

AKAL UNIVERSITARIA
Serie Religiones y mitos

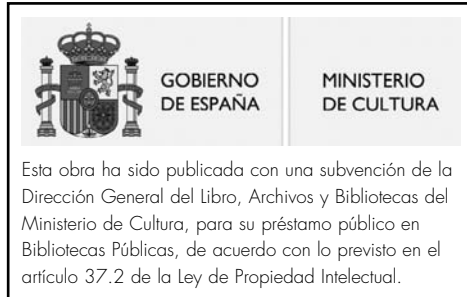
Director de la serie:
Francisco Díez de Velasco



akal

Diseño interior y cubierta: RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte.



Muchos de los capítulos de este libro forman parte de los trabajos del Proyecto de Investigación Consolider C «Cosmogonía y escatología en las religiones del Mediterráneo Oriental: semejanzas, diferencias, procesos», financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (HUM2006-09403)

© Los autores, 2008

Ilustraciones de Sara Olmos

© Ediciones Akal, S. A., 2008

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-3006-5 (Tomo I)
ISBN: 978-84-460-1896-4 (Obra completa)
Depósito legal: M-52.432-2008

Impreso en Lavel S. A.
Humanes (Madrid)

ORFEO Y LA TRADICIÓN ÓRFICA

Un reencuentro

COORDINADO POR
ALBERTO BERNABÉ Y FRANCESC CASADESÚS

EZIO ALBRILE, JUAN A. ÁLVAREZ-PEDROSA, ALBERTO BERNABÉ, LUC BRISSON,
WALTER BURKERT, CLAUDE CALAME, FRANCESC CASADESÚS, ALEXANDER FOL,
ROSA GARCÍA-GASCO, FRITZ GRAF, MIGUEL HERRERO, ANA I. JIMÉNEZ,
EUGENIO LUJÁN, SARA MACÍAS, RAQUEL MARTÍN, ROXANA B. MARTÍNEZ,
CARLOS MEGINO, JULIA MENDOZA, FRANCISCO MOLINA, DIRK OBBINK,
RICARDO OLMOS, GABRIELLA RICCIARDELLI, CHRISTOPH RIEDWEG,
JEAN-MICHEL ROESSLI, MANUEL SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE,
MARCO A. SANTAMARÍA, MARISA TORTORELLI, MARTIN L. WEST



INTRODUCCIÓN

Francesc Casadesús Bordoy
Universitat de les Illes Balears

El proyecto de este libro se fraguó en el transcurso de los estudios e investigaciones sobre diversos aspectos del orfismo que los editores, junto a un extenso equipo de colaboradores, han venido realizando durante más de una década, desde el año 1994. De hecho, la decisión de redactarlo surgió como una consecuencia natural de esas investigaciones, al constatarse que se echaba en falta, en el panorama bibliográfico nacional e internacional, un libro que compendiasse y actualizase las nuevas orientaciones en los estudios acerca de Orfeo y el orfismo e incorporase los nuevos datos aportados en los últimos años.

La idea inicial surgió en una placentera sobremesa en un mediodía de primavera en Cala Figuera de Santanyí, en la isla de Mallorca, como respuesta a una cuestión que en aquel momento se les había planteado con frecuencia a los editores: ¿existe un libro de consulta que permita un acceso rápido y cómodo al estudio de la figura de Orfeo y el orfismo? La respuesta negativa a esa cuestión fue la que incitó a Alberto Bernabé y a Francesc Casadesús a iniciar la elaboración y redacción de este libro junto con un nutrido grupo de jóvenes y entusiastas investigadores sin cuya colaboración nunca podría haberse materializado este proyecto. Gracias a la activa participación de Rosa García-Gasco, Miguel Herrero, Ana Isabel Jiménez, Sara Macías, Raquel Martín, Roxana B. Martínez, Carlos Megino, Francisco Molina y Marco Antonio Santamaría el libro ha podido ser editado en un tiempo prudencial con el añadido de numerosas contribuciones que lo han enriquecido notablemente. Además, la elaboración de algunos capítulos se asignó a reputados investigadores y especialistas españoles y extranjeros: Ezio Albrile, Juan Antonio Álvarez-Pedrosa, Luc Brisson, Walter Burkert, Claude Calame, Alexander

Fol, Fritz Graf, Eugenio Luján, Julia Mendoza, Dirk Obbink, Ricardo Olmos, Gabriella Ricciardelli, Christoph Riedweg, Jean-Michel Roessli, Manuel Sánchez Ortiz de Landaluze, Marisa Tortorelli y Martin L. West. A todos ellos debemos agradecerles que aceptaran la invitación a participar en el proyecto, pues, gracias a sus aportaciones, se han superado con creces los objetivos mucho más modestos que en un inicio se fijaron sus editores y que han acabado conformando el volumen que ahora el lector tiene en sus manos.

El trabajo de los investigadores del equipo redactor se ha beneficiado, además, de los trabajos de A. Bernabé en la preparación de su nueva edición de los fragmentos órficos, que mejora y moderniza la edición de referencia, pero anticuada, de los *Orphicorum Fragmenta* de Kern de 1922, que en su momento representó un gran avance sobre las ediciones decimonónicas de Hermann, Lobbeck y Abel. La afortunada posibilidad de acceder de primera mano a esta nueva edición de los fragmentos órficos de Bernabé ha garantizado la fiabilidad y actualización de los fragmentos y testimonios utilizados por todos los miembros del equipo redactor en la preparación de sus respectivas aportaciones.

El criterio que ha regido la elaboración de cada uno de los capítulos se ha basado en el seguimiento escrupuloso de las normas básicas de la ciencia filológica, que se han antepuesto a las interpretaciones y las opiniones de sus autores. De este modo, se ha intentado confeccionar un libro que configure una amplia panorámica, que de manera equilibrada y abierta abarque el conjunto de todos los aspectos relacionados con Orfeo y el orfismo en la Antigüedad. Por este motivo, se ha puesto por delante siempre la exigencia de imparcialidad a la hora de tratar cada uno de los aspectos analizados. Se ha priorizado, por ello, el estudio de los textos órficos, que son los que, en definitiva, deben conducir a las conclusiones. El procedimiento contrario, partir de unas tesis y nociones preconcebidas para manejar de forma interesada los pasajes que las justifican, ha sido evitado. Este principio metodológico se hacía necesario para evitar repetir las actitudes del pasado, en que no pocos estudiosos antepusieron sus opiniones sesgadas al rigor que debe guiar siempre la investigación científica.

En efecto, a los editores de este libro les ha impulsado el deseo de superar los planteamientos, ya caducos, que han condicionado los estudios órficos en épocas pasadas. Se ha pretendido así dejar atrás la «cuestión órfica», es decir, la interminable discusión que, sobre todo durante la primera mitad del siglo XX, enfrentó a dos actitudes contrapuestas: la que puede tildarse de «anti órfica», porque mantenía una posición crítica, escéptica e incluso de rechazo de todo lo que pudiera recibir el marchamo de órfico, y su contraria, la «pro órfica», que aceptaba sin cortapisas la presencia del orfismo en numerosas

manifestaciones de la religión, la literatura o la filosofía. En esta última cabría incluir la radical actitud «pan-órfica» que tendía a calificar como «órfica» cualquier manifestación religiosa o filosófica con ciertos aires místéricos o iniciáticos.

Estas opiniones contradictorias se explican en gran medida por los presupuestos ideológicos con los que, en muchos casos, se han acometido los estudios de la Antigüedad grecolatina, y sobre todo del orfismo, un campo de investigación que afecta a una gran parte de la historia de la cultura, la religión y el pensamiento griegos. Así, el antiorfismo de algunos estudiosos de renombre se debía a la imposibilidad de aceptar la existencia de la doctrina órfica porque la veían como una amenaza a su idealizada concepción de una Grecia clásica caracterizada por su serena, aristocrática y mítica racionalidad. En cambio, la negación de su existencia comportaba también el riesgo evidente de dejar inexplicadas cuestiones tan importantes como, entre otras, la procedencia de las teogonías adjudicadas a Orfeo, su relación con los ritos dionisiacos, la aparición en Grecia de la noción de inmortalidad del alma y su participación o influencia en la conformación del pensamiento de filósofos tan señeros como Pitágoras, Heráclito, Empédocles o Platón. Un amplio terreno abonado para que los «pro órficos» acabaran viendo por doquier rastros de la doctrina órfica.

Sea como sea, el enfrentamiento entre estas dos tendencias antagónicas ha determinado durante mucho tiempo la historia de los estudios sobre el orfismo, que se ha movido como un péndulo, de un lado a otro, hasta centrar, en época más reciente, su posición: la tendencia, muy acusada entre los estudiosos del siglo XIX y principios del XX, a considerar como órficas muy heterogéneas prácticas religiosas¹ fue contrarrestada por otra posterior que negaba la existencia de cualquier manifestación que pudiera ser calificada como órfica. Junto a estas dos tendencias coexistió una actitud más moderada y ecléctica que, a partir de los años setenta, intensificó el estudio del orfismo con más desapasionamiento y una mayor exigencia investigadora y científica.

En efecto, la tónica generalizada en el siglo XIX y principios del XX fue la de considerar el orfismo como un movimiento religioso unitario más, en ocasiones con estrechas conexiones con los ritos de

¹ Bernabé, 1992b, 6 describe esta época como caracterizada por su «hábito inveterado, procedente en gran medida de la filología del siglo pasado (sc. XIX), de colocar la etiqueta de “órfico” indistintamente tanto a los textos o prácticas religiosas atribuidas explícitamente a Orfeo, como a los que se asemejaban a éstos o simplemente “sonaban” a ellos, lo que produjo un considerable aumento de la capacidad del saco en el que se echaban estas variadas prácticas, ritos o alusiones tildados de órficos, con razón o sin ella».

Eleusis o los dionisiacos. Entre estos estudiosos cabe destacar a Lobeck, que recogió en el apéndice de su obra *Aglaophamus* buena parte de los pasajes que aludían al orfismo², y Rohde³, quien trató la doctrina órfica en el contexto de la creencia en la inmortalidad del alma en Grecia, con fuertes conexiones con la religión dionisiaca⁴. Esta tendencia fue proseguida por Kern, que, asimismo, consideró a los órficos como una comunidad religiosa que se regía por la utilización de libros con una voluntad teológica sistemática⁵. Hay que distinguir a Macchioro como el representante más radical de la actitud «pan-órfica», al defender estrechas conexiones entre el pensamiento de Heráclito y la doctrina órfica y postular que elementos esenciales de la doctrina cristiana procedían del orfismo⁶.

A esta orientación se opuso Wilamowitz, el gran filólogo alemán, con una actitud de radical escepticismo⁷, negadora de la existencia del orfismo en Grecia y precursora de la actitud antiórfica dominante hasta los años cincuenta del siglo xx en muchos filólogos, entre los cuales hay que destacar a Linforth, Dodds y Moulinier⁸. Siguiendo la estela de Wilamowitz estos autores aplicaron en sus estudios un restrictivo criterio metodológico: considerar como órficos tan sólo aquellos testimonios que contuvieran explícitamente el nombre de Orfeo.

Frente a esta actitud escéptica reaccionaron algunos estudiosos que consideraron demasiado simplificada la actitud de Wilamowitz y sus seguidores. Cabe destacar, por su trascendencia, a Nilsson, que recuperó la idea de que el orfismo fue la primera religión griega que usó libros sagrados⁹. En esta misma línea el libro de Guthrie, de referencia hasta hoy¹⁰, representó un paso importantísimo en el afianzamiento de los estudios órficos, al considerar el orfismo como un movimiento místico integrado en el contexto más amplio de la religión griega. Asimismo, Ziegler se enfrentó a las tesis antiórficas de Wilamowitz al defender el papel determinante de la doctrina órfica en

² Lobeck, 1829.

³ Rohde, 1890.

⁴ Rohde, 1890.

⁵ Kern, 1935-1938.

⁶ Macchioro, 1922.

⁷ Wilamowitz, 1932. «El cambio fundamental de los estudios en época moderna está representado por *Der Glaube der Hellenen*, la obra póstuma de Wilamowitz aparecida en 1932. Su principal función ha sido provocar un paro brusco de la tendencia a encontrar por todas partes orfismo y órficos», Masaracchia, 1993, 15.

⁸ Linforth, 1941; Dodds, 1951; Moulinier, 1955. «El decreto de muerte de la religión órfica fue firmado por L. Moulinier», Casadio, 1987, 381.

⁹ «No se puede negar que Wilamowitz simplificó en demasía el problema de la crítica al no admitir más testimonios que los que mencionan expresamente el nombre de Orfeo», Nilsson, 1935, 184.

¹⁰ Guthrie, 1952.

el desarrollo de la religión y de la filosofía griega¹¹ y, por último, varias décadas después, Bianchi reivindicó que el orfismo realmente existió y lo definió como una religión del libro¹².

Toda esta efervescencia de posiciones diversas y encontradas dio paso a una época de silencio en la que Orfeo y el orfismo desaparecieron de la atención de la comunidad científica¹³, hasta que el descubrimiento de diversos documentos papirológicos y arqueológicos, algunos de ellos excepcionales, como el papiro de Derveni, las laminillas de oro de Hiponio y de Tesalia o las de hueso de Olbia, renovaron con fuerza inusitada el interés de los estudiosos. Ello explica que, a partir de los años setenta, se hayan prodigado los artículos y libros sobre aspectos concretos del orfismo desde las más diversas perspectivas, muchos de los cuales han sido escritos por los autores que han colaborado en esta obra. Estos descubrimientos aportaban nuevos datos muy valiosos que volvían a apoyar la existencia del fenómeno órfico. De ahí que en el título hablemos de un «reencuentro».

De hecho, la ausencia de un libro que abordase *in extenso* los aspectos esenciales del orfismo contrastaba, de modo paradójico, con la gran cantidad de estudios y artículos especializados que han sido publicados a lo largo de estos últimos años, en plena ebullición de los estudios órficos. Esto explica, a su vez, que la intención de los editores y autores de los capítulos que componen este libro haya sido la de analizar en detalle los aspectos literarios, filológicos, filosóficos, artísticos, religiosos y doctrinales más relevantes y significativos, con la finalidad de ofrecer una panorámica general y sintética de cada uno de los temas tratados.

Asimismo, se ha procurado facilitar al público el acceso, mediante un considerable volumen de información revisada y actualizada, a una gran diversidad de temas desde una óptica ponderada que permita al lector hacerse una idea aproximada de lo que pudo haber sido y representado el orfismo en la Antigüedad grecolatina. Se han incluido, además, numerosas referencias a la bibliografía publicada hasta hoy, parte de la cual puede resultar de difícil consulta o comprensión para el público no especializado. La extensa y completa bibliografía final pretende orientar al lector en los muy numerosos estudios publicados hasta nuestros días.

El libro tiene, pues, una voluntad enciclopédica y está estructurado en nueve grupos temáticos para satisfacer las consultas de quienes

¹¹ Ziegler, 1939 y 1942.

¹² Bianchi, 1974.

¹³ «Durante unos años, digamos que de los cincuenta hasta mediados de los setenta, el orfismo quedó como materia casi tabú, de la que resultaba un tanto anticuado o ingenuo –en cualquier caso, incómodo– hablar», Bernabé, 1992b, 6.

aborden el estudio del orfismo desde sus respectivos intereses y especialidades. Así, por ejemplo, el lector interesado en la figura de Orfeo, las creencias órficas, o la conexión del orfismo con determinados filósofos y corrientes de pensamiento, puede concentrarse en la lectura de los respectivos apartados, dejando de lado otras secciones o capítulos que le interesen menos. En cualquier caso, las numerosas referencias cruzadas entre capítulos le permitirán adentrarse en otros apartados del libro para completar la información que se aporta, si siente la necesidad de ampliarla. Al final se ofrece un intento de síntesis de los principales temas abordados en los capítulos anteriores.

Para conseguir el mayor grado posible de coherencia interna, los miembros del equipo redactor han mantenido con frecuencia y regularidad, durante cinco años, intensas reuniones en las que han discutido con los autores cada uno de los capítulos para valorar, cuestionar o mejorar determinadas propuestas. Este trabajo en común, que ha resultado muy enriquecedor para todos sus componentes, ha permitido conocer, examinar, y, en muchos casos, precisar y armonizar muchos puntos de vista. En ocasiones, en aras de la riqueza expositiva, se han respetado conclusiones que, aunque no fuesen compartidas por todos, están razonablemente fundamentadas. En cualquier caso, resultaría engañoso, en un ámbito tan complicado y enrevesado como el orfismo, exigir una explicación única de cuestiones que llevan décadas siendo disputadas por los estudiosos. En los casos y puntos más controvertidos, y en los que los autores son conscientes de que optan por una hipótesis distinta o novedosa, se han tenido muy en cuenta las opiniones contrarias para que el lector pueda conocer de primera mano la problemática y decidir por sí mismo.

