ ἐπὶ τάδε καθέλκον ἀπέστερξαν, κιθάραι δὲ καὶ λύραι μόνοις ὀργάνων ὡς εὐαγετέροις [προσέχοντες] ὕμνησάν τε καὶ ἐτίμησαν· οὗ δὴ τόπου καὶ οἱ σοφοὶ μιμηταὶ τε καὶ ζηλωταί, τῆς μὲν τῶν ἐνθαδὶ ταραχῆς τε καὶ ποικιλίας, κἂν τῶι σώματι παρῶσι, τῆι γε προαιρέσει χωριζόμενοι, τῆς δὲ τῶν ἐκεῖθι καλῶν διηγεκοῦς τε ἀπλότητος καὶ πρὸς ἄλληλα συμφωνίας διὰ τῆς κατὰ τὴν ἀρετὴν ὁμοιώσεως ἀντεχόμενοι.

Ahora bien, al final de II, 17, vimos que entre las partes del alma media una armonía. En esto, el autor se sitúa más cerca de la tradición cuyos pasos expusimos más arriba. Pues bien: esa armonía se corresponde matemáticamente con la de la música, como ya se había sugerido al principio de II, 17: ὡς ἀρμονία τις ἢ ψυχὴ καὶ ἀρμονία δι' ἀριθμῶν· καὶ μέντοι καὶ ἢ κατὰ μουσικὴν ἀρμονία διὰ τῶν αὐτῶν ἀναλογιῶν συνεστῶσα· κινουμένων δὴ τῶν ὁμοίων καὶ τὰ ὁμοιοπαθῆ συγκινεῖται. Esas correspondencias en las proporciones matemáticas del alma y de la música fueron detalladas por Plutarco, *Quaest. plat.*, 1007 e–1009 b, y luego por Proclo, *In R.*, I, 212–3 Kroll, como ya hemos visto. En esa misma órbita, Aristides Quintiliano establece otras analogías entre las partes de la escala y las virtudes correspondientes a cada parte del alma, en III, 16:

Ἐν γε μὴν τῶι περὶ ψυχῆς τῆς ἀνθρωπίνης λόγῳ καὶ ταῖς ἀρεταῖς οὐκ ἀτόπως ἂν τις παραβάλλοι τὰ συστήματα. τὸ μὲν οὖν ὑπάτων καὶ μέσων σωφροσύνη προσνεμητέον· διπλῆ γὰρ ταύτης ἢ ἐνέργεια· τῆς γὰρ ἡδονῆς τὴν μὲν παράνομον εἶναι συμβέβηκεν, ἥς ἀποχὴν παντελῆ καὶ ἡσυχίαν ἐπαινοῦντες οὐκ ἀλόγῳ τῶι βαρυτάτῳ τῶν συστημάτων

ὁμοιωόμεν, τὴν δὲ ἔννομον, ἧς περὶ συμμετρίαν ὁ ἔπαινος, ἣν οὐκ ἀτόπως τῷ μέσῳ ὑποτάξομεν. τό γε μὴν συνημμένων δικαιοσύνη προσνεμητέον· συνηπταί τε γὰρ ἡ ταύτης ὑπόστασις εἰς σωφροσύνην καὶ τὴν αὐτῆς δύναμιν ἐν πολιτικαῖς τε χρεῖαις καὶ ἰδιωτικαῖς εὐποιαῖς διὰ κοινωνίας ποιεῖται συνάγουσα τὸ ἀνθρώπειον. τὸ δὲ διεζευγμένων ἀνδρῖαι παρισωτέον· μάλιστα γὰρ αὕτη χωρίζει πάσης κακίας, τῆς ἐς τὸ σῶμα προσπαθείας τὴν ψυχὴν ἀπολύουσα. τὸ δ' ὑπερβολαίων φρονήσει πέφυκεν ἐφάμιλλον· τὸ μὲν γὰρ ὀξύτητος πέρας, τῆς δ' ἐν ἀκρότητι τάγαθόν. πάλιν ταῦτα τοῖς διὰ πέντε τριεὶν εἰ παρομοιωόμεν, «τὸ μὲν πρῶτον δυεῖν ἀρεταῖς ἀποδώσομεν» δικαιοσύνην τε καὶ σωφροσύνην ἅμα τάττοντες ὡς τοῦ τῆς ψυχῆς ἐπιθυμητικοῦ κόσμον οὐκας, τὸ δὲ δεύτερον ἀνδρῖαι τὴν τοῦ θυμικοῦ δηλοῦν ἀρετὴν τε καὶ ὑπόστασιν καὶ πρὸς ἑκατέραν τῶν δυεῖν φύσεων παρὰ μέρος ῥοπήν, τὸ δὲ τρίτον φρονήσει τὴν λογικὴν οὐσίαν δηλοῦν. ἔτι μὴν καὶ τὴν δυάδα τοῦ διὰ πασῶν τῆι γενικῆι τῆς ψυχῆς δυάδι παραβλητέον, τὸ μὲν πρότερον τῷ πρακτικῷ καὶ ἀλόγῳ μέρει, τὸ δ' ἕτερον τῷ λογικῷ καθ' ὁμοιότητα παρατιθέντας.

Un proceso conceptual bastante parecido se registra en el *Corpus Hermeticum*, aunque sin referencias claras a la música. También en esos textos se relacionan las proporciones en la constitución del cuerpo y del alma, con la armonía de las esferas. Para las armonías del alma, cuya génesis describen los tratados I y X del *Corpus Hermeticum*, vid. además el fr. 17, 7: ἤρμονται δὴ θυμὸς καὶ ἐπιθυμία πρὸς τινα λογισμὸν καὶ ἀνθέλκει ἄλληλα καὶ ἐπισπᾶται ἐν ἑαυτοῖς κυκλικὴν διάνοιαν. En la cuarta parte, veremos hasta qué punto las armonías del alma son la condición de posibilidad para que la armonía de las esferas purifique el alma en su ascensión celeste. Las relaciones entre el cuerpo y la armonía de las esferas están más claras en el fr. 20, 7: ἡ φύσις τοίνυν ὁμοιοῖ τὴν ἀρμονίαν τοῦ σώματος τῆι τῶν ἀστέρων συγκράσει καὶ ἐνοῖ τὰ πολυμιγῆ πρὸς τὴν τῶν ἀστέρων ἀρμονίαν, ὥστε ἔχειν πρὸς ἄλληλα συμπάθειαν. τέλος γὰρ τῆς τῶν ἀστέρων ἀρμονίας τὸ γεννᾶν συμπάθειαν καθ' εἰμαρμένων αὐτῶν.

Por su parte, el pensamiento musical de los estoicos también se había basado, en principio, en los presupuestos de Damón: basta leer las referencias a Diógenes de Seleucia, en Filodemo, *Mus.*, IV, p. 46 Neubecker (= col. 7, p. 71, 25 Kemke). Filodemo también se refiere a filósofos estoicos, cuando debate el uso de la música en el culto (*Mus.*, IV, pp. 40, 48, 56–7 y 68–70

Neubecker<sup>601</sup>). Y lo mismo ocurre cuando debate la acción de la música sobre el alma y el cuerpo (*Mus.*, IV, p. 46 Neubecker, = col. 8, p. 71, 2 y ss. Kemke). El estoicismo, pues, no fue ajeno a la idea de que la música es el medio adecuado para actuar sobre el alma, por ser de su misma naturaleza, como podemos ver en el fr. 417 Theiler, de Posidonio, según lo ha transmitido Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis*, V, 6, 1-22. Siguiendo a Platón y a Damón (a quienes se nombra en V, 6, 1), Posidonio parece haber hablado de la música como tratamiento de la parte irracional del alma, aun cuando no afirme explícitamente que la música sea algo irracional<sup>602</sup>. El principio de las pasiones, según habría dicho Posidonio, está en no obedecer a aquella parte del alma que tiene la misma naturaleza que el alma del mundo, sino a la inferior y animal (χείρρον καὶ ζωιωδες, dice el texto en V, 6, 4<sup>603</sup>). Nos parecen especialmente interesantes los últimos párrafos de ese texto, en los que encontramos la anécdota de que Damón calmó a unos jóvenes embriagados y enloquecidos, diciendo a la flautista que los acompañaba que dejara de tocar en modo frigio y pasara a hacerlo en modo dorio:

---

<sup>601</sup> Que corresponden, respectivamente, en la antigua edición de Kemke, a las cols. 3, 28, p. 65; 8, 39 y ss., p. 72; 14, 8, p. 79; 22, 10 y ss., p. 90, y 23, 27 a 24, 4, p. 92. Cf. también las pp. 41-3, y 65-6 Neubecker (= cols. 4, 2-5, 12, pp. 66-67, y cols. 20, 28 y ss.-21, 18 y ss., pp. 88-9 Kemke).