Hay que señalar que los autores de los respectivos capítulos no han rehuido las cuestiones más espinosas, sino que han procurado dar respuesta a algunos de los temas más debatidos en la historia del estudio del orfismo. Así, a modo de ejemplo, y sin ningún ánimo de exhaustividad, se acepta la antigüedad del mito antropogónico de Dioniso y los Titanes en contra de la opinión de algunos estudiosos que lo consideran tardío; se niega la presencia del dios primigenio Protógono-Fanes en la teogonía del papiro de Derveni frente a quienes la postulan; se considera el orfismo en relación directa con el dionisismo y se analizan las relaciones entre el pitagorismo y el orfismo a partir de sus concepciones del alma, distintas en origen, así como las posibles conexiones del orfismo con las religiones orientales o con el cristianismo.

Éstas, y muchas otras, son tesis que se presentan fundamentadas y que tienen en cuenta las opiniones contrarias o divergentes. El hecho de que todas ellas hayan sido debatidas extensa y, en muchos casos, apasionadamente por los miembros del equipo ha obligado en

muchas ocasiones a sus autores a matizarlas, justificarlas y, algunas veces, a rectificarlas. En cualquier caso, con este método de trabajo se ha procurado evitar caer en dogmatismos que se encastillen en posiciones cerradas. Es muy posible que la lección más importante que han aprendido los participantes en la elaboración y redacción de este libro es que, para evitar los errores cometidos en el pasado, el estudio de la cuestión órfica debe estar siempre abierto a nuevas hipótesis y descubrimientos que puedan ir cambiando, en cada momento, nuestra concepción de qué debe entenderse por orfismo.

Este libro, en definitiva, es el resultado del intento de contestar la pregunta que han estado planteándose desde hace años sus editores y autores: ¿qué es el orfismo? Sin embargo, como se observará, se ha evitado, en consonancia con el método expuesto, responder directamente a esta inquietante cuestión, aunque en el último capítulo se intenta presentar algunas claves de modo resumido. Es el lector quien tiene la última palabra. Todos los que hemos colaborado en su preparación nos hemos limitado a organizar y presentar los temas para que el lector tenga a su disposición una obra que le permita juzgar por sí mismo a partir de los numerosos capítulos que en ella se contienen.

Por todo ello este libro representa el reencuentro de todos los que, desde los tiempos más remotos, han sido atraídos por la fascinación que siempre ha ejercido la enigmática figura de Orfeo y de quienes, en la actualidad, siguen sintiendo curiosidad por adentrarse y desvelar los entresijos del orfismo. A todos ellos va dirigida esta obra en la confianza de que, con nuestra ayuda, sabrán encontrar respuestas y plantearse nuevas y sugerentes preguntas.

Como puede deducirse fácilmente de su extensión, este libro ha requerido de un complejo y largo proceso de preparación editorial. Ello ha motivado que no se hayan podido incluir en él los resultados de trabajos publicados en 2007 (aunque algunos fechados en 2006) y 2008, trabajos que, dada la vitalidad que los estudios órficos tienen en el presente, son tan numerosos como importantes. Así pues, sólo se han cambiado las referencias a trabajos que se citaban como en prensa y publicados en este periodo, pero no se han podido tener en cuenta obras como la *editio princeps* oficial del *Papiro de Dervini*, publicada por T. Kouremenos-G. M. Parássoglou y K. Tsantsanoglou, *The Derveni Papyrus*, Florencia, 2006, que contiene muchas lecturas nuevas, la edición de A. Bernabé del fasc. 3 de los *Poetae Epici Graeci Testimonia et fragmenta*, Pars. II, Orphicorum et Orphicis similium testimonia et fragmenta, París-Nueva York, 2007, que incluye la edición de Museo, Lino y Epiménides y del *Papiro de Derveni*, o tres ediciones de laminillas: M. Tortorelli, *Figli della Terra e del Cielo stellato*, Nápoles, 2006 (además de las laminillas incluye otros textos órficos), F. Graf-S. I. Johnston, *Ritual Texts for the Afterlife. Orpheus*

Introducción

and the Bacchic Gold Tables, Londres-Nueva York, 2007, y A. Bernabé-A. I. Jiménez San Cristóbal, *Instructions for the Netherworld: the Orphic Gold Tablets*, Leiden, 2008, que aportan nuevas laminillas y nuevas lecturas e interpretaciones de las ya conocidas. Tampoco se ha podido contar con los resultados de un volumen colectivo, editado por A. Bernabé, F. Casadesús y M. A. Santamaría, *Orfeo y el Orfismo: nuevas perspectivas*, en este momento en prensa, que contiene trabajos de estudiosos de diversos países sobre las nuevas aportaciones del orfismo, ni con otros numerosos trabajos sobre temas específicos, algunos de los cuales son obra de participantes de este libro, que no pueden siquiera ser listados aquí.

PRIMERA PARTE

**ORFEO, DE PERSONAJE DEL
MITO A AUTOR LITERARIO**

ORFEO, UNA «BIOGRAFÍA» COMPLEJA

Alberto Bernabé
 Universidad Complutense

1. ATRIBUCIÓN DE DIVERSAS CREACIONES A UN PERSONAJE MÍTICO

Los griegos aplicaron la designación «lo de Orfeo» (τὰ Ὀρφικά) a una variada serie de prácticas religiosas y poemas de contenido diverso. Unos y otras fundamentaban la creencia de que el alma era inmortal y se hallaba transitoriamente en la envoltura terrenal del cuerpo. Así pues, los griegos le suponían a Orfeo tanto la condición de poeta como la de profeta y líder religioso. Aunque, como veremos, algunos dudaron de su existencia ya en época antigua¹, la mayoría le atribuyó un corpus de obras en verso, que a lo largo de los siglos se fue haciendo cada vez más amplio, y la fundación o transmisión de unos ritos específicos relacionados con la salvación, a los que llamaban τελεταί².

Pero el Orfeo poeta y líder religioso no era otro que el famoso personaje mítico³, del que se decía que era hijo de una Musa, Calfope, y

¹ Cfr. cap. 10, §1.

² Un término de difícil traducción, por no decir imposible. Sobre su definición, cfr. cap. 33, § 1.

³ Sobre el mito de Orfeo cfr., sobre todo, Maas, 1895; Rohde, 1895; Gruppe, 1897-1902; Harrison, 1903a, cap. IX; Kern, 1920, 1938-1939, 1939; Robert, 1920, 398-411; Eisler, 1921; Linforth, 1931, 1941; Heurgon, 1932; Weber, 1932; Norden, 1934; Ziegler, 1939, 1950, 239-256; Cabañas, 1948; Bowra, 1952; Guthrie, 1952; Böhme, 1953, 1970, 1980, 1986, 1991; Moulinier, 1955; Bianchi, 1957a; Fredén, 1958; Montégu, 1959; Kushner, 1961; Heitmann, 1963; Lee, 1967; Paniagua, 1967, 1972; Schoeller, 1969; Friedman, 1970; Wrześniowski, 1970; Detienne, 1971, 1987, 1989; Strauss, 1971; Snook, 1972; Tschiedel, 1973; Gil, 1974; Schmidt, 1975, 1991; Warden (ed.), 1982; Lieberg, 1984; Prigent, 1984; Schwartz, 1984; Sansone, 1985; Graf, 1987; Wegner, 1988; Segal, 1989; Borgeaud (ed.), 1991; Bremmer, 1991; Christopoulos, 1991; Santini, 1992; Masaracchia (ed.), 1993; Garejou, 1994; Heath, 1994; Restani, 1994; Cosi, 1995; Marcaccini, 1995; Sorel,

de Eagro, aunque según otras fuentes lo era del propio dios Apolo; que su canto era tan prodigioso que era capaz de seducir a los animales e incluso a seres inanimados, como árboles o rocas; que descendió al Hades a rescatar a su esposa y que, tras su muerte, su cabeza viajó, sin dejar de cantar, sobre su lira hasta llegar a la isla de Lesbos.

Se encuentra, pues, este personaje en una curiosa «tierra de nadie» entre el mundo de los seres de carne y hueso y el de las puras creaciones míticas, situación esta que, si bien para nosotros puede resultar sorprendente, no lo era tanto para los griegos antiguos, para quienes los límites entre el mito y la realidad no estaban trazados con la misma nitidez con que hoy lo están.

Su figura sirvió de inspiración a numerosos poetas griegos y latinos, pero trascendió el marco de la Antigüedad, de forma que hallamos escenas protagonizadas por este curioso personaje en muy diversas obras pictóricas, escultóricas, poéticas, teatrales, musicales, e incluso cinematográficas, hasta nuestros días⁴. En ellas ha sido utilizado como paradigma y prototipo de ideas muy heterogéneas.

Antes de que sean abordados en detalle, en los capítulos siguientes, algunos de los aspectos más importantes que la Antigüedad atribuía a Orfeo, no está de más que, a modo de presentación, tracemos una especie de «biografía» del personaje, aludiendo a los diferentes componentes que configuran su mito.

2. UN NOMBRE DE GRAN ANTIGÜEDAD

El nombre de nuestro personaje, Orfeo⁵, ha desafiado hasta ahora los intentos, tanto antiguos como modernos, de encontrarle una eti-

1995; Riedweg, 1996a; Molina, 1997, 1998a; Béague-Boulogne-Deremetz-Toulze, 1998; Olmos, 1998a; Casadesús, 1999a; Roessli, 1999; Bremmer, 2004; Riedweg, 2004; Melotti, 2005. Pueden hallarse los testimonios reunidos en *OF II*, pp. 388 ss., y una revisión bibliográfica en Santamaría, 2003.

⁴ Podemos mencionar algunos ejemplos de una lista que podría ser muy larga, como la *Fábula de Orfeo* de Angiolo Poliziano en 1480, el *Cuento de Orfeo* de Rober Hennyson o Henderson en 1508, *L'Orfeo* de Monteverdi en 1607, *El marido más firme* de Lope de Vega o *El divino Orfeo* de Calderón de la Barca. Rilke le dedicó algunos de sus mejores poemas, y encontramos las desventuras del mítico cantor como argumento de óperas de Lully (1690) y de Glück (1762) y, en una versión cómica, en otra de Offenbach (1858); también en el cine, en películas como *Orfeo* y *El testamento de Orfeo* de Jean Cocteau, u *Orfeo negro*, de Marcel Camus, en que Orfeo aparece convertido en un cantante brasileño. Cfr. Cabañas, 1948; Ziegler, 1950a; Kushner, 1961; Heitmann, 1963; Friedman, 1970; Strauss, 1971; Gil, 1974; Warden (ed.), 1982; Segal, 1989; Roessli, 1999.

⁵ Hay variantes del nombre atestiguadas rara vez: Ὀρφεύς en Ibyc. *Fr.* 306 Page y Davies (*OF* 864, con bibliografía sobre problemas lingüísticos), Ὀρφαός en una metopa del Tesoro de los Sicionios de Delfos ca. 570 a.C. (cfr. Homolle, *Fouilles de Delphes*, IV 1, 1909, 27 ss.; Linforth, 1941, 1 ss.; Olmos, 1998a, 4 ss.).

mología⁶. Es probable que sea un nombre mítico de origen prehelénico y por tanto imposible de etimologizar, como lo son Teseo (Θησεύς) u Odiseo (Ὀδυσσεύς).

La mayoría de los autores lo considera tracio, aunque hay una tradición bastante consistente que lo relaciona con Macedonia. La erudición de los poetas tardíos se ocupa de localizar de modo más preciso su patria y habla de lugares como Hemo, Ródope, Ciconia, Bistonia, Zone, los Odrisas, el monte Pangeo, Pimplea, Dío o Lebeta⁷.

La inmensa mayoría de las fuentes literarias consideran a Orfeo muy antiguo. Una serie de testimonios –todos ellos bastante tardíos– lo suponen once generaciones anterior a Homero y Hesíodo, de los que sería, además, antepasado⁸. En general se le cita antes que a ambos poetas, en la idea de que es anterior a ellos. Su participación en la expedición de los Argonautas lo situaba poco antes de la guerra de Troya. Esta datación antigua, relacionada con la evidencia de la posterioridad a Homero de las obras que se le atribuían a Orfeo, produjo no pocas perplejidades y algunos «arreglos» en su biografía⁹.

En época micénica contamos con dos representaciones que podrían corresponder a Orfeo: una, en un fresco del salón del trono del palacio de Néstor en Pilo, tal como fue reconstruido por el acuarelista Piet de Jong, en el que vemos a un personaje que tañe una hermosa cítara de cinco cuerdas, con brazos rematados en cabeza de cisne, y una gran ave que revolotea delante de él. Otra, en una píxida de un taller cerámico de época postpalacial de La Canea (Cidonia), del siglo XIII a.C., aparecida en una tumba de Calami, en la que vemos un personaje con una gran lira de siete cuerdas rodeado por pájaros y asociado a los símbolos sagrados del poder real, los cuernos de la consagración y la doble hacha, bajo el asa¹⁰. Si, en efecto, fueran de Orfeo, estas imágenes testimoniarían la existencia de su mito en época micénica, pero no podemos asegurar que sea así.

La primera representación figurada en que aparece nuestro personaje con seguridad (ya que va acompañada de una inscripción con su nombre) es una metopa del Tesoro de los Sicionios en Delfos, de 570 a.C.,

⁶ Antiguos: Thphl. Ant. *Autol.* 2.30, a partir del «dulce canto de los pájaros» (ὀρνέων ἠδυσφωνίας); Agatharch. 1.7 a partir de «montes» (ὄρη) y «rocas» (πέτραι); Hdn. *Epim.* 102.7 relacionado con la oscuridad (ὀρφανός· ὀρφνίη, ἢ νύξ) y Fulgent. 3.10 con *oreafone*, *id est optima vox*. Modernos: cfr. Chantraine, *Dict. Étym.* s. v. Por su parte, Estell, 1999, vuelve a sostener la relación con véd. *Rbhū*.

⁷ Cfr. *OF* 919-938.

⁸ Procl. *Vit. Hom.* 19 Seve., citando a Helanico (*Fr.* 5b Fowler = 5a Caerols), Damasus (*Fr.* 11b Fowler) y Ferecides (*Fr.* 167 Fowler), es decir, autores de época clásica.

⁹ Cfr. el capítulo 10, § 1.

¹⁰ Cfr. Olmos, 1998a, 6 (y el cap. 8, § 3); Godart, 1994.

en la que figura un personaje barbado acompañado de otro cantor más joven, a bordo de la nave *Argo*¹¹.

3. VERSIONES COMPLETAS E INCOMPLETAS DEL MITO

Las versiones literarias más completas que nos han llegado del mito de Orfeo son de época imperial romana: una de Virgilio y otra de Ovidio¹². En ellas se nos ofrece una línea argumental bastante coherente, una especie de «canon» de su leyenda, que es, en líneas generales, el siguiente: Orfeo, un cantor tracio dotado de la extraordinaria capacidad de atraer con su música a animales, árboles e incluso rocas, pierde a su esposa Eurídice y, desesperado, viaja al Allende para recuperarla. Logra conmovier con su canto a los monarcas infernales y éstos le conceden que se la lleve, si bien no debe volverse para mirarla hasta que no hubieran llegado de nuevo al mundo de los vivos. Orfeo no logra vencer sus deseos de volverse y pierde por ello de nuevo a Eurídice. Después, muere a manos de las ménades o de las mujeres tracias, pero, tras su muerte, su lira y su cabeza, que aún continuaba cantando, llegan, a través del río Hebro y del mar, hasta Lesbos. Ambos poetas se desentienden, sin embargo, de un aspecto de la leyenda de Orfeo aludido por otras fuentes antiguas: su participación en el viaje de los Argonautas, acompañando al mítico Jasón.

Antes de estos dos extensos testimonios latinos sólo tenemos referencias alusivas sobre nuestro mítico personaje. Y, sobre todo, es curioso que Orfeo no sea mencionado por Homero ni por Hesíodo. Citado por Eumelo de Corinto (siglos VIII/VII a.C.) en el marco de la leyenda argonáutica¹³, lo encontramos luego en un fragmento mínimo de Íbico de Regio¹⁴ (siglo VI a.C.), limitado a las palabras «el renombrado Orfeo», lo que indica sólo que en época del poeta era ya Orfeo un personaje bien conocido, aunque no sabemos los motivos por los que lo era.

4. LA FAMILIA DE ORFEO

La tradición le asigna a nuestro poeta una familia: su padre en la mayoría de las fuentes es Eagro¹⁵. Pero hay una versión de la leyenda

¹¹ Cfr. n. 5.

¹² Verg. *G.* 4.453-525 y *Ov. Met.* 10.1-11.84.

¹³ Cfr. cap. 4, § 3.1.

¹⁴ *Ibyc. PMG* 306.

¹⁵ Ya desde Pi. *Fr.* 128c.11 Maehl. (*OF* 912 I). También lo cita como hijo de Eagro Baquilides, en un poema muy mal conservado (B. *Dith. Fr.* **29 Maehl. d 6s. = *OF* 1147).

da que lo hace hijo de Apolo. Quizá se recoge esta tradición en otro pasaje de Píndaro, en el que, en medio de una relación de los argonautas y de su filiación, se nos dice¹⁶:

Por parte de Apolo vino el tañedor de forminge, padre de los cantos, el celebérrimo Orfeo.

Los antiguos discutieron el sentido de la ambigua expresión «por parte de Apolo» y la interpretaron bien en el sentido de que Orfeo era hijo del dios, bien según la idea de que Apolo es la divinidad que preside la actividad musical. Algún intérprete cree que la segunda interpretación es la correcta y que habría sido Píndaro, por haber usado una expresión ambigua, el culpable de un equívoco luego heredado por varios autores posteriores, que aseguran ya que Orfeo es hijo de Apolo. Sin embargo, parece probable¹⁷ que Píndaro jugara de manera deliberada con la ambigüedad, para dar a entender que Orfeo era hijo de Apolo sin decirlo con claridad. Lo más verosímil es que en su época circularan ambas versiones (de igual modo que se decía que Teseo era hijo de Egeo o de Posidón). En todo caso, el poeta beocio alude a la inmensa fama de Orfeo, como ya lo había hecho Íbico, pero ahora nos dice en qué consiste su fama: en su habilidad para tañer la forminge y para cantar.

La misma ambigüedad que el texto de Píndaro presenta un pasaje de Platón, en que habla de los «descendientes de dioses»¹⁸ para referirse a autores de teogonías como la atribuida a Orfeo. Orfeo puede ser «descendiente de dioses» por ser hijo de Apolo o bien sólo porque su madre era una Musa. Tal musa es Calíope en la mayoría de las fuentes, pero no en todas, ya que otras hablan de Polimnia, de Clío o de Menipe¹⁹.

Algunas tradiciones le asignan también hermanos a Orfeo: Himeneo, Yálemo, Lino y otros²⁰, personajes, como se ve por sus nombres, asociados al canto y a la poesía. E incluso algún hijo: Museo o Leó o Ritmonio²¹. En todo caso se trata de tradiciones locales y poco extendidas.

Las fuentes vacilan en la genealogía de Eagro, ya que lo consideran hijo de Piero (*Certamen* 36.8 Wil. [OF 873], Charax *FGrHist* 103 F 62 [OF 872]), de Cárope (D. S. 3.65.6 [OF 893]) o incluso del dios Ares (Nonn. *D.* 13.428 [OF 892]). Por su parte, Serv. *Aen.* 6.645, *Georg.* 4.523 (OF 894) afirma que es una divinidad fluvial.

¹⁶ Pi. *P.* 4.176 ss.

¹⁷ Cfr. el comentario al pasaje de Braswell, 1988, recogiendo interpretaciones antiguas y modernas.

¹⁸ Pl. *R.* 366a, cfr. Bernabé 1998a, 39 s.

¹⁹ Cfr. *OF* 902-911.

²⁰ *OF* 912-914. La tradición se remonta a Píndaro (*Fr.* 128c Maehl., cfr. la nueva reconstrucción de Cannatà Fera, 1990, *Fr.* 56).

²¹ *OF* 916-918.

5. EL MÚSICO PRODIGIOSO

La capacidad de Orfeo para conmover la naturaleza con su canto parece ser uno de los componentes imprescindibles de su leyenda. En una de las menciones más antiguas, Simónides, poeta a caballo entre los siglos VI y V a.C.²², nos ofrece ya una brillante descripción de los efectos de su arte:

... E innúmeras
sobrevolaban las aves su cabeza,
y los peces, erguidos
del mar de lapislázuli, saltaban
al son de su bello canto.

Tal habilidad resultaba proverbial. De ahí que hallemos referencias a ella en las tragedias, interpretadas ante un público que sabía de sobra de qué se le estaba hablando. Así, en el *Agamenón* de Esquilo²³ Egisto reprende al corifeo, que se ha atrevido a censurar el asesinato de Agamenón, con estas palabras:

Tienes una lengua opuesta a la de Orfeo,
porque él todo lo atraía gozosamente con su voz.

Y en un coro de las *Bacantes* de Eurípides²⁴ leemos:

... En los recintos boscosos del Olimpo,
donde antaño Orfeo con su cítara
congregaba con su música a los árboles,
congregaba a las fieras montaraces.

El tema recurre varias veces en los poemas de la *Antología Palatina*, por ejemplo en un poema de Antípatro de Sidón a modo de epítafio de Orfeo²⁵:

Ya nunca más, Orfeo, a las encinas embelesadas ni a las rocas
atraerás, ni a las manadas de fieras que siguen su propia ley.
Ya nunca más dormirás el fragor de los vientos ni el granizo
ni las ráfagas de nieve ni el retumbante mar.

²² Simon. *PMG* 567.

²³ A. *Ag.* 1629-1631.

²⁴ E. *Ba.* 562 ss.

²⁵ Antip. Sid. *AP* 7.8 (*OF* 1032).

Bastan estos ejemplos, entre otros muchos que podrían citarse, de la insistencia de los autores antiguos en el poder de la música de Orfeo para conmover a toda la naturaleza²⁶. Esta cualidad parece ser el elemento más antiguo de la leyenda de Orfeo. Tan antiguo que, como hemos visto, podría remontarse a la época micénica.

6. ORFEO, ARGONAUTA

Las versiones más amplias y difundidas de la leyenda de Orfeo, la de Virgilio y la de Ovidio, no concedieron atención a la participación del mítico cantor en la expedición de los Argonautas que, al mando de Jasón, se dirigió a los confines del Mediterráneo en busca de un prodigioso talismán: el Vello de oro. Sin embargo, es éste un aspecto aludido también desde antiguo por los autores griegos. Ya vimos el caso de Píndaro²⁷. Parece que su función principal en este viaje era la de vencer a las mágicas sirenas con su canto (además de otros diversos asuntos que requerían de la magia). Es éste, al menos, el motivo por el que el centauro Quirón recomienda que se incluya a Orfeo entre los tripulantes de la *Argo*²⁸.

7. ORFEO Y EURÍDICE

Pero el episodio que resulta central en las versiones latinas del mito de Orfeo y el que ha tocado más profundamente la sensibilidad de los poetas y músicos que han tratado el tema más adelante es la muerte temprana de su esposa y el intento de Orfeo de rescatarla, por amor, de los infiernos.

Se ha señalado que en las fuentes antiguas no se menciona el nombre de la mujer de Orfeo²⁹. Además, al principio se vacila entre Eurídice y Agríope o Argíope (como la llama Hermesianacte, en el s. III a.C.). Da la impresión de que, como ocurre en otros mitos de la literatura griega, el nombre del protagonista es el tradicional,

²⁶ Sobre la música de Orfeo, cfr. cap. 3.

²⁷ Orfeo como argonauta aparece también en E. *Hyps. Fr.* 752g Kannicht, etc. (*OF* 1007 I y 1009) y en Herodoro de Heraclea, un historiador de fines del s. V y principios del s. IV (*Fr.* 43a Fowler). Asimismo, un vaso ático de figuras negras de Heidelberg, fechado en 580-570, nos muestra ya al cantor entre dos sirenas, lo que indica que la tradición es bastante anterior a su documentación en textos literarios. Cfr. Graf, 1987, 96 ss.

²⁸ Cfr. cap. 4.

²⁹ Por ejemplo, en E. *Alc.* 357ss. (*OF* 980), Pl. *Smp.* 179d (*OF* 983), Eratosth. *Cat.* 24 (*OF* 984 II), D. S. 4 25 (*OF* 984), Plu. *Ser. num. vind.* 566B (*OF* 998). Véase Bremmer, 1991.

mientras que el de su mujer varía, porque no se consideraba relevante³⁰.

Bremmer³¹, basándose en el hecho de que Eurídice es un nombre macedonio bastante corriente que llevaron mujeres de la familia real, cree que la adscripción de este nombre a la esposa del tracio se origina en época helenística, cuando los poetas saben que el ámbito tracio en que se supone transcurre el mito de Orfeo estaba bajo dominio macedonio.

La identidad argumental que presentan la versión de Ovidio y la de Virgilio con respecto a la muerte de Eurídice y al intento de rescate por parte de su marido se suele atribuir a que ambos poetas se han basado en una fuente helenística común. Ello parece evidente, pero lo que no lo es tanto, si bien fue una opinión muy extendida a partir de un influyente artículo de Bowra³², es que el final desgraciado que nos narran Ovidio y Virgilio fuera una invención de esta fuente helenística. Según los partidarios de esta hipótesis, el mito en su formulación más antigua habría terminado en un *happy end*, con la liberación efectiva de Eurídice del Hades y, por lo tanto, con su vuelta al mundo de los vivos.

Sin embargo, un análisis más detenido de las fuentes pone de manifiesto que no hay un solo testimonio concluyente sobre este supuesto final feliz en la leyenda antigua³³. En efecto, en absoluto pueden considerarse como inequívoco testimonio de tal venturoso desenlace de la historia los versos de la *Alcestis* de Eurípides³⁴, repetidamente citados en apoyo de esta teoría, en los que Admeto, después de haber aceptado que su esposa Alcestis muera en su lugar, tiene el cinismo de lanzar la siguiente *boutade*:

Si poseyera la lengua y el canto de Orfeo,
de suerte que a la hija de Deméter o a su esposo
pudiera conmovier con mis himnos y arrebatarle del Hades,
bajaría, y ni el can de Plutón
ni Caronte, que al remo acompaña a las almas,
podrían detenerme hasta que tornara tu vida a la luz.

³⁰ Cfr. la leyenda de Edipo, en la que el nombre de su mujer fluctúa entre Yocasta y Epicastá.

³¹ Bremmer, 1991, 15 ss.

³² Bowra, 1952. Repite la idea Robbins, 1982, 15 s.

³³ Ni siquiera Hermesian. *Fr.* 7 Powell (una versión atípica en otros muchos sentidos, cfr. cap. 55, § 2.2.), ya que el poeta interrumpe su relato tras contarnos que Orfeo convenció a los dioses para que su esposa recobrara el aliento de la vida, pero no menciona explícitamente ningún final, ni feliz ni desgraciado.

³⁴ E. *Alc.* 357-362.

Admeto se refiere sólo a la capacidad de Orfeo para conmover a Hades y a Perséfone, pero sus palabras no prejuzgan que en la versión conocida por el público de la tragedia, y a la que alude, la aventura del poeta hubiera tenido éxito al final. Ninguna otra fuente testimonio de modo inequívoco un final feliz en el mito antiguo, e incluso Platón³⁵, que elabora la leyenda de una forma peculiar, le da un final fallido.

Pero a Orfeo, el hijo de Eagro, lo despacharon, fracasado, del Hades, tras haberle mostrado una imagen de su mujer, en cuya busca había ido, pero sin entregársela, porque les parecía, como citaredo que era, un hombre débil y que no se había atrevido a morir por amor como Alcestris, sino que se las había ingeniado para entrar vivo en el Hades. Precisamente por ese motivo le hicieron pagar castigo y provocaron que alcanzara la muerte a manos de mujeres.

En el texto se compara a Orfeo con Alcestris, quizá porque es el pasaje eurípideo que acabamos de leer el que ha suscitado la comparación platónica. El trágico ateniese contraponía a la valiente Alcestris, que acepta la muerte, con el cobarde Admeto, que, tras rechazarla, declara que desearía tener la posibilidad de descender vivo al Hades para rescatarla. Platón no ha hecho sino trasladar la contraposición de Eurípides a otra entre Alcestris y el propio Orfeo, convertido así en paradigma de una cobardía de poeta que no ha sido capaz de morir por amor. Pero Platón no se detiene ahí, sino que desarrolla este motivo en el sentido de que los dioses castigan la falta de hombría de Orfeo sustituyendo a su amada por una imagen engañosa. La razón es que, para Platón, el canto poético del que Orfeo es paradigma mítico es ilusorio y no tiene que ver con lo real. Orfeo puede encantar a los dioses –aspecto que se supone, aunque no se explicita en nuestro texto–, pero su amor es tan ilusorio como su canto y por eso los dioses le pagan con la misma moneda y sólo le dan a cambio una apariencia, una ilusión. Platón ha reelaborado la leyenda para encuadrarla en sus propios esquemas de pensamiento. Tras el menosprecio por el arte del citaredo que muestran los dioses asoma el del propio filósofo³⁶.

Pero hay aún un testimonio muy interesante para sostener que lo antiguo era el fracaso. En este caso se trata de una representación figurada: un relieve de mármol ático conocido a través de varias copias romanas, una de las cuales se conserva en el Museo Naziona-

³⁵ Pl. *Smp.* 179d (*OF* 983).

³⁶ Cfr. Bernabé, 1998a, 41-43.

le de Nápoles. El original es una extraordinaria obra del clasicismo datada hacia 420-410 a.C., obra de un escultor del círculo de Fidias³⁷. En la escena representada hay tres personajes: Hermes, Eurídice y Orfeo. Orfeo aparece a la derecha, ataviado como un caminante con capa y quitón corto, pero con un «toque exótico» de tracio, el gorro llamado *alopekís* y las altas polainas de piel, ya que Orfeo es tracio según la leyenda, pero en la iconografía su vestimenta se ha asimilado mucho ya a la griega (la capa y el quitón corto son griegos). Lleva la lira, el instrumento característico de su habilidad, en el brazo izquierdo, lánguidamente caído, como si ahora el instrumento no le fuese de ninguna utilidad. Parece que acaba de volverse y todo su cuerpo está girado. Su brazo derecho acaba de apartar el velo del rostro de Eurídice: aún tiene la punta del velo entre sus dedos. En su cara hay una expresión de tristeza y su cabeza, como la de Eurídice, se inclina en señal de abatimiento. Eurídice, en el centro, entre las dos figuras, coloca su mano izquierda sobre el hombro de Orfeo, en un gesto de consuelo. Su pie izquierdo se dirige hacia nuestra derecha, pero el derecho gira, como si estuviese a punto de dirigirse hacia atrás (hacia nuestra izquierda), a donde parece que Hermes quiere conducirla. Hermes, el dios infernal, conductor de las almas al otro mundo, toma de la mano a Eurídice, como para llevarla hacia la izquierda de la composición. Orfeo, que se dirigía en dirección al mundo de los vivos, acaba de volverse y levantar el velo a Eurídice, y eso ha provocado que Hermes, el conductor de las almas al otro mundo, quiera llevarse a Eurídice hacia el mundo de los muertos.

Se concentra en una imagen todo un universo de referencias temporales al antes y al después. Caminaban hacia nuestra derecha, hacia el mundo de los vivos, Orfeo acaba de volverse, Eurídice va a ser llevada de nuevo hacia atrás. Un instante más adelante van a volver a separarse. Ese magnífico instante, el último, ha sido atrapado por el artista con la máxima intensidad.

Por ello parece más verosímil la idea de que este episodio del mito presentaba un esquema bastante uniforme desde las primeras atestiguaciones. Y en todo caso debe señalarse que todas las fuentes³⁸ se interesan más por el propio hecho de que Orfeo desciende al Allende y logra conmovier a los dioses infernales con el poder de su música y de su palabra que por el final de la historia. Y también que ninguna fuente nos cuenta lo que ocurre después del supuesto *happy end*, es decir, en ningún autor ni imagen encontramos a Orfeo viviendo feliz con Eurídice recuperada del Hades.

³⁷ Cfr. Olmos, 1998a, con bibl., y el cap. 8, § 16 con la fig. 21.

³⁸ Graf, 1987, 82.