<sup>602</sup> De hecho, la tradición pitagórica afirma todo lo contrario: la filosofía es la música más elevada (ὡς φιλοσοφίας μὲν οὐσης μεγίστης μουσικῆς, según Platón, *Phaed.*, 61 a), y cf. Estrabón, X, 3, 10: Καὶ διὰ τοῦτο μουσικὴν ἐκάλεσε Πλάτων καὶ ἔτι πρότερον οἱ Πυθαγόρειοι τὴν φιλοσοφίαν, καὶ καθ' ἀρμονίαν τὸν κόσμον συνεστάναι φασι, πᾶν τὸ μουσικὸν εἶδος θεῶν ἔργον ὑπολαμβάνοντες. οὕτω δὲ καὶ αἱ Μοῦσαι θεαὶ καὶ Ἀπόλλων μουσηγέτης καὶ ἡ ποιητικὴ πάσα ἕμνητικὴ. ὡσαύτως δὲ καὶ τὴν τῶν ἡθῶν κατασκευὴν τῆι μουσικῆι προσνέμουσιν, ὡς πᾶν τὸ ἐπανορθωτικὸν τοῦ νοῦ τοῖς θεοῖς ἐγγὺς ὄν. No obstante, Plotino, IV, 4, 40, dice que la música sólo hechiza la parte irracional del alma: Οὐδὲ γὰρ ἡ προαίρεσις οὐδ' ὁ λόγος ὑπὸ μουσικῆς θέλγεται, ἀλλ' ἡ ἄλογος ψυχὴ.

<sup>603</sup> En V, 6, 5-6, se llama a ese elemento ἄλογον, y las "víctimas" de la música de Orfeo eran ἄλογα, en Eunapio, *Vitae Sophistarum*, 502 (y cf. τὰ μὴ μετέχοντα λόγου, en Filóstrato el joven, *Im.*, 6), y ζῶια, en Díon de Prusa, XXXII, 63, y en el Ps. Luciano, *De astr.*, X. Esos hechos de vocabulario reflejan asociaciones conceptuales que pudieron favorecer la interpretación alegorista, como vimos en la segunda parte.

5.6.20. τοὺς μὲν γὰρ ἐν τοιοῖσδε ῥυθμοῖς ἅμα καὶ ἀρμονίαις καὶ ἐπιτηδεύμασι, τοὺς δὲ ἐν τοιοῖσδε διαιτᾶσθαι κελεύομεν, ὥσπερ ὁ Πλάτων ἡμᾶς ἐδίδαξε, τοὺς μὲν ἀμβλεῖς καὶ νωθοὺς καὶ ἀθύμους ἐν τε τοῖς ὀρθίοις ῥυθμοῖς καὶ ταῖς κινούσαις ἰσχυρῶς τὴν ψυχὴν ἀρμονίαις καὶ τοῖς τοιούτοις ἐπιτηδεύμασι τρέφοντες, τοὺς δὲ θυμικωτέρους καὶ μανικώτερον αἰττοντας ἐν ταῖς ἐναντίαις. 5.6.21. ἐπεὶ διὰ τί πρὸς θεῶν, ἐρωτήσω γὰρ ἔτι τοῦτο τοὺς ἀπὸ τοῦ Χρυσίππου, Δάμων ὁ μουσικὸς ἀλητριδί παραγενόμενος ἀλούσῃ τὸ Φρύγιον νεανίσκοις τισὶν οἴνωμένοις καὶ μανικὰ ἄττα διαπραττομένοις ἐκέλευεν ἀλῆσαι τὸ Δώριον, οἱ δ' εὐθὺς ἐπαύσαντο τῆς ἐμπλήκτου φορᾶς; 5.6.22. οὐ γὰρ δήπου τὰς δόξας τοῦ λογιστικοῦ μεταδιδάσκονται πρὸς τῶν ἀλημάτων, ἀλλὰ τὸ παθητικὸν τῆς ψυχῆς ἄλογον ὑπάρχον ἐπεγείρονται τε καὶπραῦνονται διὰ κινήσεων ἀλόγων. τῶι μὲν γὰρ ἀλόγῳ διὰ τῶν ἀλόγων ἢ τε ὠφέλεια καὶ ἢ βλάβη, τῶι λογικῶι δὲ δι' ἐπιστήμης τε καὶ ἀμαθίας.

Es evidente la raigambre pitagórica de la anécdota protagonizada por Damón: Yámblico, *VP*, 25, 112 y 113, cuenta una anécdota muy parecida, con Pitágoras y Empédocles como protagonistas, respectivamente. Es muy interesante que Pitágoras, en la ocasión en la que calmó al joven enfurecido, estuviera observando los astros, según Yámblico, y fuera entonces cuando aconsejó al flautista que iba con el joven, que tocara en ritmo espondeo. E. d.: Pitágoras habría escuchado la armonía de las esferas, y el flautista, al obedecerle, la habría reproducido. Y por eso se habría serenado el muchacho.

La idea de una analogía entre la lira y el alma no era extraña a la tradición judaica, y los antecedentes del *Antiguo Testamento* pudieron influir para que los autores cristianos adoptaran esas imágenes pitagóricas, como veremos más abajo. Ya Isafas, 16, 11, define el alma como el instrumento musical más perfecto, y su equilibrio, como la música más elevada: διὰ τοῦτο ἡ κοιλία μου ἐπὶ Μωαβ ὡς κιθάρα ἠχίσει<sup>604</sup>. Y Filón de Alejandría, *Quod Deus sit immutabilis*, 24 y ss. (II, 61 Wendland, = I, 276 Mangey), ha desarrollado también la imagen de la lira como símbolo del alma. En el alma, hay que mantener la armonía entre cualidades contrarias, como se hace en música con los sonidos graves y agudos, pues el alma es el

<sup>604</sup> Vid. también, acerca de hechos similares en el mundo egipcio, la curiosísima nota 1 de Eisler, R., 1922-3, p. 67.

instrumento más perfecto que ha producido la naturaleza<sup>605</sup>, cuya armonía no tiene su objeto en la melodía de la voz, sino en que lo que se haga en la vida sea conforme a la naturaleza:

τῶι γὰρ ὄντι θαυμάσιον, ὡς περ τινα λύραν τὴν ψυχὴν μουσικῶς ἄρμολάμενον οὐκ ὀξέει καὶ βαρέει τοῖς φθόγγοις, ἀλλ' ἐπιστήμη μὲν τῶν ἐναντίων, χρήσει δὲ τῶν ἀμεινόνων, μήτε ἐπιτείνειν προκυπερβάλλοντα μήτε ἀνεῖναι μαλθάξαντα τὴν ἀρετῶν καὶ τῶν φύσει καλῶν ἄρμονίαν, δι' ἴσου δ' αὐτὴν φυλάξαντα κροτεῖν 25.1 καὶ ἐπιψάλλειν ἐμμελῶς. ὄργανον γὰρ τελεώτατον ὑπὸ φύσει δημιουργηθὲν ἀρχέτυπον τῶν χειροκμήτων τοῦτό γε· ὅπερ εἰ καλῶς ἄρμολαίη, τὴν πασῶν ἀρίστην συμφωνίαν ἀπεργάζεται, ἥτις οὐκ ἐν κλάσει καὶ τόνοις ἐμμελοῦς φωνῆς, ἀλλ' ἐν ὁμολογίαι τῶν κατὰ τὸν βίον πράξεων 26.1 ἔχει τὸ τέλος.