8. NUEVAS Y VARIOPINTAS CAPACIDADES

A lo largo del tiempo se fueron incorporando a la personalidad de Orfeo diversos aspectos nuevos. Además de que se le atribuye una copiosa producción literaria³⁹, algunos lo incluyeron entre los siete sabios⁴⁰ o lo consideraron un filósofo⁴¹. Los rasgos de su leyenda lo hacían muy semejante a un mago⁴² y su prestigio con el tiempo lo asimila a actividades más o menos científicas, como la medicina o la astrología⁴³.

Se le buscaron diversos maestros o inspiradores, como Quirón, los Dáctilos del Ida, Lino, Museo o los egipcios, a los que habría conocido en un viaje a Egipto⁴⁴. Se le consideró autor de innovaciones en los instrumentos musicales, inventor de la lira, de la música misma, del hexámetro o del alfabeto⁴⁵. Hay, pues, una tradición bastante antigua, ya que hallamos huellas de ella ya en Platón, que considera a Orfeo como «primer descubridor» (πρῶτος εὐρητής) o héroe cultural⁴⁶.

9. UNA MUERTE PRODIGIOSA Y PRODIGIOS TRAS LA MUERTE

Sobre la muerte de Orfeo corrían diversas tradiciones, ya que se le hacía morir desmembrado, bien por tracias, bien por ménades, o fulminado, o bien se decía que se quitó la vida a causa de la aflicción

³⁹ Cfr. cap. 10.

⁴⁰ Hippob. en D. L. 1.42 (10 A 1 D.-K., *OF* 887).

⁴¹ Plu. *Pyth. orac.* 402E, Iul. *Or.* 7.10, Clem. Al. *Strom.* 1.15.66.1, D. L. 1.5, Anon. (Elias?) *Prol. phil. pl.* 7.1.6, Luc. *Fug.* 8 (*OF* 1021-1022). Ya el comentarista de Derveni cree ver en el poema de Orfeo que comenta un profundo contenido filosófico.

⁴² Cfr. cap. 5.

⁴³ Medicina, en Tz. *Chil.* 5.132 (*OF* 823); astrología, en *OF* 718-803. Cfr. cap. 21.

⁴⁴ Quirón: Sch. *Il.* 22.391b (V 340 Erbse = *OF* 939); los Dáctilos del Ida: D. S. 5.64.4 (*OF* 940); Lino: D. S. 3.67.2, Suda s. v. *Orpheus* (*OF* 941); Museo, confundido con Moisés: Artapanus *FGrHist* 726 F 3 (*OF* 942). Sobre el viaje de Orfeo a Egipto, cfr. D. S. 1.69.4, 96.2 (*OF* 48), una tradición muy reiterada por los autores cristianos (por ej. Iust. Phil. *Coh. Gr.* 15, Epiph. Const. *Haer.* 1.182.13, Thdt. *Affect.* 1.1), cfr. Bernabé, 2000a, 43-47. Sobre los intentos de los Padres de la Iglesia por demostrar que la doctrina religiosa de Orfeo deriva de la tradición hebrea, cfr. cap. 62, § 4.4.2.

⁴⁵ Innovaciones en instrumentos: D. S. 3.59.5 (*OF* 976); inventor de la lira: Eratosth. *Cat.* 24 (*OF* 975); de la música: David 63.27 Busse, Tat. *Orat.* 1.2, Gal. *Part. philos.* 29 (*OF* 1024), por imitación del canto de los pájaros: Thphl. Ant. *Autol.* 2.30 (*OF* 1025). La tradición de que inventa el hexámetro se remonta a Critias (88 B 3 D.-K.), cfr. Damag. *AP* 7.9.6, Mallius Theodor. *De metris* 4.1, Marius Plot. *Ars gramm.* 3.2, Marius Victor. *Ars gramm.* 1.12, cfr. *OF* 1029). Inventor del alfabeto según un epigrama recogido por Alcíd. *Ulix.* 24, mientras que Dionys. *Scyt. Fr.* 8 Rusten, en un ingenuo intento de «verosimilitud arqueológica», especifica que escribía «en letras pelásgicas» (cfr. *OF* 1026 ss.).

⁴⁶ Pl. *Lg.* 677d (*OF* 1017) lo cita como inventor, con Dédalo y Palamedes (cfr. Bernabé, 1998a, 43). Sobre Orfeo como πρώτος εὐρητής, cfr. Kleingünther, 1933, 38 ss. y 108.

por la muerte de su esposa. La iconografía refleja el tema de Orfeo atacado por mujeres a punto de acabar con él. También se cuentan ciertos prodigios producidos tras su muerte, sobre todo el del viaje de su cabeza, que, cuando su cuerpo es despedazado, navega sobre su lira hasta llegar a la isla de Lesbos, atribuyéndose a esta cabeza poderes oraculares y mágicos. Es interesante señalar que la elección de Lesbos como el lugar de arribada de la cabeza, aún dotada para cantar y transmitir el arte del poeta, no es casual, dado que Lesbos era reconocida como la cuna de la monodia, un subgénero de la lírica griega en el que sobresalieron poetas de esta isla, desde personajes casi míticos como Terpandro hasta los más famosos Safo y Alceo⁴⁷.

Por otra parte, en la orilla del Hebro había una fundación de mitilenios, Heno. Puede ser éste un enclave que permitió que los mitos órficos viajaran de Tracia a Lesbos. En este sentido hablaría el hallazgo de una laminilla órfica en una calle de Mitilene. El problema es que la laminilla no ha sido publicada y aún no sabemos su contenido⁴⁸.

10. CULTOS EN HONOR DE ORFEO

A su muerte, Orfeo recibió culto en algunos lugares. Se cuenta que en Lesbos había un *Baccheion* donde estaba sepultada su cabeza⁴⁹, un lugar convertido en sede oracular que visitaría Apolonio, según Filóstrato⁵⁰, cuando ya no existía como tal, por la prohibición de Apolo.

11. INTERPRETACIONES DEL MITO

El mito de Orfeo, como todos los mitos, ha sufrido las idas y venidas, incluso las «modas», de la propia investigación sobre los mitos. Sin ánimo de profundizar en el tema, y sólo con la intención de dar una idea de la considerable variación que existe en las interpretaciones de los mitos, veamos un mínimo panorama de las más importantes.

Dentro de una visión de los mitos como leyendas religiosas, Orfeo fue interpretado como una antigua divinidad infernal⁵¹. Cuando se

⁴⁷ Sobre todas estas cuestiones cfr. más extensamente el cap. 7.

⁴⁸ Cfr. la noticia del hallazgo en 'Αρχ. Δελτ. 43 B 2, 1988 [1993] 459.

⁴⁹ Cfr. Luc. *Ind.* 109 (OF 1052 I); Buchholz, 1975, 203 y 209 s., cree que es el templo de Antisa. De un templo en Lesbos habla también Cono *FGrHist* 26 F 1, 45 (OF 1080), cfr. Graf, 1987, 92 ss. y cap. 7, § 4.

⁵⁰ Philostr. VA 4.14. Cfr. asimismo los oráculos ficticios de Orfeo en Philostr. *Her.* 28.8-12.

⁵¹ Maas, 1895.

generalizaron las teorías de Frazer de la mitología comparada y del estudio folclórico de los mitos, Orfeo fue tomado como un rey-sacerdote, una figura muy estudiada por el autor británico⁵² y, dentro de la tendencia de la interpretación «totémica» de los mitos, fue considerado como un zorro sagrado⁵³. Por su parte, los seguidores de las interpretaciones «naturalistas» de los mitos, que ven tras cada uno de ellos la representación de fuerzas o procesos de la naturaleza, consideraron a Orfeo como un «dios anual» cuyo canto venía a significar el júbilo de la naturaleza en el verano⁵⁴. Otro modo de aproximación a los mitos, el historicista, que pretende ver tras las figuras míticas personajes históricos desvirtuados y convertidos en legendarios por el paso del tiempo, dio lugar a diversas visiones de un Orfeo, un servidor de Apolo, poseído de un poderoso misticismo, que intentó llevar sus creencias a Tracia⁵⁵, un poeta que vivió en Beocia en época micénica⁵⁶ o un tracio de la Edad del Bronce⁵⁷.

Una de las que más éxito ha alcanzado fue la de que se trataba de un chamán mítico, prototipo de chamanes⁵⁸ que, como éstos, por su capacidad de «salir» de su cuerpo, podría hacer que su alma viajara al cielo o a los infiernos, conversara con los animales y los espíritus y dominara así los secretos de la vida, de la muerte y de la naturaleza. En efecto, hay rasgos chamanísticos en la leyenda de Orfeo. Podemos citar como los más importantes la atracción que sobre los pájaros y las bestias ejerce su música, la visita a los infiernos para rescatar un alma y la pervivencia de su yo mágico tras su muerte, como cabeza parlante⁵⁹. Pero Graf, en su ponderado análisis del mito⁶⁰, pone de relieve que, por más que haya rasgos chamanísticos en la leyenda de Orfeo, éstos no son los fundamentales, ya que en lo que insisten todos los autores antiguos, mucho más que en cualquier otro aspecto, es en el poder de su música, que puede servir de puente entre mortalidad e inmortalidad. Advierte, en cambio, que Orfeo, el adivino⁶¹, y los elementos más importantes de la leyenda pertenecen al ámbito de una sociedad de guerreros, con ritos de iniciación, un fenómeno bien atestiguado en otros pueblos indoeuropeos. Los Dáctilos del Ida, sus

⁵² Farnell, 1909, V 105 ss.

⁵³ Reinach, 1905-1923, II 107-110.

⁵⁴ Robert, 1920, 400.

⁵⁵ Guthrie, 1952, 57.

⁵⁶ Boehme, 1953, 1970.

⁵⁷ Durante, 1971, 157-159.

⁵⁸ La hipótesis, formulada por Meuli, 1935, 88 (cfr. 1975, 697), fue avalada por Dodds, 1960 (1951), esp. p. 142, y seguida, entre otros, por West, 1983a, y Fiore, 1993.

⁵⁹ Cfr. cap. 5.

⁶⁰ Graf, 1987, 84, cfr. 99.

⁶¹ Philoch. *FGrHist* 328 F 76.

iniciadores según algunas fuentes, son versados en magia, los miembros de las sociedades secretas iránias son asimismo magos, como lo es también el germánico Wotan / Odin, que preside la iniciación de guerreros extáticos⁶².

Insiste en este aspecto Bremmer⁶³, quien pone en conexión la representación de Orfeo como cantor joven con tradiciones irlandesas en que un poeta joven es jefe de un grupo de muchachos. Incluso destaca las fuentes que ponen a Orfeo en relación con la introducción de la homosexualidad en Tracia (la homosexualidad y la iniciación están muy relacionadas en el mundo de hombres de la Grecia antigua). Y todo ello también en relación con la muerte de Orfeo a manos de mujeres enfurecidas.

Para terminar este breve recorrido por las interpretaciones sobre el mito de Orfeo resta mencionar un hermoso libro de Segal⁶⁴ en que se señala un aspecto muy importante del mito de Orfeo, el triángulo que se establece en él entre arte, amor y muerte. Simboliza el fracaso del arte ante la muerte, si bien el poder creativo de su genio se alía con el del amor y la pervivencia de su arte (la poesía y el lenguaje) triunfan en cierta medida sobre la muerte. El acento puede ponerse sobre uno u otro de estos aspectos. Señala este autor cómo las varias versiones del mito oscilan entre una poesía de trascendencia que afirma su poder sobre las necesidades de la naturaleza (incluyendo la última, la muerte) y una poesía que celebra su inmersión en la corriente de la vida.

También se han señalado paralelos de este mito con otros no relacionados genéticamente con él⁶⁵.

12. CONSIDERACIONES FINALES

Como vemos, hay una gran variedad de interpretaciones del mito de Orfeo, si bien es claro que muchas de ellas no son excluyentes entre sí. Un mito es una realidad demasiado rica y compleja como para reducirla a una simple receta o a un cliché, a una única lectura. En la mayoría de los trabajos que tratan de interpretar el mito de Orfeo hay aspectos interesantes; cada uno incide en detalles concretos y descubre nuevas facetas de extraordinario valor, aun cuando podamos considerar erróneo alguno de ellos.

⁶² Bibliografía en Graf, 1987, 105, n. 60.

⁶³ Bremmer, 1991.

⁶⁴ Segal, 1989.

⁶⁵ Hultkrantz, 1957; Swanson, 1976; Cipolletti, 1984; Monnier, 1991; Lanoue, 1993. Cfr. cap. 4, § 4.2.

Tratemos, pues, de ofrecer una breve síntesis de los aspectos fundamentales de la leyenda del poeta tracio. En la configuración del mito de Orfeo —como en la de la mayoría de los mitos, sobre todo cuando se trata de mitos de gran riqueza de contenido— se combinan elementos muy variados. El núcleo sobre el que se teje el resto de los aspectos de su historia parece ser la caracterización de Orfeo como un hombre con prodigioso dominio de la poesía. Conviene insistir en los dos términos de esta afirmación general. El primero, que Orfeo es un hombre, no una divinidad infernal ni una personificación de fuerzas naturales. Y es su naturaleza humana la que lo hace acreedor de su historia posterior. El segundo, que la poesía para los griegos supone una unión íntima entre lenguaje y música. Un uso sabio de las palabras puede provocar un sinnúmero de efectos prodigiosos: dar información sobre realidades lejanas, evocar momentos de alegría o de dolor, excitar la rabia o la tristeza, persuadir o incluso aterrorizar. Todo ello es ya de por sí una facultad maravillosa, pero el lenguaje no deja de ser una actividad racional y lógica, mientras que el arte que Orfeo domina va mucho más allá, ya que tiene, además, un poderoso componente irracional. No extraña, por tanto, que Orfeo no sea griego, sino tracio, es decir, bárbaro, ajeno al mundo del lenguaje ordenado que para los griegos representaba su propia lengua. Recuérdese que la palabra griega «bárbaro», βάρβαρος, no es sino la transposición imitativa del lenguaje incomprensible.

Y es aquí donde entra el segundo componente de la poesía, entendida al modo antiguo: la música. Los griegos ya advirtieron que la música posee aspectos irracionales, maravillosos, incomprensibles, una capacidad de actuar sobre sentimientos y emociones, incluso sobre el propio estado corporal, sin que pueda saberse por qué. La música, sin recurrir al lenguaje articulado y a los procesos lógicos discursivos, posee también un inmenso poder de emocionar y de provocar sensaciones de todo tipo. El dominio de ambos recursos combinados, el lenguaje y la música, supone un extraordinario poder y Orfeo es la personificación de ese poder.

No obstante, esta capacidad no sólo la ejerce Orfeo sobre los demás hombres. El poder de Orfeo, como el que poseía el flautista de Hamelín, es capaz de actuar también sobre la naturaleza. El gran don del cantor tracio es el de mantener con la naturaleza una relación especial. Capta algo de ella, de su lenguaje, que otros no pueden o no saben captar. Ese conocimiento le permite hablarle en su propio idioma a la naturaleza y actuar sobre ella. Al son de su lira, animales y objetos se fascinan, porque él sabe traducir a palabras y a música toda la belleza del mundo.

El dominio de la poesía significa, por tanto, en el mito de Orfeo la comprensión del propio lenguaje de la naturaleza, y, así pues, la

capacidad de actuar sobre ella. El poeta, al que Orfeo personifica, aparece como el mediador entre la naturaleza y el hombre, una especie de intérprete del lenguaje maravilloso de las cosas al lenguaje ordenado de la palabra y de la música. Con ello trasciende la mediocridad de la vida humana y su pobre y efímero tránsito por el mundo.

Ello significa que Orfeo adquiere capacidades sobrehumanas, que lindan ya con el mundo de lo divino. No es extraño que luego Orfeo fuera asumido como profeta del movimiento religioso que pretendía una especie de liberación de las almas y su ascenso final, tras los adecuados ritos de purificación e iniciación, a una eterna beatitud en el mundo subterráneo. Incluso no carece de lógica que el cristianismo en sus primeros tiempos vacilara en atribuirle al personaje mítico ciertos rasgos de profeta, asimilables a su propia religión⁶⁶. Por la misma razón se relaciona también con él toda una serie de manifestaciones de la religiosidad popular asociada con la magia: ensalmos, salmodias curativas y hechizos.

Se convierte así Orfeo en una suerte de paradigma del poder del arte sobre la naturaleza y, en consecuencia, del problema de las limitaciones de este poder, cuando entra en competición con el de los propios dioses.

Este aspecto prevalece sobre otros elementos de la leyenda, como pueden ser, por un lado, la relación de Orfeo con la saga de los Argonautas, en la que aparece convertido en colaborador maravilloso de Jasón⁶⁷, así como, por otro, los aspectos iniciáticos y los elementos incluso chamanísticos que se asocian con su mito.

Pero el rasgo que predomina sobre todo este conjunto es el de la transgresión. El mito de Orfeo antes que nada nos habla de un hombre que trasciende las barreras que separan al mortal de la divinidad y que, por ello, debe ser castigado. El arte de Orfeo es en gran medida peligroso, en la misma medida en que los poderes de la poesía y de la música tienen aspectos incontrolables, que comportan un considerable riesgo. El mito de Orfeo simboliza estos riesgos.

Otros dos mitos griegos, protagonizados por grandes transgresores, pueden citarse como apoyo y paralelo de este modo de ver la leyenda de Orfeo: por un lado, el mito de Asclepio; por otro, el de Támiris.

Asclepio es el prototipo mítico del médico. También el poder del médico es enorme; también está en cierto modo en el permanente riesgo de transgredir las leyes de la naturaleza, ya que conoce los secretos de la salud y la enfermedad. Pero cuando el médico se atre-

⁶⁶ Cfr. cap. 62.

⁶⁷ Cfr. cap. 4, § 3.

ve a traspasar la linde que lo separa de los dioses, esto es, la frontera entre la vida y la muerte, tiene que ser castigado. De entre las muchas versiones de este mito, baste aquí la que nos ofrece Píndaro⁶⁸:

Así pues, a cuantos a él se llegaban, enfermos de llagas naturales, bien heridos en sus miembros por el bronce blanquecino, o por el proyectil que de lejos alcanza, bien con el cuerpo traspasado por el fuego estival o el frío invernal, los sanaba, tras librar a cada uno de sus diversos males. A unos los atendía con suaves salmodias, a otros dándoles de beber lenitivos, o envolvía aquí o allá sus miembros con remedios curativos; a otros, en fin, ponía en pie con cirugía.

Sin embargo, también la sabiduría está ligada al lucro. Oro aparecido en sus manos como pródigo salario, incluso a él lo indujo a hacer volver de la muerte a un hombre ya preso de ella. Con sus manos entonces el Cronión disparó y a ambos de súbito arrebató el resuello de sus pechos. El rayo abrasador se precipitó sobre su destino.

Quizá lo que sea más curioso de este paralelo sea la referencia a la capacidad curativa de la acción combinada de la palabra y la música, que une, una vez más, a Asclepio con Orfeo. Ambos, en el fondo, practican un arte que tiene que ver con la magia, ya que la magia se basa en la posibilidad de acomodar las leyes de la naturaleza a la voluntad del mago, hasta conseguir que la naturaleza le obedezca, incluso transgrediendo sus propias leyes. El castigo de Asclepio, fulminado por Zeus por haber resucitado a un muerto, es equiparable al que sufrirán los protagonistas de tantos otros mitos modernos, como el de Frankenstein, en los que un científico traspasa los límites que le son dados al ser humano.

En cuanto al mito de Támiris, nos es conocido a través de Homero⁶⁹, quien alude a él de pasada cuando menciona la localidad de Dorio:

... Dorio, donde las musas
le salieron al encuentro a Támiris, el tracio, dando fin a su canto,
cuando de Ecalia regresaba, de la morada del ecalio Éurito.
Pues, en su jactancia, aseguraba ser capaz de vencer incluso si las propias
Musas cantaran, las hijas de Zeus portador de la égida.
Así que ellas, airadas, lo dejaron lisiado, lo privaron
del canto divino y le hicieron olvidarse del arte de la cítara.

⁶⁸ Pi. P. 3.47 ss.

⁶⁹ Il. 2.594-600. El tema se trataba en la *Miniada*. En cambio, Homero nunca menciona a Orfeo.

Observemos que Támiris es, como Orfeo, tracio y cantor. Como Orfeo, entra en competencia con la esfera divina, en este caso con las Musas, que son diosas, y, como él, es castigado. Se trata de una variante del mismo tema, si bien mucho más elemental que la que nos brinda el mito de Orfeo.

Orfeo es, pues, un transgresor de las leyes de la naturaleza, ya que atraviesa los límites entre el hombre y la naturaleza, en general, e incluso llega más allá al tratar de atravesar también los límites entre la vida y la muerte, o, lo que es casi lo mismo, entre el hombre y la divinidad. Su osadía es castigada, como la de Asclepio cuando quiere resucitar a un muerto mediante el uso de otro gran poder, el de la curación, que también tiene sus límites.

Sobre la base de estos paralelos, parece más natural que en las versiones más antiguas del mito Eurídice no fuera rescatada. En todo caso, Orfeo sí que es capaz de seducir y conmover al dios de los infiernos, Hades, que le permite entrar y salir indemne del reino de los muertos. Su *tour de force* con la muerte queda, pues, en tablas. Puede salir del reino de los muertos, pero fracasa en su intento de recuperar a Eurídice.

Pero, aun así, Orfeo ha de sufrir y sufre, a la larga, el merecido castigo de su transgresión, cuando es despedazado por las ménades o las mujeres tracias. Algo, sin embargo, queda de él, su cabeza, que irá a parar precisamente al lugar considerado como cuna de la lírica, Lesbos, para que acabe por surgir de allí una generación de poetas que volverían a arrostrar la aventura de la creación artística: no resignarse a la aceptación de la mediocridad y vulgaridad del ser humano, de su carácter efímero, sino afrontar los riesgos de la transgresión, del ascenso a niveles superiores del humano, a esa suerte de inmortalidad a la que puede llegarse con el ejercicio de la música y de la poesía.

III

LA MÚSICA DE ORFEO¹

Francisco Molina Moreno
Universidad Complutense

1. PROEMIO

Este capítulo trata de Orfeo como el más conspicuo representante de la mitología de la música en Grecia. Quizá haríamos mejor diciendo «mitología de la poesía y de la música»; pero, como la palabra es también una manifestación sonora, la μουσική griega incluye la poesía, al menos en las etapas más antiguas de la historia de la cultura griega.

Esa unión de la poesía y la música en una sola arte es bien visible en el caso de Orfeo, según mostraremos en las siguientes páginas. En ellas interrogaremos a las fuentes literarias e iconográficas de la Antigüedad griega y latina² acerca de la música de aquel mítico personaje. Empezaremos por estudiar cuáles eran los medios de esa música; luego, su acción sobre la naturaleza no humana, su papel en el marco de la sociedad humana, su relación con lo sobrenatural y, por último, la pervivencia del arte de Orfeo después de su muerte. En cada uno de esos apartados intentaremos ver cómo se relacionan los datos del mito acerca de la música de Orfeo con la cultura musical de la Antigüedad. Y, al hilo del análisis de lo que los antiguos decían sobre Orfeo y del contexto cultural en el que se «utilizó» la leyenda de este cantor, tendremos que ocuparnos también de algunas interpretaciones modernas de ciertos aspectos del mito.

¹ Este capítulo se basa en Molina, 1995a, 1997 y 1998a.

² Entendemos convencionalmente por Edad Antigua la que termina en el s. v d.C.

2. LOS MEDIOS HUMANOS DE UN ARTE SOBREHUMANO:
LA PALABRA MUSICAL

Los medios de nuestro protagonista, según las fuentes, son la voz³ que canta⁴ y que habla⁵, acompañada por el son de un instrumento de cuerda pulsada que las fuentes griegas denominan arbitrariamente *κιθάρα*, *κίθαρις*, *λύρα*, *φόρμιγξ* o *χέλυσ*⁶, y las latinas *cithara*, *chelys*, *fides*, *lyra* o *testudo*⁷. El canto acompañado por este instrumento podría remitirnos al dominio de la poesía lírica monódica o de la épica⁸, pero los temas del canto de Orfeo no son, en el mito, los de la épica heroica, más que en el muy tardío testimonio de Nemesiano (*Buc.* 1.25). La denominación «épica» debe entenderse, pues, sólo en el sentido formal: poesía hexamétrica, en la que también podían verterse los temas teológicos y cosmológicos que habitualmente se ponen en boca de Orfeo (desde Apolonio de Rodas 1.496–511). De esa índole «sacra» es también el canto oracular que testimonios como el de Filóstrato (*VA* 4.14) atribuyen a la cabeza de Orfeo, después de la muerte del cantor.

A esa poesía que parece contener una revelación de los dioses se incorporan, en las fuentes latinas, otros temas: elegíacos –el lamento por Eurídice–, narrativos –historias de amores ilícitos– o incluso épico-heroicos⁹. Ello no impide que los temas tradicionales sigan poniéndose en boca de nuestro personaje¹⁰. Esta ampliación en el repertorio de temas que las fuentes latinas atribuyen a Orfeo puede relacionarse con la posibilidad, propia de la cultura literaria latina, de que un mismo autor cultivara una pluralidad de géneros literarios y con la difuminación de las fronteras entre esos géneros.

Algunas fuentes insisten en el valor persuasivo de la palabra de Orfeo¹¹. En efecto, se ha señalado¹² que la leyenda de Orfeo sería ante todo una glorificación del canto, que incluye la palabra, lo cual parece reproducir el estado de cosas de la *μουσική* griega clásica, en la

³ E. *Alc.* 969, Pl. *Prt.* 315a, Verg. *G.* 4.505 y 525.

⁴ Desde Simon. *Fr.* 567 Page hasta Serv. *in Buc.* 6.30.

⁵ Cfr. E. *IA* 1211, Heraclit. *Par.* 23, p. 81 Festa, A. R. 4.1410.

⁶ *κιθάρα* E. *Hyps.* *Fr.* 759a (1622 s.) Kannicht; *κίθαρις* *ibid.* *Fr.* 752g. 10 (c. 259) Kannicht; *λύρα* A. R. 2.928 s.; *φόρμιγξ* A. R. 1.31; *χέλυσ* Tim. 235 Janssen (= 222 Hordern, quien, sin embargo, lee <τέχ<ν>α<ν> en vez de <χέ<λ>υ<ν>).

⁷ *Cithara*: Verg. *Aen.* 6.120; *chelys*: Séneca *HO* 1034 y 1064; *fides*: Verg. *Aen.* 6.120; *lyra*: *Culex* 276; *testudo*: Verg. *G.* 4.464.

⁸ La lira era el instrumento que acompañaba el canto épico, véase p. e. *Od.* 1.153 s., 8.266 s.

⁹ Respectivamente en Verg. *G.* 4.464–466, Ov. *Met.* 10.148–739 y Nemesian. *Buc.* 1.25.

¹⁰ Como vemos en Claudian. *Poem. min.* 31(40).23–32.

¹¹ E. *IA* 1211 ss., *Alc.* 357. Cfr. cap. 50, § 2.5.

¹² Skeris, 1976, 218, n. 350, que sigue a Boyancé, 1936, 35.

que la palabra, el texto poético, habría tenido la prioridad, y la melodía y el acompañamiento instrumental sólo habrían sido un medio para hacerla más «dulce», según Aristóteles¹³. Debemos explorar ahora con más profundidad esas relaciones entre palabra y música en la Antigüedad, para situar los datos del mito de Orfeo en su contexto cultural.

Como decíamos en § 1, el arte de los sonidos entre los antiguos incluía el arte de la palabra: al ser ésta otra manifestación sonora, pertenece al ámbito de la música. Así lo hizo constar Aristóxeno, cuando dijo que las cosas susceptibles de ordenación rítmica son el lenguaje, la melodía y el movimiento corporal¹⁴. Y Píndaro ya hace ver que la palabra formaba parte del material con el que trabajaba el poeta-músico, cuando dice que está combinando en su obra «la forjinge de variados sonos, el grito de las flautas y la disposición de las palabras»¹⁵. Por otra parte, la forma de ejecución de la poesía no era la recitación, sino el canto acompañado por instrumentos, para que no quede duda del carácter musical del fenómeno¹⁶.

Esa contigüidad entre la música y el lenguaje verbal (concretamente, en las manifestaciones de su función poética) suele darse por sentada cuando se habla del mundo antiguo; pero hay que puntualizar¹⁷ que sólo es válida hasta fines de época clásica, en la que empiezan a aparecer testimonios de un nuevo estado de cosas: una separación entre el canto y la poesía. Debemos detenernos a examinar brevemente esa evolución, pues, como veremos, de ella dependieron ciertos usos del mito de la música de Orfeo.

En efecto, Platón ya alude a música sin palabras y a la posibilidad de que la poesía no sea cantada¹⁸, como Aristóteles, que se refiere también a un tipo de música instrumental que no servía de acompañamiento a la palabra cantada¹⁹. Más aún, la invención de la música para cítara solista que no acompañaba el canto se atribuye a Aristonico de Argos, un habitante de Corcira, contemporáneo de Arquíloco²⁰. Incluso ya la épica distinguía los campos semánticos de «hablar» y de

¹³ Arist. *Po.* 1450a

¹⁴ *Fr. Paris.* 27.4 ss. Pighi.

¹⁵ *Pi. O.* 3.8. La dimensión musical del lenguaje verbal era tanto más sensible en una lengua con acento predominantemente melódico, como el griego antiguo, de lo que ya fue consciente D. H. *Comp.* 11, que observó que en la elocución normal las diferencias de entonación se limitan a un intervalo de quinta, mientras que en el canto la variedad de intervalos melódicos es mucho mayor.

¹⁶ *Od.* 8.266 ss.

¹⁷ Véase Abert, 1899, 45 y 56 ss.

¹⁸ *Pl. Phdr* 278c, *Lg.* 668de.

¹⁹ Arist. *Po.* 1447a 22, *Pol.* 1339b 20; cfr. *Str.* 9.3.10.

²⁰ *Menaechm. FGrHist* 131 F 5, transmitido por *Ath.* 14.637f; cfr. *Paus.* 10.7.7. Sabemos que había premios para ese tipo de música en las Panateneas del periodo clásico (*SIG* 1055, princ. s. IV a.C.).

«cantar»²¹. Y en el teatro, desde luego, se distinguieron partes recitadas y partes cantadas: el Pseudo-Plutarco²² dice que Arquíloco y los trágicos emplearon yambos para ser cantados o bien para ser recitados con acompañamiento. Pero, por ejemplo, Esquilo atribuye a la palabra efectos afines a los de la música²³, y, en general, como ha dicho Moutsopoulos, «Para los trágicos, la música de las palabras se confunde con la música propiamente dicha»²⁴.

Esa proximidad entre canto y recitado es, además, especialmente característica del canto mágico²⁵, y el arte que las fuentes antiguas atribuyen a Orfeo, en el que se manifiesta claramente la unión de poesía y música, tiene evidentes cualidades mágicas²⁶, de las que derivan, por así decir, sus funciones cultural y pedagógica.

Si la palabra ocupaba un puesto relevante en el arte que las fuentes atribuyen a Orfeo, ello tuvo una importante consecuencia: en virtud de ese relieve de la palabra y del relativo aislamiento de ésta con respecto al canto (de lo cual hemos presentado los testimonios pertinentes en el párrafo anterior), Orfeo pudo ser tomado como antecesor del arte de los sofistas²⁷, y no tanto de los músicos. Los sofistas eran los maestros de retórica, disciplina que a partir de la época clásica iba ganando terreno a la música en la educación de la juventud, a causa de la profesionalización que la música había experimentado cuando Timoteo de Mileto la revolucionó con un estilo mucho más complejo, virtuosístico y emocionalmente agitado, en el siglo V a.C. Esa profesionalización de la música la distanciaba de la vida de la *polis*, contexto en el que la retórica sí tenía una aplicación inmediata. Pero había un hecho que servía de enlace entre la retórica y la música, y, en consecuencia, entre los sofistas y Orfeo. No era sólo que la palabra, como hecho sonoro, fuera para los antiguos un fenómeno musical, según hemos visto ya. Es que además los sofistas y los maestros de retórica habían sido conscientes de algo que ya había entrevisto Homero²⁸: que gran parte del poder persuasivo de la palabra residía en su forma, e. d., en su sonido, en aquello que, en el lenguaje verbal, está más próximo a la música²⁹. Y nos consta que la teoría retórica griega era consciente del valor estético del sonido de las palabras

²¹ Véase West, 1981, 113.

²² Ps.-Plu. *De mus.* 1141AB.

²³ Los efectos hechiceros de un himno (A. *Eu.* 306) los tiene también la palabra (*Eu.* 81 ss., *Supp.* 446-448). Véase Moutsopoulos, 1959b.

²⁴ Moutsopoulos, 1962, 398.