Y a Filón no le era extraña, por otra parte, la concepción pitagórica del valor ético de la música, como demuestra en *De specialibus legibus*, 1, 343 y ss.:

ὠιδῆ γὰρ καὶ λόγος ὑγιεινὰ καὶ σωτήρια φάρμακα, ἡ μὲν τὰ πάθη κατεπάιδουσα καὶ τὸ ἄρρυθμον ἐν ἡμῖν ῥυθμοῖς, τὸ δ' ἐκμελὲς μέλεσι, τὸ δ' ἄμετρον μέτροις ἐπιστομίζουσα –ποικίλον δ' ἐστὶ καὶ παντοδαπὸν ἕκαστον, ὡς μουσικοὶ καὶ ποιηταὶ μαρτυροῦσιν, οἷς | πιστεύειν ἀναγκαῖον ἐπιτήδευμα τοῖς εὖ πεπαιδευμένοις–, ὁ δὲ λόγος ἐπέχων καὶ ἀνακόπτων τὰς ἐπὶ κακίαν ὁρμὰς καὶ τοὺς κεκρατημένους ἀφροσύναις καὶ ἀηδίαις ἐκνοσηλεύων, μαλακώτερον μὲν τοὺς ὑπεύκοις, σφοδρότερον δὲ τοὺς ἀφημιάζοντας, αἴτιος γίνεται τῶν μεγίστων ὠφελειῶν.

Y, entre los autores cristianos, la imagen de la lira comparada con el alma se ha conservado: p. e., Epifanio, *Haer.*, vol. 2, pp. 224–5 Holl, la atribuye a Montano: Εὐθὺς γὰρ ὁ Μοντανός φησιν "ἰδοῦ, ὁ ἄνθρωπος ὡσεὶ λύρα κάγω ἐφίπταμαι ὡσεὶ πληκτρον· ὁ ἄνθρωπος κοιμᾶται κάγω γρηγορῶ. ἰδοῦ, κύριός ἐστιν ὁ ἐξιστάνων καρδίας ἀνθρώπων καὶ διδοὺς καρδίαν ἀνθρώποις". También, volviendo a nuestro punto de partida, la encontramos en el texto de Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5.

---

<sup>605</sup> En *Quis rerum divinarum heres sit*, 14 y ss., Filón de Alejandría ha empleado también la imagen del alma como instrumento musical.

Esa sugerente imagen de la lira era otra manera de expresar –o de justificar, en términos próximos a una mentalidad mágica– la doctrina de que la música puede infundir sus cualidades en al alma del oyente, tal como había dicho Platón, en *Prt.*, 326 a–b:

οἱ τ' αὖ κιθαρισταί, ἕτερα τοιαῦτα, σωφροσύνης τε ἐπιμελοῦνται καὶ ὅπως ἂν οἱ νέοι μηδὲν κακουργῶσιν· πρὸς δὲ τούτοις, ἐπειδὴν κιθαρίζειν μάθωσιν, ἄλλων αὖ ποιητῶν ἀγαθῶν ποιήματα διδάσκουσι μελοποιῶν, εἰς τὰ κιθαρίσματα ἐντείνοντες, καὶ τοὺς ῥυθμούς τε καὶ τὰς ἀρμονίας ἀναγκάζουσιν οἰκειοῦσθαι ταῖς ψυχαῖς τῶν παίδων, ἵνα ἡμερώτεροί τε ᾦσιν, καὶ εὐρυθμότεροι καὶ εὐαρμοστότεροι γιγνόμενοι χρήσιμοι ᾦσιν εἰς τὸ λέγειν τε καὶ πράττειν· πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας τε καὶ εὐαρμοστίας δεῖται.

La música, en fin, es capaz de actuar sobre el alma, y el instrumento más adecuado para ello es el que más se parece al alma, e. d., la lira. Una doctrina pitagórica, atribuida por Marciano Capela, IX, 923, a Aristóxeno, afirma que lo que en el alma hay de salvaje, las "pasiones animales", puede ser apaciguado mediante la música: *Pythagorei etiam docuerunt ferociam animi tibiis aut fidibus mollientes cum corporibus adhaerere nexum foedus animarum. membra quoque latentes interserere numeros non contempsit; hoc etiam Aristoxenus Pythagorasque testantur.* Y el fr. 26 Wehrli, de Aristóxeno (cf. *Anecdota Parisina*, I, 172), dice que los pitagóricos curaban el cuerpo con la medicina, y el alma con la música: ὅτι οἱ Πυθαγορικοί, ὡς ἔφη Ἀριστόξενος, καθάρσει ἐχρῶντο τοῦ μέν σώματος διὰ τῆς ἰατρικῆς, τῆς δὲ ψυχῆς διὰ τῆς μουσικῆς<sup>606</sup>. Por su parte, Yámblico (una

---

<sup>606</sup> Teofrasto consideró también la posibilidad de curar enfermedades somáticas mediante la música, según dice Ateneo, 14, 18 (624a): ὅτι δὲ καὶ νόσους ἰάται μουσικῆ Θεόφραστος ἱστορήσεν ἐν τῷ περὶ Ἐνθουσιασμοῦ (fr. 87 W), ἰσχυρακοὺς φάσκων ἀνόσους διατελεῖν, εἰ καταυλήσοι τις τοῦ τόπου τῆι Φρυγιετῆ ἀρμονίαι. Cf. Aulo Gelio, IV, 13: *Quod intentiones quaedam tibiarum certo modo factae ischiacis mederi possunt. Creditum hoc a plerisque esse et memoriae mandatum, ischia cum maxime doleant, tum, si modulis lenibus tibicen incinat, minui dolores, ego nuperrime in libro Theophrasti scriptum inueni. Viperarum morsibus tibicinium scite modulateque adhibitum mederi refert etiam Democriti liber, qui inscribitur ..., in quo docet plurimis hominum morbidis medicinae fuisse intentiones tibiarum. Tanta prosus adfinitas est corporibus hominum mentibusque et propterea utiis quoque aut medellis animorum et corporum.*

de nuestras principales, aunque tardías, fuentes sobre la música pitagórica), nos explica cómo se desarrollaba la vida musical de los círculos pitagóricos (VP, 25, 110), en términos que parecen un eco del pasaje de Platón, *Prt.*, 326 b, que citábamos más arriba:

Ἵπελάμβανε δὲ καὶ τὴν μουσικὴν μεγάλην συμβάλλεσθαι πρὸς ὑγίαν, ἄν τις αὐτῇ χρηταὶ κατὰ τοὺς προσήκοντας τρόπους. εἰώθει γὰρ οὐ παρέργως τῇ τοιαύτῃ χρῆσθαι καθάρσει· τοῦτο γὰρ δὴ καὶ προσηγόρευε τὴν διὰ τῆς μουσικῆς ἰατροίαν. ἤπτετο δὲ περὶ τὴν ἑαρινὴν ὥραν τῆς τοιαύτης μελωδίας· ἐκάθιζε γὰρ ἐν μέσῳ τινὰ λύρας ἐφαπτόμενον, καὶ κύκλῳ ἐκαθέζοντο οἱ μελωδεῖν δυνατοί, καὶ οὕτως ἐκείνου κρούοντος συνῆιδον παιῶνάς τινας, δι' ὧν εὐφραίνεσθαι καὶ ἔμμελεῖς καὶ ἔνρυθμοι γίνεσθαι ἐδόκουν. Parece que estamos escuchando un eco de las palabras de Platón, *Prt.*, 326 b, que citábamos más arriba.

Y, si la música tiene ese poder, es porque reproduce la armonía de las esferas, y de ese modo adapta el alma (que también, como hemos visto, es una armonía) a esa otra armonía. Así podemos deducirlo de otro pasaje de Yámblico, VP, 15, 65 y ss. (ver Apéndice II, texto 7), donde se dice que Pitágoras instituyó las purificaciones musicales entre sus discípulos tras escuchar la armonía de las esferas, para que los hombres pudieran hacerse semejantes a las cosas celestes.