²⁵ Cfr. E. *IT* 1337 ss., X. Eph. 1.5.7 y Plot. 4.4.38.

²⁶ Véase el cap. 5, §§ 1 y 3.

²⁷ Pl. *Prt.* 315a.

²⁸ *Od.* 8.169-173, 11.363-368.

²⁹ Véase Thiemer, 1979, 77.

como medio de persuasión³⁰. No en vano Cornuto relacionó a una Musa, Calíope, con la retórica, para lo cual ya contaba con un antecedente implícito en Hesíodo³¹.

Hemos estudiado hasta aquí la conexión entre palabra y música en el arte que las fuentes del mito atribuyeron a Orfeo, así como, en general, en el mundo antiguo. En los epígrafes que dedicaremos a los efectos mágicos de la música de Orfeo veremos las consecuencias que tuvo, en los usos del mito, esa proximidad de la música a la palabra; pero ahora, ciñéndonos todavía a los medios del arte de Orfeo, hay que añadir que existe también un testimonio, aunque aislado³², que relaciona a Orfeo con una danza sagrada, en el marco de un ritual. Pues, según nos había enseñado ya el testimonio de Aristóxeno³³, los movimientos del cuerpo pueden ordenarse rítmicamente y pertenecen, por tanto, al dominio de la música.

Ahora bien, lo que se contaba acerca de la música de Orfeo sólo se relaciona indirectamente con la técnica musical de los griegos. 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 Eurípides dijo de Orfeo y en el uso que hizo de su historia. Como hemos dicho en párrafos anteriores, esa revolución musical también trajo consigo una mayor profesionalización de la música y un alejamiento de esa arte con respecto a los demás aspectos de la vida. Todo ello causó cambios en la valoración de la figura del músico, que influyeron en el desarrollo del mito y lo aproximaron al dominio de la retórica: a Orfeo se le tomó por modelo de los oradores. Pero lo que en definitiva influyó más en el tratamiento del mito, lo que se refleja en la legendaria música de Orfeo fue, si podemos llamarlo así, la «filosofía griega de la música», sobre la cual debemos intercalar un breve panorama antes de exponer cómo se reflejó en el mito que nos ocupa.

3. INTERLUDIO: LA FILOSOFÍA GRIEGA DE LA MÚSICA Y EL MITO DE ORFEO

Ya Abert señaló que nuestras fuentes permiten conocer mejor la sensibilidad musical antigua que la práctica o la teoría de la música entre griegos y romanos³⁴. Ese mismo autor ya habló, como luego Segal, del fenómeno llamado «respuesta mimética del oyente» en la

³⁰ Cfr. Arist. *Rh.* 1405b 6, Isoc. 5.27.4, 9.10, D. H. *Comp.* 12, Aristid. *Quint.* 2.11 y 14.

³¹ Corn. *ND* 17.6, Hes. *Th.* 80.

³² Luc. *Salt.* 15.

³³ Aristox. *Fr. Paris.* p. 27.4 ss. Pighi, cfr. Arist. *Po.* 1447a 26 ss.

³⁴ Abert, 1926, 137.

Grecia antigua y en sociedades más arcaicas. Por virtud de ese fenómeno, el oyente se identifica con la música hasta el punto de moverse a su ritmo y de cantar al mismo tiempo que el cantor. La consideración de esa respuesta mimética del oyente no obedece simplemente a especulaciones postrománticas, pues ya los griegos se habían dado cuenta del fenómeno³⁵.

Esa respuesta mimética del oyente se relaciona, según Abert, con la creencia en la acción mágica de la música³⁶, de la que ese autor puso como ejemplos a los músicos legendarios Orfeo y Anfión o a los históricos Taletas o Terpandro, así como con los fenómenos de coribantismo, descritos por Platón. Con esa creencia en la acción mágica de la música hay que relacionar los prodigios que, según las fuentes, conseguía Orfeo sobre el medio natural: como veremos, griegos y romanos se defendieron de animales peligrosos, o de fenómenos climáticos adversos, mediante ensalmos cuya eficacia se basaba en parte, para los antiguos, en su sonido³⁷, lo que nos aproxima al dominio de la música en el que se sitúa Orfeo.

Los griegos adaptaron esas creencias a una función educativa. El ejemplo más ilustre de esa valoración de la música y de ese uso de su poder mágico lo proporciona el pitagorismo³⁸. Éste quiso hacer de la música un medio para la salud del alma, basándose en que los movimientos del alma se rigen por los mismos principios matemáticos que la música³⁹. Esa especulación filosófica de raíces pitagóricas, a partir de Damón, hizo de la música un medio para mantener el equilibrio del alma y de la ciudad⁴⁰. En ese paso de la magia musical sobre la naturaleza a la educación musical en la *polis* la palabra se separó de la música y ésta perdió parte de su relevancia en la educación, en favor de la retórica. Pero quienes conservan durante toda la Antigüedad la conciencia del valor ético de la música son los pitagóricos. Son ellos quienes, en el marco de una sociedad ilustrada, adaptan al ámbito de la *polis* la creencia en una magia musical que, como señaló Abt⁴¹, no podía gustar en un ámbito de creciente racionalismo. Y tenemos un testimonio que demuestra, a nuestro entender, que para los griegos la música que el mito atribuyó a Orfeo se relacionaba con la filosofía musical pitagórica: cuando el Pseudo-Plutarco⁴² dice que Terpandro

³⁵ Véase Ps.-Arist. *Probl.* 931a 32 ss.

³⁶ Abert, 1926, 140; cfr. Segal, 1978.

³⁷ Cfr., p. e., Plot. 4.4.40. Véase el cap. 21, § 1.2.

³⁸ Abert, 1899, 5 ss.

³⁹ Más concretamente, la música de las esferas; cfr. Plot. 4.3.12.

⁴⁰ Abert, 1926, y Avezù-Ciani, 1994, 228 ss.

⁴¹ Abt, 1908, 116.

⁴² Ps.-Plu. *De mus.* 1132F, cfr. Eisler, 1925, 92.

imitó las melodías de Orfeo, está situando a éste en los orígenes de la tradición musical que apreciaban los pitagóricos.

Una etapa importante en la configuración del pensamiento musical griego, antes de las formulaciones de los filósofos, puede hallarse en la dramaturgia de época clásica, a la vista de los ensayos de Moutsopoulos⁴³, que ha intentado reconstruir la «filosofía de la música» en los trágicos griegos. Un factor unificador que Moutsopoulos ha detectado en el pensamiento musical de los dramaturgos griegos es el afán de acercar al ámbito de lo estrictamente humano los fenómenos musicales tal como se presentan en la naturaleza⁴⁴. Platón⁴⁵ y Aristóteles⁴⁶, siguiendo la línea de Damón, se sitúan en esa misma órbita de pensamiento que intenta circunscribir el poder de la música a la sociedad humana y lo mismo ocurrirá con los estoicos⁴⁷. En parte, la filosofía pitagórica de la música perdura todavía en la Antigüedad tardía en la obra de Aristides Quintiliano⁴⁸ (siglo III d.C.) y entre los neoplatónicos (véase, por ejemplo, las biografías de Pitágoras escritas por Porfirio y Jámblico). En todos ellos se mantiene una idea básica: la música puede influir sobre el alma y la naturaleza, pues todo tiene un mismo fundamento matemático que, en virtud del principio mágico de que «lo semejante actúa sobre lo semejante»⁴⁹, hacía de la música el medio ideal para actuar sobre el alma y el mundo. Y una curiosa pervivencia de esas ideas (concretamente, de la doctrina del *ethos* de los ritmos) se halla todavía en los tratadistas de retórica⁵⁰, lo que no debe sorprendernos, una vez exploradas las relaciones entre música y arte de la palabra. Cuando ésta se desarrolló, la palabra se había alejado de la música, con la revolución musical del siglo V a.C., mientras que el arte de la palabra había heredado la función educativa de la música. Ese proceso es coherente con ciertos usos del mito de la magia musical de Orfeo, de los que estudiamos los aspectos básicos a continuación. Para ello, lo que nos va a servir de guía va a ser observar sobre qué ámbitos actuaba nuestro protagonista, y cuáles eran los efectos de su arte.

⁴³ Véase para lo que aquí nos ocupa sus trabajos de 1959b y 1962.

⁴⁴ Moutsopoulos, 1962, 397.

⁴⁵ Véase Abert, 1899, 11, y Moutsopoulos, 1959a.

⁴⁶ Véase Abert, 1899, 13-17.

⁴⁷ Cfr. Phld. *Mus.* 4.46ss. Neubecker, Posidon. *Fr.* 168 Edelstein-Kidd.

⁴⁸ Véase Abert, 1899, 24 ss.

⁴⁹ Véase Combarieu, 1909, 12 ss.; Schneider, 1951, 141-143. Los testimonios analizados por Müller 1965 nos autorizan a pensar que ese principio «mágico» es válido para abordar la interpretación de ciertos hechos culturales de la Grecia antigua; véase desde *Od.* 17.218 hasta Pl. *Ly.* 214b y Arist. *EE* 1235a 9 ss. y *de An.* 404b 17. S. E. *Math.* 1.303 y 7.92 ss. atribuye el principio en cuestión a los pitagóricos; cfr. Philol. *Fr.* 29 Huffman y Archyt. 47 B 1 (I 431.36 D.-K.); véase también S. E. *Math.* 7.116; Chal. *Comm.* 51 s. (100 Waszink); Hp. *Nat. Puer.* 17 y Call. *Fr.* 178 s. Pf.

⁵⁰ Véase Abert, 1899, 43 ss.

4. EL ÁMBITO NATURAL DE UN ARTE SOBRENATURAL
(ENTRE FIERAS Y HOMBRES)

4.1. «... Lo atraía todo con su voz» (Esquilo Ag. 1630). Mito y realidad

Acerca de la acción mágica de Orfeo sobre la naturaleza, a través de la música, los testimonios se mantienen en una línea coherente de principio a fin de la Edad Antigua. Dentro de esa coherencia, se observa una distribución de ciertos motivos entre diversos sectores de las fuentes: por ejemplo, es llamativa la escasez de testimonios iconográficos del motivo de Orfeo entre los animales antes del arte romano de época imperial⁵¹, frente a la constancia con la que ese motivo se manifiesta en las fuentes literarias⁵².

Las fuentes latinas insisten en que los prodigios de Orfeo tenían lugar en el mundo de los muertos tanto como en el de los vivos: por ejemplo, Cerbero quedaba embelesado ante el canto de Orfeo, como ocurría con las fieras del mundo de los vivos⁵³. Además, los animales domésticos se incorporan al auditorio de Orfeo, lo que, en las fuentes latinas, obedece a la conciencia de que el arte de nuestro protagonista pertenece al ámbito mítico de la Edad de Oro, una de cuyas características era la paz entre los predadores y sus víctimas: podemos comparar un pasaje de Virgilio sobre la Edad de Oro con otro de Séneca sobre Orfeo, entre otros muchos de este autor⁵⁴. La paz entre los animales es un motivo también apolíneo⁵⁵ y creemos que esa paz conseguida a través de la música puede relacionarse con la concepción pitagórica de que la música establece la armonía no sólo entre los sonidos, sino en todo el universo⁵⁶.

⁵¹ Hay posibles antecedentes micénicos y un platillo beocio de la colección de O. Kern (n. 6 Garezou), cfr. cap. 8, §§ 1 y 3, con figs. 1-3. En el relieve del Museo de Esparta (n. 196 Garezou) los animales no aparecen tanto como auditorio encantado por Orfeo, cuanto como elemento que permite identificar a éste como tal. En el arte romano los testimonios son abundantísimos: destacamos el mosaico de Blanzky-les-Fismes (n. 111 Garezou). Véase Molina, 1998a, 169-179, 2001 y Olmos, 1998a, 4-6.

⁵² Desde Simon. *Fr.* 567 Page hasta Gr. Naz. PG 37.1570, en las fuentes griegas, y desde el *Culex* 269 s. hasta Claudian. *Poem. min.* 31.3, en las latinas.

⁵³ Cfr. Verg. *G.* 4.483, para Cerbero, y Claudian. *Rapt. Pros.* 2, praef. 25 s. para las fieras del mundo de los vivos.

⁵⁴ Cfr. Verg. *B.* 4.22 y Seneca *HO* 1057 s. Que fuera Séneca uno de los autores que más insistieran en ese motivo puede relacionarse con la atención que el pensamiento estoico prestó a la idea de la συμπάθεια universal (Arr. *Epict.* 1.14.2; M. Ant. 9.9). En el caso de Séneca, esa atención se manifiesta en el uso de la *pathetic fallacy*, por la que la naturaleza refleja los afectos humanos (como el viento huracanado que refleja la ira de Medea en *Med.* 579). Cfr. Segal, 1983.

⁵⁵ Cfr. E. *Alc.* 571, Philostr. *Iun. Im.* 6.

⁵⁶ Pl. *Smp.* 187a ss. y Panaceas 141.5 ss. Thesleff.

En el plano de los *realia* históricos⁵⁷, Plutarco atestigua que los antiguos fueron conscientes de la sensibilidad de los animales a la música. También podemos recordar las anécdotas relatadas por Eliano acerca de Arión y los delfines⁵⁸. Platón alude a ensalmos contra los escorpiones o las serpientes y un escolio a Píndaro cuenta que Bato amansaba leones con ensalmos que le había enseñado Apolo. También cuenta Eliano que los habitantes de Libia convivían pacíficamente con los leones, porque éstos entendían la lengua de los libios⁵⁹. Recíprocamente, Orfeo habría aprendido a cantar imitando el canto de los pájaros; en otras palabras, Orfeo era capaz de actuar mágicamente sobre la naturaleza porque, al haber captado su ritmo, sabía dirigirse al medio natural en su propio lenguaje, posibilidad específica de la Edad de Oro⁶⁰.

Orfeo también hechizaba, arrastraba o conmovía árboles y rocas⁶¹. En el contexto cultural de la Antigüedad hay hechos afines a ese motivo mítico, pues éstos eran efectos que los antiguos también atribuían en general a los magos⁶². Asimismo, Orfeo era capaz de calmar tormentas con su canto⁶³, y también hay noticias de encantamientos usados en la Antigüedad para actuar mágicamente sobre el tiempo meteorológico: desde aquellos con los que los magos persas intentaron contrarrestar la tempestad en el Artemision, hasta cantos o himnos a los vientos atribuidos a poetas como Sófocles o Simónides. De Medea también se decía que era capaz de realizar esos prodigios, valiéndose de *carmina*. El intento de dominar el tiempo meteorológico era frecuentemente una función de los sacerdotes, y Orfeo podría ser calificado de sacerdote en los contextos en los que consiguió esos prodigios a través de una invocación cantada a los dioses. Fuera del ámbito del mito conocemos un encantamiento contra los vientos, conservado en un papiro⁶⁴.

⁵⁷ Véase en general, para otras manifestaciones de la magia en el ámbito del orfismo, los caps. 5 y 21. Aquí nos limitamos a señalar algunos hechos que, independientemente de su relación o no con el orfismo, conforman, desde el punto de vista de la historia de la cultura, el contexto del mito de la magia musical de Orfeo.

⁵⁸ Plu. *Soll. anim.* 961 DE, Ael. *NA* 12.45.

⁵⁹ Ensalmos contra serpientes y escorpiones en Pl. *Euthd.* 290a, cfr. *P. Mag.* XIII 262-264. Ensalmos para amansar a los leones en Sch. Pi. *P.* 5.76 Sobre los leones que entendían la lengua de los libios, cfr. Ael. *NA* 3.1.

⁶⁰ Cfr. Thphl. *Ant. Autol.* 2.30 y Philostr. *Im.* 2.15.6 sobre Orfeo, y Pl. *Plt.* 272b sobre la comprensión del lenguaje de la naturaleza en la Edad de Oro.

⁶¹ Cfr., p. e., E. *IA* 1212, *Ba.* 564, *Ov. Met.* 10.143 y 11.10-15.

⁶² Cfr. *Ov. Met.* 7.192 ss., donde Medea ejerce los mismos prodigios que Orfeo, y *P. Mag.* XII 240 ss. acerca de la eficacia de un nombre mágico sobre árboles y rocas.

⁶³ Desde un epigrama de Antip. Sid. *AP* 7.8.3-4.