Una versión simplificada de cuanto hemos visto hasta ahora la ofrece Yámblico, *De mysteriis*, III, 9. Aunque descarta toda idea de una analogía matemática entre la música y el alma, afirma que el alma ha escuchado la música divina, antes de encarnarse, y que por eso responde a la música que escucha en la Tierra, sobre todo a la música que acompaña las ceremonias culturales (vid. Apéndice II, texto 8).

Parece, en fin, que los efectos de la música de Orfeo, según las fuentes del mito, pueden relacionarse con lo que los pitagóricos apreciaban en el arte de los sonidos. Sin embargo, no dejó de llamar la atención de los antiguos que Orfeo no hubiera sido capaz de hechizar a las mujeres tracias que lo mataron, según aparece frecuentemente en la pintura vascular ática y apulia de época clásica (vid. núms. 28 al 67 Garezou). A esa chocante incapacidad de Orfeo para mantener a raya a las ménades enfurecidas, aluden Filóstrato el joven, *Im.*, 6, p. 871 Olearius; Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c–d Hardouin, y el autor del poema recogido en *GDRK*, I<sup>2</sup>, 39, vv. 15–17.



Parece que la muerte de Orfeo a manos de las mujeres de Tracia fue aprovechada en pasajes de intención misógina, y esa misoginia puede tener que ver con la que se decía que practicaba Orfeo después de la muerte de Eurídice<sup>607</sup>. Hay algunos testimonios de una actitud misógina, entre los órficos: aparte de los comentarios sobre la abstención de la γένεσις, en el *Crátilo*, Clemente de Alejandría, *Strom.*, VI, 2, 5, 3 (II 424, 22 Stählin), atribuye a Orfeo un verso muy poco galante (fr. 234 Kern): ὡς οὐ κύντερον ἦν καὶ ῥίγιον ἄλλο γυναικός. También hay testimonios de la exclusión de las mujeres de los ritos órficos, de lo que dan cuenta Conón y Pausanias, IX, 30, 5, y cf. Posidonio, fr. 45, 3, Theiler (= Estrabón, VII, 3, 3), que dice que algunos tracios viven sin mujeres: εἶναι δέ τινας τῶν Θραικῶν οἱ χωρὶς γυναικὸς ζῶσιν. A otros tracios les atribuye prácticas ascéticas (abstención de alimentos de origen animal) parecidas a las de los órficos: Λέγει δὲ τοὺς Μυσοῦς ὁ Ποσειδῶνιος καὶ ἐμψύχων ἀπέχεσθαι κατ' εὐσέβειαν, διὰ δὲ τοῦτο καὶ θρεμμάτων· μέλιτι δὲ χρῆσθαι καὶ γάλακτι καὶ τυρῶι ζῶντας καθ' ἡσυχίαν, διὰ δὲ τοῦτο καλεῖσθαι θεοσεβεῖς τε καὶ καπνοβάτας.

#### d) LA FUNCIÓN PEDAGÓGICA.

Lo que, hasta ahora, hemos visto que Orfeo hace en la sociedad humana puede considerarse como ejemplo de una función civilizadora. En este sentido, es importante que aparezca como maestro de ciertos personajes de la leyenda griega: los hijos de Jasón y de Hipsípila (que nos van a servir de guía para estudiar la función de Orfeo como iniciador de una cultura musical, y su relación con las sociedades de guerreros), Midas, Heracles y algunos de los otros poetas-músicos de la tradición mítica griega.

##### 1. EL PRIMER HIJO DE JASÓN Y DE HIPSÍPILE, Y LA PEDAGOGÍA DE LA MÚSICA.

Eurípides, *Hyps.*, 1622-3 (fr. 123 Cockle), dice que nuestro personaje enseñó a Euneo a tocar la cítara; al otro hijo de Jasón, lo entrenó para la guerra. Nada tiene de extraño que a uno de los hijos de Jasón le enseñara a tocar la cítara, ni que hubiera sido el maestro de algunos otros poetas-músicos míticos, como Lino, Támiris y Anfión, según el testimonio de Nicómaco de Gerasa, p. 266, 1 y ss. Jan; t. 163 Kern. Taciano, *Oratio ad Graecos*, XXXIX y XLI, habla de Museo como discípulo de Orfeo. Lo

<sup>607</sup> Vid. Sorel, R., 1995, p. 27.

mismo en Clemente de Alejandría, *Strom.*, I, 21, 131, 2; en Eusebio de Cesarea, *Chron. Can.*, vol. II, p. 46 *He Schöne*, y en Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 667.

Como es del dominio común, saber tocar la cítara o la lira, y saber cantar era parte esencial de la educación tradicional griega<sup>608</sup>: Aristófanes, *Vesp.*, 959 y 989, emplea expresiones como "no sé tocar la cítara" (κιθαρίζειν γὰρ οὐκ ἐπίσταμαι) con el sentido de "soy un inculto", y, en *Nu.*, 961 y ss., donde describe el contenido de la "antigua educación", incluye la referencia a cómo se aprendía a cantar al son de la cítara. Y Platón<sup>609</sup>, *Leg.*, 654 a–b, desarrolla la idea de que el hombre que no conoce la música carece de una parte importante de la educación, pues en su alma no se ha introducido la armonía que la música transmite, sobre lo cual vuelve en *Leg.*, 812 b–813 a, donde atestigua el relieve que la música tenía en la educación griega<sup>610</sup>. También a Platón se debe uno de los *loci classici* acerca del valor educativo de la música (*Prt.*, 326 a–b<sup>611</sup>), y la presencia de este arte en la educación, en diversos estados griegos, está atestiguada por Polibio, IV, 20 (para Arcadia), y por Eliano, *VH*, 2, 39, acerca de Creta. Asimismo, sobre la relación del poeta, el músico y la educación, cf. Estrabón, I, 2, 3 (vid. Apéndice II, texto 9).

Estrechamente relacionada con la pedagogía musical está la invención de lo que podemos llamar "medios técnicos" de la música. Testimonios alusivos a este aspecto sólo los hemos encontrado a partir de la literatura griega de época clásica. De la introducción de la música hablan Estrabón, X, 3, 17; el Ps. Galeno, *De partibus philosophiae*, 29, y Taciano, *Oratio ad Graecos*, I. El testimonio más interesante es el del Ps. Galeno, que detalla la invención de los cantos de marcha al combate (ἐμβατήρια μέλη), por parte de Orfeo. Ello está en consonancia con el carácter belicoso que solía atribuirse a los tracios (cf. Heródoto, V, 6), y el autor alude al efecto psicológico que tales cantos tenían como preparación a la lucha. Con ello, se sitúa en la línea

---

<sup>608</sup> Acerca de este aspecto, puede verse Abert, H., 1899, y Anderson, W. D., 1966.

<sup>609</sup> Vid. la monografía de Moutsopoulos, E., 1959.

<sup>610</sup> Cf. Platón, *Lys.*, 206 b: καὶ μὲν δὴ λόγοις τε καὶ ᾠδαῖς μὴ κηλεῖν ἀλλ' ἐξαγριαίνειν πολλὴ ἀμουσία.

<sup>611</sup> Hemos reproducido el texto más arriba, inmediatamente después de nuestra exposición sobre la lira como imagen del alma. Cf. luego Aristóteles, *Pol.*, VIII, 3 y 5-6, y Cicerón, *Tusc.*, I, 4.

de la concepción pitagórica de la música, en Grecia, tal como la transmitieron Platón y Aristóteles. Además, el texto del Ps. Galeno no habla del influjo de esa música en Grecia, sino que la presenta como un fenómeno específicamente tracio, y relacionado con el carácter que supuestamente tenía aquel pueblo: inmediatamente después de hablar de Orfeo, habla confusamente de la afición de los tracios a la danza, consecuencia de los movimientos que realizaban al disparar dardos. De esa manera, que la música tuviera orígenes tracios se explicaba indirectamente por su relación con la vida guerrera.