⁶⁴ Cfr. Hdt. 7.191, sobre el ensalmo de los magos persas en el Artemision; Philostr. *VA* 8.7, Him. 47.14 (195 Colonna), sobre himnos a los vientos atribuidos a Sófocles y a Simóni-

Y, para completar el «espectro» de los ámbitos naturales sobre los que el canto de Orfeo ejercía su eficacia mágica, *Culex* 274–276 dice que la lira de Orfeo fue capaz de detener la Luna. La acción sobre los astros era muy propia de los magos⁶⁵, pero el mencionado testimonio es el único que presenta a Orfeo deteniendo la Luna con su música.

4.2. ¿Fieras u hombres? Una antigua interpretación alegorista

De ese motivo del encantamiento musical de la naturaleza los autores antiguos insistieron especialmente en lo referido a animales y rocas. Y lo más interesante de cuanto dijeron al respecto es lo que llamaremos «interpretación alegorista». La hallamos por primera vez en el siglo IV a.C., en Paléfato (33, 50 s. Festa). Según ese texto, Orfeo había hecho volver a la ciudad a unas ménades que estaban celebrando orgías en las montañas y, al verlas seguir a Orfeo con tirso y ramas de árboles, los hombres dijeron que Orfeo era capaz de llevarse tras sí incluso los bosques. Los textos que más tarde recogerán esa versión del mito ignoran su relación con los misterios dionisiacos. Pero una relación de esa alegoría con los misterios fue defendida por Eisler en una sugestiva teoría que debemos exponer y valorar en este momento.

Ese autor parte de los testimonios platónicos, estoicos y cínicos que hacen de los animales una alegoría de las pasiones irracionales del alma⁶⁶. Ya Platón había imaginado el alma como una bestezuela fabulosa con muchas cabezas, lo cual la aproxima a la imagen del dios Fanes, dotado de cabezas de serpiente, toro, león y carnero. Cierzo es que esa imagen de Fanes aparece en fragmentos órficos transmitidos por autores muy posteriores a Platón⁶⁷; pero es muy curioso que la serpiente, el león y el toro sean justamente los animales con los que E. *Ba.* 1017 identifica a Dioniso. Ambos dioses, Dioniso y

des, respectivamente. Dominio de Medea sobre los vientos, a través de una invocación cantada a los dioses, en *Ov. Met.* 7.192 ss. (cfr. Séneca *Med.* 755 ss.); cfr. la actuación de Orfeo en *Dionys. Scyt. Fr.* 18 y 30 *Rusten*. Nos consta que esas invocaciones se cantaban o, cuando menos, se salmodiaban a la vista, p. e., de la intercambiabilidad de las palabras εὐχή «plegaria» y ἐπιαιδῆ «encantamiento»; cfr. *Hld.* 6.14.4 y *Thom. Mag. An. Boiss.* 2.228. Más explícito es el testimonio de *Plot.* 4.4.38: «plegarias sencillas o cantadas artísticamente»; véase *Molina*, 1998, 76–84. Sobre los sacerdotes encargados de apaciguar los vientos, véase *Paus.* 2.12.1; *Iust. Phil. Qu. et Resp.* PG VI 1.277, y *Hsch. s.v. anemokoitai* (literalmente «apaciguadores de los vientos»). Encantamiento contra los huracanes, en *P. Oxy.* 11.1383 (p. 237).

⁶⁵ Véase *Verg. B.* 8.68–72.

⁶⁶ Cfr. *Eisler*, 1925, 82 ss. Los testimonios de los animales salvajes como alegoría de las pasiones se encuentran, p. e., en *Pl. Tim.* 91ab; *R.* 588c ss.; entre los estoicos, *Chrysipp. Fr.* 306–307 *Arnim*. Para los cínicos, cfr. *Tab. Ceb.* 22ss.

⁶⁷ Cfr. *Pl. R.* 588c (alma = bestezuela policéfala), con la imagen de Fanes en *Procl. in Ti.* 1.429.26–29 *Diehl* = *OF* 129.

Fanes, aparecen identificados en un verso órfico citado por D. S. 1.11.3⁶⁸. Por otra parte, los órficos creían que el alma es de naturaleza dionisíaca⁶⁹, por lo que, según Eisler, las fieras que representaban a Fanes-Dioniso podrían haber sido también para los órficos un símbolo de las pasiones del alma.

Podemos hacer algunas objeciones a esta teoría. Ante todo, una precisión: nos inclinaríamos a pensar que este encadenamiento de ideas y creencias, tal como lo propone Eisler, sólo vale para el orfismo de los neoplatónicos, aunque la imagen de Fanes y su asociación con Dioniso la atestigua ya Diodoro de Sicilia, como hemos visto en el párrafo anterior. Tampoco nos consta que a Dioniso se le imaginara como la bestezuela policéfala que Platón toma como imagen del alma; pero las laminillas de Pelina y de Turios, que aluden a la conversión del iniciado en toro, carnero o cabrito⁷⁰, sí pueden implicar la creencia en la naturaleza dionisíaca del alma, pues a Dioniso se le asociaba con ellos⁷¹. En cualquier caso, esos animales (salvo el toro) no configuran la fisonomía monstruosa de Fanes. Por otra parte, para Platón esas fieras del alma representan las bajas pasiones y eso no corresponde a la estima de los órficos por el alma, que para ellos era la parte más importante del hombre. Y no es fácil atribuir esa discordancia a la reserva de Platón frente a los misterios, pues, en cualquier caso, Platón compartía con los cultos místéricos el interés por la purificación del alma⁷². Finalmente, el testimonio aducido por Eisler para la naturaleza dionisíaca del alma entre los órficos se refiere a la parte intelectual del alma (*νοῦς*)⁷³, no a las bajas pasiones que podrían ser representadas por las fieras. Así pues, de la propuesta de Eisler parece posible conservar la relación entre la interpretación del mito de la magia musical de Orfeo y la de las fieras como alegoría de las pasiones; pero no es plausible que esa alegorización de las fieras procediera de los misterios órficos. Sin embargo, el testimonio de Paléfato (siglo IV a.C.) y las imágenes de Orfeo entre los tracios sí permitirían atribuir a la época clásica una relación (distinta a la propuesta por

⁶⁸ Cfr. Macr. *Sat.* 1.18.12 (*OF* 540). También *OF* 132 atribuye a Fanes los cuatro pares de ojos y cuatro cuernos de los que habla el *OF* 131, a propósito de la divinidad dionisíaca. Pero no siempre se les identifica: Fanes, en *AO* 15, es un sobrenombre de Eros, y en *P. Gurob* (*OF* 578) parece distinto de Dioniso.

⁶⁹ *OF* 314.

⁷⁰ Véase Bernabé-Jiménez, 2001, 87-88 y 267 s. (traducción y texto de las laminillas de Pelinna), y 131 y 270 (traducción y texto de una laminilla de Turios).

⁷¹ Para la identificación de Dioniso con el cabrito, véase Hsch. s.v. *Eriphios*; para el toro, véase E. *Ba.* 1017, Plu. *Aet. Rom. Gr.* 299B e *Is. et Os.* 364EF, así como Ath. 2.38e y 11.476a. Cfr. Preller-Robert, ⁴1894, I, 695 y 714, y Bernabé-Jiménez, 2001, 107-117, esp. 116 s.

⁷² Pl. *Phd.* 67a, 69bc, *Phdr.* 243a.

⁷³ Cfr. Eisler, 1925, 74, n. 3.

Eisler) entre los misterios y la interpretación alegórica de la magia musical de Orfeo: según Paléfato, esa interpretación se debería al innovador estilo apolíneo introducido por Orfeo en la atmósfera de los misterios dionisíacos.

Al margen, pues, como decimos, de esos dudosos orígenes místéricos, otras fuentes insisten sólo en que no hay que interpretar literalmente que Orfeo amansara fieras y se llevara tras sí rocas y árboles, pues eso sería una expresión figurada de la acción civilizadora de su canto sobre hombres salvajes a quienes habría alejado de hábitos execrables⁷⁴. Esta consideración permitió a Eusebio⁷⁵ comparar la magia musical de Orfeo con la palabra salvadora de Dios. Ese mismo texto, con su uso de la alegoría que hace de la lira una imagen del alma, nos remite en último término a testimonios relacionados con el pitagorismo, que veremos más adelante y que expresan el fundamento mágico de la creencia en la acción de la música sobre el alma. La imagen de la lira se había conservado en los autores cristianos, mientras que la de los animales para aludir a lo irracional en el hombre tenía ya antecedentes en el Antiguo Testamento⁷⁶. Por todo ello, Orfeo tenía todavía un sentido para los cristianos y, al margen de lo que dijeran de él las fuentes patrísticas, la iconografía paleocristiana lo sigue utilizando, rodeado de animales de distinta índole⁷⁷, como una imagen del Buen Pastor, pues la paz entre los animales caracterizaba también⁷⁸ la época posterior al regreso del Mesías.

La interpretación alegorista desplaza la acción de la magia musical de Orfeo de la naturaleza no humana al ámbito de lo humano. En contrapartida, el efecto mágico de la música de Orfeo consiste en muchos textos en dotar a la naturaleza no humana de una afectividad propia de los seres humanos. Así, podemos leer que los bosques y los animales lamentaban la muerte de Orfeo⁷⁹.

Ahora bien, en la pintura vascular ática del siglo V a.C. hay testimonios que permiten entrever esa misma aproximación de lo no huma-

⁷⁴ En la literatura griega, cfr. Heraclit. Par. 23 (p. 81 Festa), D. Chr. 53.8 y Max. Tyr. 37.6. También hay ecos lejanos en D. S. 4.25, Eratosth. *Cat.* 24, Cono *FGrHist* 26 F 1 (45), Paus. 9.30.4, Gr. Naz. *Or.* 39.680 (PG 26.340, *OF* 556 III). En las fuentes latinas véase Hor. *Ars poet.* 391-393 y Porph. *Pomp. Comm.* 391-393, Quint. 1.10.9, Fronto *Ep.* 4.1 y Macr. *Comm.* 2.3.8.

⁷⁵ Eus. *LC* 14.5. Cfr. cap. 62, § 4.5.

⁷⁶ Cfr. Epiph. *Const. Epit. Haer.* 2.224 s. para la lira como imagen del alma, y *Ec.* 3.18 para los animales como imagen de las pasiones irracionales.

⁷⁷ Orfeo, tocando la lira, con un cordero a su derecha, aparece en el fresco de la catacumba de San Calisto, en Roma, entre 218-222 d.C. (n. 164a Garezou), y en un fresco de la catacumba de Domitila, hoy destruido (320-330 d.C.). Véase otros testimonios en Molina, 1998a, 169-179; 2001, y en general el cap. 9.

⁷⁸ P. e., para *Is.* 11.6-9, cfr. 65.25.

⁷⁹ Cfr., entre otros testimonios, Callistr. 7.4, y Antip. Sid. *AP* 7.10.7s.

no a lo humano, propia de la interpretación alegorista, antes del primer testimonio literario que de ésta conservamos. En efecto, la cerámica de época clásica representa a Orfeo entre los tracios que lo escuchan con reconcentrada atención⁸⁰ y esos tracios aparecen caracterizados con marcas de animalidad: las pieles de las que están hechos sus gorros y capas⁸¹. El dominio que ejerce nuestro protagonista sobre los impulsos animales de sus oyentes está aún más claro en el caso de los sátiros que vemos en algunas de esas mismas imágenes y que, en contraste con sus habituales actitudes saltarinas y danzantes, aparecen escuchando a Orfeo en una serena inmovilidad⁸².

4.3. *El mito de Orfeo y los sofistas: entre música y retórica*

Por otra parte, la aproximación del arte de Orfeo al ámbito de lo humano está implícita en ciertos pasajes platónicos que describen el efecto de la palabra, tal como se manifestaba en la retórica sofística, valiéndose de imágenes de encantamientos sobre animales peligrosos⁸³. En forma coherente con esas imágenes, Platón compara la elocuencia de personajes como Protágoras con la destreza musical de Orfeo y Clemente de Alejandría llama al héroe «sofista tracio». Pero ya Eurípides había aproximado tácitamente el arte de Orfeo al de los sofistas, al destacar el valor persuasivo de la palabra de nuestro protagonista⁸⁴. Esa aproximación entre Orfeo y los sofistas es coherente con una tendencia señalada por Moutsopoulos en el pensamiento musical de los trágicos, especialmente de Eurípides: la de circunscribir los fenómenos musicales, tal como se manifiestan en la naturaleza, al ámbito de lo estrictamente humano. En otro orden de cosas, estas relaciones entre la sofística y el arte que el mito atribuye a Orfeo representan, en el ámbito del «receptor», lo que la relevancia que el arte mítico de Orfeo otorgaba a la palabra en el ámbito del «código». Es decir, la relación de Orfeo con los sofistas se manifiesta en dos órdenes: por lo que se refiere a los medios técnicos del arte de Orfeo, en la preponderancia de la palabra, y, en cuanto a sus oyentes y los efectos que el cantor obtenía sobre ellos, en los fenómenos que estamos viendo ahora.

Esa aproximación de Orfeo a la sofística se corresponde, a su vez, con la sustitución del citaredo por el rétor —que, al menos, usurpó

⁸⁰ Véase, p. e., los núms. 7-31 Garezou; Molina, 1998a, 305-307, 2001 y el cap. 8, § 11 con fig. 10.

⁸¹ Detienne, 1989, 112 s.

⁸² Véase los n. 22-25 Garezou.

⁸³ Pl. *Euthd.* 290a, *Men.* 80a, *Sph.* 234c.

⁸⁴ Pl. *Prt.* 315a, *Clem. Al. Prot.* 1.1.1, E. *IA* 1211 ss.

parte de la relevancia que aquél tenía— en la educación de la juventud. Y de ahí que se tomara a Orfeo como antecesor o término de comparación con los oradores, como vemos en Platón⁸⁵. Luego, Cicerón asignaría a la elocuencia la misma función civilizadora que Horacio celebró en Orfeo. En esa misma línea, Frontón equiparó al Orfeo que crea la paz entre los animales con el emperador que mantiene la paz entre los pueblos que gobierna⁸⁶. Estos testimonios nos conducen ya a la órbita de la sociedad humana.

4.4. Orfeo argonauta y otros aspectos de su función en la sociedad humana

El primer testimonio iconográfico seguro que tenemos de Orfeo, la metopa del tesoro de los sicionios (n. 6 Garezou), pone a nuestro personaje en el marco de lo humano, más concretamente en el de la expedición de los Argonautas, como sucede en los primeros testimonios literarios⁸⁷. Orfeo argonauta desaparece luego de la iconografía, pero no ocurre lo mismo en las fuentes literarias, tanto griegas (desde los textos que hemos citado hasta las *Argonáuticas órficas*, pasando por las de Apolonio Rodio), como latinas⁸⁸. En el contexto de la expedición argonáutica y fuera de él las fuentes presentan a Orfeo con las funciones habituales del músico en el mundo antiguo: por ejemplo, acompañar cantos de victoria⁸⁹ como los que encontramos, fuera del mito de Orfeo, en Eurípides⁹⁰. También acompañó Orfeo danzas festivas, según Apolonio, y, del mismo modo que su acción mágica sobre la naturaleza era igual de eficaz en el reino de los muertos, también lo encontramos acompañando las danzas de los bienaventurados en Virgilio⁹¹. Su música marcaba el ritmo a los remeros de la nave *Argo*⁹². También interviene Orfeo en el marco de la colectividad humana, para obtener, a través de la música, el favor de los dioses con

⁸⁵ Pl. *Prt.* 315a. Cfr. Tac. *Dial. Or.* 12.3 s. y Claudian. *Paneg. Manl. Theod.* 251 s.

⁸⁶ Función civilizadora de la elocuencia: Cic. *Inv.* 1.2; Orfeo civilizador: Hor. *Ars Poet.* 391 ss.; comparación con los emperadores, en Fronto *Ep.* 4.1.

⁸⁷ Eumel. *Fr.* 8 B. (= 22 West) y en *P. Oxy.* 53.3698 (*OF* 1005a I-II), cfr. Debiasi, 2003 y cap. 4, § 3.1; Simon. *Fr.* 567 Page (que tal vez proceda de un poema sobre los Argonautas) y *Pi. P.* 4.176 ss.

⁸⁸ P. e. en Séneca *Med.* 348 ss., Val. Flac. 1.186 s., 4.85-87 y Sil. Ital. 11.469 ss. Véase cap. 4, § 3.

⁸⁹ A. R. 2.161 ss.

⁹⁰ E. *El.* 859 ss.

⁹¹ A. R. 4.1193-1195, Verg. *Aen.* 6.645 s.