Por otra parte, Timoteo, *Los persas*, vv. 234 y ss. Janssen, atribuye a Orfeo la invención de la lira. Es llamativo que fuera Timoteo, uno de los innovadores de la música de fines del s. V, quien atribuyera a Orfeo la invención del instrumento más típico de la música griega, en la variante que califica de ποικιλόμοσος. La ποικιλία era una de las características más salientes de la nueva música; consistía en la posibilidad de cambiar de escala dentro de una misma pieza (lo que se llama "modulación", en la armonía occidental clásica), y esa posibilidad venía favorecida por el aumento del número de cuerdas. Las modulaciones eran rechazadas por Platón (*R.*, 424 c), porque, según una idea tomada de Damón, toda perturbación en el campo de la música perturbaría el equilibrio de los individuos y de la sociedad. Y esa es la corriente de opinión de la que Timoteo quiere defenderse, poniendo a Orfeo como precursor de aquella nueva música; después de Timoteo, en efecto, un escolio a Arato, v. 269, insiste también en que Orfeo había puesto nueve cuerdas a la lira<sup>612</sup>. Y es que atribuir una innovación a un personaje mítico la dotaba de "respetabilidad".

Después de época clásica, los *Catasterismi*, de Eratóstenes, no es que asignaran al cantor tracio la invención del instrumento, pero sí su perfeccionamiento (así aparece en el resumen que de esa obra ha llegado a nosotros, cap. 24). Diodoro Sículo, III, 59, 5-6 (que toma los datos de Dionisio Escitobraquión) se sitúa también en esa línea, según la cual Orfeo interviene en la definitiva constitución del instrumento, tal como se lo conoció

---

<sup>612</sup> En general, acerca de la renovación de la música griega a fines del s. V a. C., podemos remitir, p. e., a Comotti, G., 1977, pp. 31 y ss. de la trad. esp., y a Barker, A., 1984, pp. 93-8 de la rpr. de 1987. Acerca del pasaje de Timoteo, vid. el comentario de Janssen, T. H. (1989: 158-60), y, para situar el fenómeno en el contexto de los "gustos oficiales" espartanos, vid. Marzi, G., 1988, y Gostoli, A., 1988.

en época clásica. Lo mismo en el Ps. Luciano, *De astr.*, X, que hace de la invención de la lira el punto desde el que Orfeo accedió al conocimiento del Universo, pues la lira reproducía la armonía de las esferas. En la literatura latina, la invención de la cítara se la atribuyen a Orfeo Plinio, *NH*, VII, 204, y Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 645, según el cual Orfeo puso siete cuerdas a la lira para reproducir la armonía de las esferas, que él fue el primero en escuchar. Como vemos, Servio ha invertido la relación de los hechos, con respecto al Ps. Luciano: para éste, Orfeo descubrió las leyes del Universo a través de la lira; según Servio, nuestro protagonista, al fabricar la lira, ofreció a los hombres un símbolo del Universo, cuyas leyes había sido el primero en descubrir. Esta versión aplica a Orfeo lo que Yámblico decía de Pitágoras, en *VP*, 15, 65 y ss.

Hay que hablar ahora de la invención del hexámetro. Critias, según el testimonio de Malio Teodoro, *De metris*, IV, 1, asignó a Orfeo la introducción de ese verso en la poesía griega (cf. Critias, 88 B 3 DK). La tradición continúa en Damageto, *A. P.*, VII, 9, 6, y, en las fuentes latinas, Mario Plocio, *Ars gramm.*, III, 2, y Mario Victorino, *Ars gramm.*, I, 12. Kern<sup>613</sup> señaló que esta atribución era coherente con la creencia de que Orfeo había vivido antes que Homero y Hesíodo. Y, por último, el Ps. Alcídante, *Vlixes*, 24, atribuye a Orfeo la invención del alfabeto.

Queda un testimonio, el del comentario a una teogonía órfica, contenido en el *Papiro de Derveni*, XXII, 1–3, donde se dice que Orfeo "dio nombre a todo, lo más acertadamente que pudo". Interpretamos este texto en el sentido de que hace pasar a Orfeo por inventor del lenguaje poético: Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam*, vv. 391 y ss., atribuye a Orfeo la invención del arte poético, y relaciona explícitamente la invención de la poesía con la función civilizadora de Orfeo. Y ya vimos que la poesía formaba parte del arte de nuestro protagonista, en Éforo, *F Gr H*, 70 F 104 (transmitido por Diodoro Sículo, V, 64, 4), y en Diodoro Sículo, IV, 25, 1–4. Pero, aquí, se nos plantea un importante problema.

Cuando partimos de cosmogonías en las que el mundo se ha formado al dar nombre a las cosas, la figura del civilizador –e. d., del que revela a los hombres la estructura del mundo– tiene como condición de posibilidad la facultad de captar los nombres de las cosas. Pero ni la música ni siquiera la palabra o, más en general, el hecho sonoro, aparecen en las cosmogonías

---

<sup>613</sup> 1920, p. 28.

griegas, fuera de las correspondencias numéricas sobre la base de las cuales el demiurgo formó el Universo, en el *Timeo* platónico (34 b–37 a). Además, no faltan las tradiciones según las cuales el mundo se formó dando nombre a las cosas<sup>614</sup>: de esa concepción de la cosmogonía hay ejemplos claros en el *Génesis* y en el *Evangelio de San Juan*, y, en el *Rigveda*, I, 62, 2, el canto de los ἀγγιράσαῃ libera las vacas encerradas por Ὠἔτρα; el verso 5 interpreta ese suceso como el nacimiento de la luz a partir de las tinieblas, y Schneider<sup>615</sup> ha tomado ese pasaje como ejemplo de cosmogonía en la que el mundo se forma a partir del canto.

Pero ¿y en Grecia? ¿Hay alguna huella de ese tipo de cosmogonía en la que el universo nazca cuando un demiurgo pronuncia su nombre, o en la que la "materia prima" del mundo es el sonido? Debemos detenernos a examinar este problema, pues cuando más sentido tiene la música mágica es cuando se cree que el universo es de naturaleza sonora<sup>616</sup>: entonces, en virtud del principio mágico de "que lo igual actúe sobre lo igual", el sonido será el medio más apropiado para actuar sobre el mundo<sup>617</sup>. Con lo cual se relaciona otro fenómeno: el civilizador es el que revela al mundo la estructura del Universo, e. d., el que capta los nombres de las cosas, y, de ese modo, puede actuar sobre ellas<sup>618</sup>, como vemos que hace Orfeo.

Sabido es que el *Timeo* describe la configuración del universo a partir de las proporciones de una escala musical. Esa "cosmogonía" es afín a lo que dijo el pitagórico Aristeo, *Περὶ ἀρμονίας*, *ap.* Estobeo, I, 20, 6, p. 177 Wachsm. (= p. 53 Thesleff)<sup>619</sup>: λέγοιτο δέ κα ἀρμονία φύσεως, ὅτι

614 Combarieu, J., 1909, pp. 128-9, habla de la creencia mágica según la cual dar nombre a las cosas es crearlas. Cf. Schneider, M., 1951, pp. 113-118, y 1960, pp. 133-145.

615 1951 y 1960. En 1951, p. 116, cita erróneamente *Rigveda*, III, 31, 10; en realidad, se trata de I, 62, 2.

616 Vid. Schneider, M., 1968, p. 57.

617 Vid. Schneider, M., 1951, pp. 141-3.

618 Schneider, M., 1960, pp. 161 y 166.

619 Cf. Yámblico, *In Nicom. arithm. introd.*, p. 118 Pistelli (p. 53, 9 y ss. Thesleff): εὐρημα δ' αὐτήν (sc. la armonía) φασι εἶναι Βαβυλωνίων καὶ διὰ Πυθαγόρου πρώτου εἰς Ἑλληνας ἔλθειν. εὐρίσκονται γοῦν πολλοὶ τῶν Πυθαγορείων αὐτῇ κεχρημένοι, ὥσπερ Ἄρισταῖος ὁ Κροτωνιάτης καὶ Τίμαιος ὁ Λοκρὸς καὶ Φιλόλαος καὶ Ἀρχύτας οἱ Ταραντῖνοι καὶ ἄλλοι πλείους, καὶ μετὰ ταῦτα Πλάτων ἐν τῷ Τιμαίῳ λέγων οὕτως, y sigue el pasaje de Platón, *Tim.*, 36 a-b.

πάντα κατὰ λόγον φύεται τὸν ταύτας ποταλλήλωσ. ὡς ὁ τεχνίτας ποτὶ τὰν τέχνην, οὕτως θεὸς ποθ' ἀρμονίαν· ἅ τε γὰρ τέχνη ἐστὶ λόγος καὶ ἰδέα τῶν γενομένων καὶ <ἀ> φύσις. Ahora bien, aquí se trata más de proporciones matemáticas –que se hallan también en el dominio de la acústica– que de una cosmogonía en la que el mundo se forme a partir del sonido, o en la que el demiurgo cree las cosas pronunciando sus nombres. No obstante, es también en el marco del pitagorismo donde conocemos algunos indicios de un demiurgo que cumple su función dando nombre a las cosas. Eliano, *VH*, 4, 17, dice que, para Pitágoras, las cosas más sabias eran el número y el ser que dio nombre a las cosas: ἔλεγε δὲ (sc. ὁ Πυθαγόρας) ὅτι πάντων σοφώτατον ὁ ἀριθμός, δεύτερος δὲ ὁ τοῖς πράγμασι τὰ ὀνόματα θέμενος (cf. Yámblico, *VP*, 18, 82). Y Platón, *Crat.*, 388 e–389 a, equipara al que da nombre a las cosas con el legislador: Οὐκ ἄρα παντὸς ἀνδρός, ὧ Ἐρμόγενης, ὄνομα θέσθαι ἀλλὰ τινος ὀνοματούργου· οὗτος δ' ἐστίν, ὡς ἔοικεν, ὁ νομοθέτης, ὃς δὴ τῶν δημιουργῶν σπανιώτατος ἐν ἀνθρώποις γίγνεται.

Ello podría relacionarse con lo que encontramos en el *Papiro de Derveni*, como sugirió Walter Burkert<sup>620</sup>, pues, en efecto, en la columna XXI, 13–14, se dice que las cosas existían ya desde antes; pero que recibieron sus nombres cuando se separaron: ἦμ μὲγ γ[ὰρ καὶ πρ]όσθεν, ὠνόμασθη δὲ γενέσ[θαι] ἐπεὶ διεκρίθ[η]. Un ejemplo de ello apareció ya en la col. 14, 6–12: Ὀρφεὺς γὰρ τῆμ φρόνησ[ι]μ Μοῖραν ἐκάλησεν· ἐφαίνεται γὰρ αὐτῶι τοῦτο προφερέστατον ε[ἶ]ναι ἐξ ὧν ἅπαντες ἀνθρωποι ὠνόμασαμ. πρὶμ μὲγ γὰρ κληθῆναι Ζῆνα, ἦμ Μοῖρα φρόνησις τοῦ θεοῦ ἀεί τε καὶ [δ]ιὰ παντός· ἐπεὶ δ' ἐκλήθη Ζεὺς, γενέσθαι αὐτὸν δ[οκοῦ]σι, ὄντα μὲγ καὶ πρόσθεν [ὀ]νομαζόμε[ε]νον δ' ὅτε ...

En el *Rigveda*, X, 129, encontramos otra cosmogonía en la que el universo nace cuando aparecen diferenciaciones en la materia prima. Y, acercándonos más al ámbito del papiro, Burkert<sup>621</sup> ha señalado las afinidades con la filosofía de Anaxágoras. Todo existe desde siempre, pero el paso decisivo en el proceso cosmogónico consiste en que se produzcan diferenciaciones. Y el rasgo interesante del *Papiro de Derveni* es que, en ese proceso de diferenciación, las cosas reciben su nombre, y que el mundo, tal

---

620 1970, p. 448.

621 1970, pp. 446 y ss.

como está formado según el lenguaje, se revela en la palabra del poeta-profeta Orfeo<sup>622</sup>.

Obsérvese que el autor de Derveni, XXI, 13–14, evita expresar el sujeto (¿quién denomina las cosas?), y recurre siempre a la voz pasiva: ἐκλήθη, ὠνομάσθη, ὄνομα κεῖται. Parece que, como no había hombres cuando todo eso ocurrió, debe deducirse que los nombres son de origen sobre-humano, divino, y, según todo eso, habría que decir que los nombres son φύσει<sup>623</sup>. Sobre todo teniendo en cuenta que las cosas los recibieron al diferenciarse, al llegar a ser. Si los nombres corresponden a la naturaleza de las cosas, no son θέσει, con lo que nos hallamos, en última instancia, en el marco de la concepción mágica del mundo<sup>624</sup>.

Si los nombres no son θέσει, es que fueron dados por un ser divino, no por los hombres. Y son los sistemas de Anaxágoras y de Diógenes los que podrían decir quién dio nombre a las cosas, antes de que los hombres pudieran hacerlo. En todo lo que vive, piensa o habla, hay una pequeña parte de la razón cósmica, dice Anaxágoras (B 12, en DK II 38, 4), y, para Diógenes, el νοῦς es a la vez el aire (Diógenes, A 19, DK II 56, 3), y la voz es un movimiento del aire (Anaxágoras, A 106). En 458 a. C., Esquilo, *Ag.*, 681 y ss., para introducir un juego etimológico entre Ἑλένη y ἐλέναυς, se pregunta por el que dio a Helena su adecuadísimo nombre, que él relaciona con "captora de naves". Quizá fue alguien a quien no vemos, y que rige su lengua según lo previsto por el destino: τίς ποτ' ὠνόμαζεν ᾧδ' εἰς τὸ πᾶν ἐτητύμως / –μή τις ὄντιν' οὐχ ὀρώμεν, προνοίαικι τοῦ πεπρωμένου / γλώσσαν ἐν τύχαι νέμων– / τὰν δορίγαμβρον ἀμφινεικῆ θ' Ἑλέναν; Finalmente, hay un pensador cuyo nombre está unido a la creencia en la "justeza natural de las palabras": Crátilo, que, en el diálogo platónico que lleva su nombre, dice que, a su juicio, no ha sido un poder humano, sino un ser superior, el que ha dado a las cosas sus nombres (Platón, *Crat.*, 438 c, aunque cf. 416 b–c: los nombres los da la διάνοια ... ἧτοι τῶν θεῶν ἢ ἀνθρώπων ἢ ἀμφότερα.).

Pero hay diferencias notables entre Crátilo y el autor de Derveni. El primero es un radical que sólo acepta como verdaderos nombres los "convenientes", mientras que el autor de Derveni reconoce que hay

622 Burkert, W., 1970, p. 444.

623 Burkert, W., 1970, p. 448.

624 Cf. Orígenes, *Exhortatio ad martyrium*, 46, que reproducimos en I. 3. 3.

denominaciones convencionales (XXII, 8: Γῆ μὲν νόμῳ). Crátilo pudo tener influencias de la concepción "mágica" del nombre como equivalente de la cosa o de la persona, junto con otras procedentes de Heráclito (cf. Platón, *Crat.*, 440 e; Aristóteles, *Met.*, 987 a 32, y 1010 a 12, y Diógenes Laercio, III, 6)<sup>625</sup>. Por otra parte, tanto Heráclito como el autor de Derveni son conscientes de la oposición entre los nombres verdaderos y la lengua corriente (cf. la columna XVIII, 3, ó XXI, 7-8, con Heráclito, B 34 DK).

En fin, encontramos algunas otras huellas de una relación φύσει entre los nombres y las cosas, en Hesíodo, *Th.*, 197 ss., y 207, acerca de Afrodita y los Titanes, respectivamente, y en Ferecides, DK 7 B 1. Y también en el marco del orfismo<sup>626</sup> (fr. 63 Kern, acerca de los gigantes, y frs. 75, 109 y 237 Kern, acerca de Fanes; 197, 1, 9 Kern, acerca de Hermes y Temis; 298 Kern, acerca de Zeus; 35 Kern, acerca de Palas)<sup>627</sup>. La consideración de que ciertos nombres puedan ser φύσει, al chocar con la diversidad de lenguas existentes, lleva, en ciertos contextos culturales, a presuponer la existencia de una lengua de dioses, en la que los nombres son φύσει<sup>628</sup>, frente a las lenguas humanas atestiguadas históricamente. De ese fascinante fenómeno<sup>629</sup> hay algunos testimonios también en el marco del orfismo<sup>630</sup>, y

---

<sup>625</sup> Vid., para ambas posturas, Burkert, W., 1970, p. 449, con bibliografía.

<sup>626</sup> Vid. Bernabé, A., 1992, pp. 39-48.

<sup>627</sup> Sin embargo, las etimologías de los nombres divinos, entre los órficos, aun partiendo de la creencia en el carácter motivado de tales nombres, abren la puerta a la consideración de su convencionalidad. Como bien ha señalado Alberto Bernabé (1992, pp. 52-3), la multiplicidad de nombres para un mismo dios, implica el descubrimiento de la ausencia de correlación entre nombres y cosas.

<sup>628</sup> Tal es el comentario de Platón a los pasajes en los que Homero contrapone la lengua de los dioses a la lengua de los hombres (vid., p. e., *Il.*, II, 813-4; XIV, 289-91, y XX, 73-4). En *Crat.*, 391 d, a la pregunta Καὶ τί λέγει, ὦ Σώκρατες, Ὅμηρος περὶ ὀνομάτων, καὶ ποῦ; Sócrates responde: Πολλαχού· μέγιστα δὲ καὶ κάλλιστα ἐν οἷς διορίζει ἐπὶ τοῖς αὐτοῖς ἅ τε οἱ ἄνθρωποι ὀνόματα καλοῦσι καὶ οἱ θεοί. ἢ οὐκ οἶε αὐτὸν μέγα τι καὶ θαυμάσιον λέγειν ἐν τούτοις περὶ ὀνομάτων ὀρθότητος; δῆλον γὰρ δὴ ὅτι οἱ γε θεοὶ αὐτὰ καλοῦσιν πρὸς ὀρθότητα ἅπερ ἔστι φύσει ὀνόματα.

<sup>629</sup> Vid., para una primera aproximación, Bernabé, A., 1992, pp. 31 y ss., con bibliografía.

<sup>630</sup> Vid. Bernabé, A., 1992, pp. 39-40.



lo más interesante es que, en los misterios, parece que se revelaban algunos de esos nombres pertenecientes a la lengua de los dioses<sup>631</sup>: evidentemente, la lengua de los dioses puede ser aprendida por quien sea capaz de relacionarse con lo que está más allá de lo humano (como Orfeo); así, Proclo, *In Crat.*, 51, dice: καὶ δαίμοσι τινες καὶ ἀγγέλοις προστυχεῖς γεγονότες ἐδιδάχθησαν παρ' αὐτῶν ὀνόματα μᾶλλον προσήκοντα τοῖς πράγμασιν ἢ ὅσα ἄνθρωποι ἔθεντο. Pues, p. e., aludiendo a un ave que los hombres llaman κύμινδις, y los dioses, χαλκίς<sup>632</sup>, dice (*In Crat.*, 52): χαλκίς διὰ τὸ λιγυρὸν καὶ εὖηχον δίκην χαλκοῦ ἤχοῦντος· ἀμέλει καὶ Χαλδαῖοι οὕτως αὐτὸ καλοῦσιν παρὰ θεῶν ἀκούσαντες.

Tal idioma divino puede, por tanto, ser objeto de una revelación religiosa, como lo fue el orfismo. En efecto, el mismo Proclo, *In Crat.*, 76, dice que esos nombres propios de la lengua de los dioses los revelaban los teólogos y correspondían a lo que se hacía en los misterios: καὶ θεῶν ἐστὶ ὀνόματα παραδεδόμενα παρὰ τοῖς θεολόγοις, οἷς οἱ θεοὶ τὰ πράγματα καλοῦσιν, ἀλλ' οὐχὶ δαιμόνων μόνον· τὰ γὰρ δρώμενα ἐν τοῖς μυστηρίοις εἰς αὐτοὺς ἐστὶν τοὺς θεοὺς, ἀλλ' οὐκ εἰς τοὺς ἐξηρητημένους αὐτῶν δαίμονας. Y sabemos que había una obra de Epígenes sobre la poesía de Orfeo (Περὶ τῆς Ὀρφέως ποιήσεως), que explicaba las peculiaridades de ésta (τὰ ἰδιάζοντα παρ' Ὀρφεῖ; vid. Clemente de Alejandría, *Strom.*, V, 8, 49).

Fuera de esos testimonios, que parecen presuponer una cosmogonía en la que las cosas se han formado cuando sus nombres han sido pronunciados (o, más en general, al adquirir su nombre), tenemos un par de versos que curiosamente se han transmitido bajo el nombre de Orfeo, lo cual parece coherente, a fin de cuentas, con las ideas que estamos comentando. Se trata del fr. 297 b Kern, que ha sido transmitido por Juan Diácono Galeno, *Ad Hes. Theogoniam*, v. 943, y que parece sugerir una naturaleza sonora de la "materia prima" del universo: ὅτι ὁ Ζεὺς καὶ αἰθὴρ λέγεται, ἄκουε τοῦ εἰρημένου Ὀρφέως· Ζεὺς δέ τε πάντων ἐστὶ θεὸς πάντων τε κεράστης· / πνεύμασι κυρίζων φωναῖσί τε ἀερομίκτοις. Además, volvemos a remitir al *Pap. Leid.*, XIII 824 s., que citábamos en la primera parte. Ese texto da instrucciones sobre un rito en el que las vocales se asocian con distintas partes del universo (hay que pronunciarlas mirando hacia un punto cardinal determinado), con lo que, al emitir las, se está restableciendo la

<sup>631</sup> Vid. Hopfner, Th., 1921, I, p. 459.

<sup>632</sup> Cf. II., XIV, 290-91.

cosmogonía: τείνων εἰς τὸν ἀπὸ κεντρικῆς τῆν δεξιᾶν χεῖρα ἐπὶ τὸ εὐώνυμον καὶ τῆν ἐώνυμον ὁμοίως χεῖρα ἐπὶ τὸ δεξιὸν λέγε α, εἰς τὸν βορρᾶν τῆν μίαν πύξ προτείνας τῆς δεξιᾶς λέγε ε· εἶτα εἰς τὸν λίβα ἀμφοτέρας χεῖρας προτείνας λέγε η, εἰς τὸν νότον ἀμφοτέρας ἐπὶ τοῦ στομάχου ἔχων λέγε ι, εἰς τὴν γῆν ἐπιπτύων παραπτόμενος τῶν ἄκρων ποδῶν λέγε ο, εἰς ἀέρα βλέπων τῆν χεῖρα ἔχων κατὰ τῆς καρδίας λέγε υ, εἰς τὸν οὐρανὸν βλέπων ἀμφοτέρας τὰς χεῖρας ἔχων ἐπὶ τῆς κεφαλῆς λέγε ω.

Hay que observar, por otra parte, que, en algún momento, en la evolución de este complejo ideológico, parece haberse concebido la palabra generadora del mundo como "canto". Pero parece que la diferenciación entre canto y recitado es posterior a las etapas en las que nacieran tales ideas. En palabras de E. Moutsopoulos, "la evolución del valor del grito primitivo siguió, en el curso de la historia, dos caminos distintos, de los que uno conduce a la música cantada; el otro, a la música hablada. El segundo constituye una atenuación racionalizadora; el primero, una potenciación afectiva de aquel valor del grito. De donde resulta que música y palabra están emparentadas por su origen y por su función"<sup>633</sup>. Si luego se ha pensado que la palabra generadora del universo era cantada, ello puede haber sido así porque, según se ha dicho<sup>634</sup>, la música, en tanto que conlleva sonidos que no son los que el hombre produce habitualmente (por su altura, timbre o duración), es algo potencialmente sagrado. Aristóteles, por la época en que la separación entre palabra y música iba consumándose, entendía la melodía como algo que embellece la palabra. En efecto, en *Poet.*, 1449 b 28 y ss., da la siguiente definición: λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἀρμονίαν, y, en 1450 b 16, insiste: ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων. El canto, frente a la elocución normal, es lo que el sonido al silencio, lo múltiple frente a lo indiferenciado, lo variado frente a lo uniforme. El canto permite una mayor individualización.

Claro está que hay una diferencia entre un mundo cuya materia prima es el sonido –imagen que ciertas cosmogonías indias han empleado para expresar la intuición de la naturaleza vibratoria de la materia–, y un mundo que se forma cuando el demiurgo le da nombre. Pero esa diferencia es

---

<sup>633</sup> Traducimos con alguna licencia un pasaje del trabajo de Moutsopoulos, E., 1962, p. 427.

<sup>634</sup> Vid. Brandon, S. G. F. (ed.), 1970, s. v. "Music".

salvable desde el momento en el que los nombres se identifican con los seres<sup>635</sup>. En relación con su capacidad de captar los nombres de las cosas, Orfeo también actúa como portador de una revelación teológica, a través de su poesía. Ya en Apolonio de Rodas, I, 494–515, lo encontrábamos entonando un canto de tema teogónico y cosmogónico. Asimismo, tenemos varios testimonios –casi siempre en autores cristianos– que lo presentan como uno de los instituidores del panteón pagano: Atenágoras, *Supplicatio pro Christianis*, 17, 1, e *ibid.*, 18, 3, 6. Esos textos insisten en cómo Orfeo dio a cada dios su nombre propio, y parece que, en este "dar nombre", está la esencia de su función de "reveladores teológicos". Recordemos ahora lo que decía el texto del *Papiro de Derveni*, XXII, 1–3: Orfeo π[ά]ντ' οὐ̃ν ὁμοίω[σ] ὠνόμασεν ὡς κάλλιστα ἠ[δύ]νατο: "pues, de modo similar, dio nombre a todo, lo más acertadamente que pudo". El hecho de dar nombre a los dioses sería un caso particular de lo que dice el *Papiro de Derveni*. Y ya dijimos, en nuestro comentario a ese texto, en el apartado III. 1. 2. A., que el hecho de dar nombre a lo innombrado tal vez constituya la esencia de la creación poética, que es la actividad de Orfeo. Ahora podemos añadir que, dado que el lenguaje articulado es lo que más claramente separa al hombre del animal, y lo que distingue la "civilización" del estado salvaje, puede comprenderse que el poeta (o "poeta–músico", dada la asociación entre poesía y música) tuviera una fuerza civilizadora. Además, como ha señalado Detienne<sup>636</sup> (y justamente a propósito del *Papiro de Derveni*), las palabras cantadas por Orfeo están impregnadas de verdades cosmológicas, y el hecho de que el civilizador sea más concretamente el que revela la estructura del universo, y lo haga a través de la música, remite, como hemos visto, a una cosmogonía en la que el mundo se ha formado dando nombre a las cosas, y en la que ese "dar nombre" se realizaba en forma de canto. Y, entonces, el civilizador, el que revela a los hombres los secretos del universo, tiene como condición de posibilidad la facultad de captar los nombres de las cosas, y es justamente eso lo que hace Orfeo<sup>637</sup>.

---

<sup>635</sup> Burkert, W., 1970, p. 445.

<sup>636</sup> 1989, p. 119, = p. 97 de la trad. esp.

<sup>637</sup> Explícitamente, en este testimonio, e implícitamente, en todos los que apoyan la interpretación según la cual Orfeo es capaz de influir sobre la naturaleza debido a que sabe escuchar y, por tanto, reproducir su lenguaje –su ritmo–. Hemos presentado esos testimonios en la segunda parte de este trabajo.

Seguimos encontrando alusiones a este aspecto de Orfeo, en Orígenes, *Cels.*, I, 16, y en el Ps. Justino, *Cohortatio ad Graecos*, cap. 15 (que atribuye a Orfeo la revelación de unas doctrinas politeístas, primero, y monoteístas, más tarde: en esto último, encontramos una alusión al llamado *Testamento de Orfeo*). También en Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, II, 2, 54; Cesarco, *Dialogi*, II, 76 (PG 38, 993 Migne; t. 154 a Kern); Nonno de Panópolis, XLI, 375, y Proclo, *In R.*, I, p. 72, 1 Kroll.

Algunos textos ponen el descenso al Hades como punto de partida de las revelaciones órficas. En otras palabras, Orfeo habría aprendido sus doctrinas teogónicas y escatológicas con ocasión de su catábasis, como sugieren Plutarco, *De sera numinis vindicta*, 566 b<sup>638</sup>, y A. O., vv. 40 y ss. El pasaje del Ps. Luciano, *De astr.*, X, relaciona más claramente con la música la sabiduría de Orfeo: como su lira reproducía la armonía de las esferas, él no sólo descubrió la astrología, sino que adquirió un conocimiento que le permitía dominar mágicamente la naturaleza, y que él mismo transmitía con su canto en los misterios que instituyó. En la cuarta parte de este trabajo, analizaremos detenidamente la presencia de la música en los misterios.

Hay que recordar, por último, un texto según el cual sólo la palabra versificada y acompañada de música puede expresar la verdad acerca de los dioses y de los hombres. En la introducción, nos referíamos a varios pasajes de Filodemo que mostraban cómo los estoicos habían conservado la filosofía pitagórica de la música. Pues bien: Filodemo cita igualmente a otro estoico, Cleantes, para atribuirle, con ánimo de polémica, esas ideas sobre el carácter "sagrado" del lenguaje poético (vid. Filodemo, *Mus.*, p. 97 Kemke, 28, 16<sup>639</sup>): εἰ μὴ τῶι παρὰ Κλεάν[θ]ει λέγειν [ι]α θελήσουσ[ι]ν, ὅς φησιν ἀμείνο[νά] τε εἶναι τὰ ποιητικὰ καὶ μ[ου]σικὰ παραδείγματα, καὶ τοῦ [λόγ]ου τοῦ τῆς φιλοσοφίας ἱκανῶ[ς] μὲν ἐξαγ[γ]έλλειν δυναμένου τὰ θε[ι]α καὶ ἀ[ν]θ[ρ]ώ[πι]να, μὴ ἔχον[τ]ος δὲ ψειλοῦ τῶν θείων μεγεθῶν λέξεις οἰκείας, τὰ μέτρ[α] καὶ τὰ μέλη καὶ τοὺς ῥυθμοὺς ὡς μάλιστα προσικνεῖσθαι πρὸς τὴν ἀλήθειαν τῆς τῶν θείων θ[ε]ωρίας, οὗ κα[τ]αγελαστότερον οὐ ῥαίδιον εὐρεῖν.

638 He aquí el texto: ἔλεγε οὖν ὁ τοῦ Θεσπεσίου ψυχοπομπὸς ἄχρι τούτου τὸν Ὀρφέα προελθεῖν, ὅτε τὴν ψυχὴν τῆς γυναικὸς μετήλει, καὶ μὴ καλῶς διαμνημονεύσαντα λόγον εἰς ἀνθρώπους κίβδηλον ἐξενεγκεῖν, ὡς κοινὸν εἶη μαντεῖον ἐν Δελφοῖς Ἀπόλλωνος καὶ Νυκτός· οὐδενὸς γὰρ Ἀπόλλωνι Νύκτα κοινωνεῖν.

639 Vid. Abert, H., 1899, p. 22.

**ABRIR CUARTA PARTE**