⁹² Según E. *Hyps. Fr.* 752g Kannicht. Ese tipo de música se atestigua también, fuera del ámbito del mito, en Lon. 3.21.

respecto a empresas humanas, como la de los Argonautas, como veremos más adelante, pues las plegarias podían ser cantadas o salmodiadas y Apolonio dice que Orfeo apaciguó los ánimos de los Argonautas, tras una disputa, con un canto de tema teogónico y cosmogónico⁹³.

Vemos, pues, que, salvo en el caso de sus asesinas, del que nos ocuparemos luego, los efectos del canto de Orfeo son la pacificación, la ordenación de la actividad humana y la apertura de una posibilidad de comunicación con lo divino. Esos efectos, así como la dimensión trascendente que les otorga la aproximación del hombre a lo divino, son los que la tradición pitagórica atribuía a la música⁹⁴. Pero ya dijimos que la filosofía pitagórica de la música y las prácticas que en ella se inspiraron hundían sus raíces en las creencias mágicas que se manifiestan en la acción de Orfeo sobre la naturaleza no humana. Y que, cuando se intentó racionalizarlas en forma de pedagogía y psicología (e. d., reducirlas al ámbito de lo humano), se prestó especial atención al efecto del arte de Orfeo entre los hombres y se explicaron alegóricamente los encantamientos sobre la naturaleza como algo inspirado en la acción sobre el ánimo de los hombres. Pero, puesto que, desde la ilustración de época clásica, los sofistas eran quienes manifestaban, en el ámbito de la *polis* y del pensamiento racional y discursivo, esa capacidad de actuar sobre el ánimo del oyente, el mito de Orfeo llegó al ámbito de la sofística, según hemos visto en el epígrafe anterior. Pues, como se dijo en § 2, uno de los recursos de la sofística era el sonido de las palabras (aquello que, en el lenguaje verbal, está más cerca de la música).

Hemos dicho que el pensamiento musical pitagórico representaba un intento de racionalización matemática de creencias mágicas. En ese marco, la idea de que la música puede actuar sobre el alma humana porque los movimientos del alma se rigen por los mismos principios matemáticos que la música⁹⁵ constituye la matematización de la creencia en una afinidad entre el alma y la música. Esa creencia se manifestaba también en la alegoría de la lira como imagen del alma y en la idea pitagórica de que el alma es una armonía⁹⁶. Y, al ser la lira una imagen del alma, era también, en virtud del principio mágico de que «lo semejante actúa sobre lo semejante», el medio más ade-

⁹³ Plot. 4.4.38, sobre las plegarias cantadas o salmodiadas. Canto teogónico de Orfeo, para apaciguar a sus compañeros Argonautas, en A. R. 1.494-515.

⁹⁴ Cfr. Aristox. *Fr.* 26 Wehrli, *An. Par.* 1.172, y Str. 10.3.9 s.

⁹⁵ Plot. 4.3.12.

⁹⁶ Pl. *Phd.* 85e ss., 92a-c, *R.* 443cd, *Plu. Inv. Plat.* 1007E ss., *Procl. in R.* 1.212 s. Kroll. Aristid. *Quint.* 2.17-19, expuso una doctrina sobre la génesis del alma, según la cual ésta se encarna a partir de elementos análogos a los que componen la lira. Sobre la idea pitagórica de que el alma es una armonía, cfr. *Macr. Comm.* 1.14, *Claud. Mam.* 2.7, p. 120 = *Philol. Fr.* 22 D.-K., *Arqu.* 33 ss. Thesleff. Véase Molina, 1998a, 319-339. Esa idea no es exclusiva de los pitagóricos, sino que también parecen haberla empleado los cínicos (D. L. 6.27).

cuado para ejercer esa acción psicoterapéutica y armonizadora que los pitagóricos apreciaron. La relación del pitagorismo y su filosofía de la música con los efectos del arte que las fuentes atribuyen a Orfeo es patente en Máximo de Tiro, en uno de los textos que atestiguan la interpretación alegorista de la magia musical de nuestro protagonista⁹⁷.

Cuanto hemos dicho no implica que el mito de Orfeo procediera de círculos pitagóricos. Pero la música que el mito atribuye a Orfeo traduce esa filosofía de la música que había representado el pitagorismo. La música de Orfeo ejerce una psicagogia dotada de dos facetas: la atracción, el hechizo y la persuasión, por un lado, y la pacificación, por otro. Eurípides, aprovechando el contexto de la «nueva música», inaugura la atención a la primera faceta señalada. El otro efecto, el de la pacificación, tiene que ver más claramente con la ética pitagórica de la música y empieza a manifestarse en la iconografía griega de época clásica. Lo que hace de bisagra entre hechizo y pacificación es el valor de la persuasión, versión sofística de la psicagogia que, en las religiones místicas y entre los pitagóricos, se manifestaba en la catarsis musical. Fueron los pitagóricos quienes representaron la conciencia de que la música podía ejercer esa función psicagógica y esa conciencia subyace en lo que las fuentes del mito de Orfeo cuentan acerca de la música. Pues la filosofía pitagórica de la música es la forma en la que se transmitió y se transformó la creencia en la magia musical en Grecia.

Por otra parte, se creía que Orfeo enseñó a tocar la lira y a cantar a jóvenes héroes o a otros músicos de la tradición legendaria griega, como Lino, Támiris y Anfión. Asimismo, Orfeo habría sido el iniciador de una cultura musical y el que inventó o perfeccionó la lira, el hexámetro o el alfabeto⁹⁸. Pero la iniciación de una cultura musical es sólo una faceta de algo más amplio. Al estudiar los medios artísticos del legendario cantor, hemos visto que la palabra era un hecho musical para los antiguos. Pues bien, según el *Papiro de Derveni* col. XXII 1-3, Orfeo «dio nombre a todas las cosas, de la forma más bella que pudo», es decir, habría captado los nombres que corresponden por naturaleza a las cosas y a los dioses. Que ciertos nombres fueran «por naturaleza» parece haber sido una creencia compartida por los órficos⁹⁹ y, aun entreverada con un principio de consideración de la convencionalidad del lenguaje¹⁰⁰, la

⁹⁷ Max. Tyr. 37.4-7.

⁹⁸ Orfeo, maestro de los hijos de Jasón e Hipsipile, en E. *Hyps. Fr.* 759a. 101 ss. (1622 ss.) Kannicht; maestro de otros músicos legendarios, según Nicom. *Harm.* 266.1 ss. Jan; iniciador de una cultura musical, según Ps.-Gal. *Part. phil.* 29. Sobre los demás inventos, cfr. cap. 2, n. 45.

⁹⁹ Cfr. *OF* 126, 148, 188, 315 I, 416, 540.

¹⁰⁰ Véase Bernabé, 1992a, y Molina, 1998a, 346-348.

volveremos a encontrar en los rituales místéricos en los que se pretendía revelar los nombres que correspondían por naturaleza a los dioses, los nombres secretos por los que los dioses preferían que se les llamara, como veremos próximamente. Y, al ser esos nombres secretos los menos usuales, nos remiten a un uso del lenguaje muy próximo a la poesía, en tanto que llama la atención sobre la forma y hace residir en ésta la eficacia del texto. Incluso hay testimonios de que la eficacia de esos nombres secretos obedecía precisamente a su sonido¹⁰¹, lo que nos sitúa ya ante el aspecto musical del lenguaje, del que hablamos en § 2.

Que determinados nombres correspondan por naturaleza a las cosas y a los dioses nos remite a la creencia en que las cosas empezaron a existir cuando la voz de una divinidad demiúrgica pronunció sus nombres, según cosmogonías como la del Génesis 1. Ese modelo cosmogónico es el fundamento de la creencia en la magia musical, pues, si la voz de esa divinidad demiúrgica ha dado lugar a que las cosas existan, el sonido será capaz de actuar mágicamente sobre las cosas, de acuerdo con el principio de que lo semejante actúa sobre lo semejante, que hemos visto que estaba presente en la filosofía griega (también en la relativa a la música¹⁰²). Pues bien: entre las escasísimas huellas (y muy difusas) de una creencia en ese poder demiúrgico del sonido en Grecia, algunas se encuentran en el ámbito del orfismo. Nos ocuparemos de ellas, con más detalle, en otro capítulo de este libro¹⁰³; pero aquí bastará con referirse a dos testimonios representativos del orfismo más antiguo y del de época imperial, respectivamente. El más antiguo se halla en el *Papiro de Derveni* (col. XIV 6-12), donde se dice que algunos creían que Zeus nació al recibir su nombre; mucho más tarde se alude a las voces del éter, identificado con Zeus, que es el que todo lo ha mezclado¹⁰⁴. Pero hay que observar que en el testimonio del *Papiro de Derveni* no se da por órfica la doctrina de que Zeus hubiera nacido al recibir su nombre; por otra parte, en esos testimonios no interviene una divinidad demiúrgica. En cuanto a la col. XXII 1-3, no presenta a Orfeo como demiurgo que crea las cosas dándoles nombre, sino como el que capta esos nombres y los da a conocer. El lenguaje de Orfeo, a diferencia de su música, no es mágico, sino que revela la esencia de las cosas.

En los párrafos anteriores hemos relacionado la introducción de la cultura musical por parte de Orfeo con la transmisión de las doctrinas teológicas y cosmológicas que se le atribuyeron. De esa misma indo-

¹⁰¹ Plot. 4.4.40.

¹⁰² Combarieu, 1909, 12 ss., y Schneider, 1951, 141-143. Véase § 3.

¹⁰³ Cap. 36.

¹⁰⁴ OF 414. Véase Molina, 1998a, 343-351 y el cap. 36.

le eran los temas que más frecuentemente atribuyen los textos a su canto, como vimos en § 2. Y ya antes aludíamos a una de las funciones de Orfeo entre los hombres: hacer de mediador, a través del canto cultural, entre lo humano y lo divino. Los mismos pitagóricos y todo el pensamiento musical que en ellos se inspira consideran que la benéfica acción de la música sobre el carácter y los afectos se debe a que esa arte eleva al hombre hacia los dioses, por lo cual la música se empleaba con suma frecuencia en ceremonias culturales, ya fuera en el ámbito de la religión de la *polis* –en el culto de Apolo, sobre todo– como en el de los misterios¹⁰⁵. Abordemos ya, pues, el influjo del arte de Orfeo sobre los dioses y el Más Allá, según las fuentes del mito.

5. LA SEDUCCIÓN DE LO SOBRENATURAL

El aspecto religioso del arte de Orfeo se manifiesta en su mítico intento de rescatar a Eurídice mediante la persuasión musical de las divinidades del Hades¹⁰⁶. Pero Orfeo, como veremos en su momento, también se dirigió a otros dioses, según las fuentes (especialmente dioses asociados con elementos de la naturaleza, como los Cabiros, las Hespérides o las Ninfas). Y se decía que había fundado misterios –no sólo aquellos a los que dio su nombre– en los que se revelaba una sabiduría con la que se intentaba actuar sobre los dioses.

En este ámbito de lo sobrenatural, por lo que toca a la música en el mito de Orfeo, se ve con especial claridad que las fuentes del mito no se corresponden rigurosamente con los *realia* históricos, sino que mezclan experiencias, creencias y prácticas heterogéneas, que no necesariamente eran órficas. Por ejemplo, el uso del canto y de la lira no era el único recurso, ni siquiera el principal, para la evocación de las almas¹⁰⁷. El uso del canto para evocar las almas o para guiarlas en su viaje al Más Allá se documenta, por ejemplo, en Esquilo¹⁰⁸. En cuanto a la música instrumental, hay testimonios de que, para comunicarse con los dioses de ultratumba, lo más indicado no era la lira, sino la resonancia del bronce, creencia probablemente fundada en la magia simpática, pues también se creía que los caminos del Hades eran de bronce¹⁰⁹. Incluso se decía que a los dioses de los muertos había que

¹⁰⁵ Cfr. Str. 10.3.7 ss.

¹⁰⁶ E. *Alc.* 357 ss., Cono *FGrHist* 26 F 1 (45); Ov. *Met.* 10.45 ss., entre otros; cfr. Molina, 1998a, 388.

¹⁰⁷ Como tal se interpreta la catábasis de Orfeo, p. e., en Serv. *Aen.* 6.119.

¹⁰⁸ A. *Pers.* 619-632. Véase Molina, 1998a, 390-394.

¹⁰⁹ Bronce en ceremonias de invocación a los dioses de ultratumba, en Sch. Theoc. 2.36; los caminos del Hades son de bronce según Il. 8.13-15 (cfr. Porph. *Phil. Hist.* p. 371 s. Smith).

dirigirse en silencio o que los cantos fúnebres se entonaban sin lira¹¹⁰. Pero también hay representaciones de liras en relieves de sarcófagos e incluso se han hallado liras en algunos ajuares funerarios¹¹¹ de los que hablaremos en seguida. En último término, parece que estas prácticas musicales en relación con el mundo de ultratumba tienen que ver con la imagen paradisiaca de ese mundo, especialmente con la creencia en que las almas pasan el tiempo haciendo música en el Más Allá¹¹². Y, de acuerdo con esa creencia, desde el punto de vista mágico la música sería el medio más adecuado para comunicarse con el Más Allá, si ese ámbito está poblado por almas que se ocupan del arte de los sonidos.

Pero donde tenía más sentido el uso de la música de lira, para guiar las almas al Más Allá o para asegurar su inmortalidad, fue en el ámbito del pitagorismo. Los pitagóricos situaban la sede de las almas en los astros o, más en general, en el mundo celeste¹¹³. Y la lira, al reproducir la armonía de las esferas, era una imagen de ese mundo celeste y, en consecuencia, era también el instrumento adecuado para indicar al alma su destino *post mortem*¹¹⁴. Con esa creencia pueden relacionarse las representaciones y ofrendas de liras en la iconografía sepulcral y en los ajuares funerarios, como vemos en un lécito¹¹⁵ que muestra una lira depositada sobre la tumba. Además, Delatte¹¹⁶ habla de instrumentos musicales hallados, efectivamente, en tumbas, como ocurrió en la Via Sacra, donde se encontró una lira de madera y un plectro junto al cadáver de una joven con la cabeza ceñida con una corona de hojas de oro¹¹⁷. Pero la lira no es el único instrumento que se ofrece a los difuntos: una cratera campania (n. 15 Delatte) y una enócoe apulia (n. 16 Delatte) muestran mujeres con tímpanos que parecen ser su ofrenda al difunto, y las ánforas núms. 17 y 18 Delatte muestran sistros apulios¹¹⁸, que encontramos junto a una lira en la cratera de volutas n. 34 Delatte.

¹¹⁰ Silencio ante los dioses de los muertos, según Sch. S. OC 489; cantos fúnebres sin lira, según A. Eu. 328 ss.

¹¹¹ Desde el sarcófago de Hagia Triada, en el que aparece una cítara de siete cuerdas. Véase para testimonios griegos de época clásica Delatte, 1913.

¹¹² Creencia que se atestigua por primera vez en Pi. Fr. 129.6 ss. Maehl.

¹¹³ Jambl. VP 18. 82, Carm. Aur. 70 s.

¹¹⁴ Como vemos en Cic. Somn. 5.3 = Rep. 6.18.

¹¹⁵ Conservado en el Museo Nacional de Atenas. Véase Delatte, 1913, n. 3. Nos referiremos en adelante a los testimonios catalogados por este autor con el número que llevan en ese trabajo, seguido del apellido Delatte.

¹¹⁶ Delatte, 1913, 324.

¹¹⁷ Véase, sobre estos y otros hallazgos arqueológicos, Molina, 1998a, 398-411.

¹¹⁸ Dice Delatte, 1913, 331, que el sistro y el tímpano eran instrumentos propios de las ceremonias místicas. Lo veremos en el apartado que dedicamos a la música en el ritual órfico en el cap. 36.

Esas creencias también se han atestiguado en la famosa alusión a un poema órfico titulado *Lira*, del que habría hablado Varrón¹¹⁹. Pero, en la catábasis de Orfeo (como también, por otra parte, en la escatología órfica), el reino de los muertos se sitúa bajo tierra, en un ámbito en el que, de acuerdo con los mecanismos conceptuales de la magia simpática, no parece que la lira fuera el instrumento más adecuado. También hemos visto en el párrafo anterior que no eran solamente liras los instrumentos hallados en los ajuares funerarios ni los más empleados en la música fúnebre, por todo lo cual nos parece que el uso o desuso de determinados instrumentos en la música fúnebre era más bien aleatorio y, en todo caso, dependía más bien de la imagen que se tuviera de la vida de ultratumba. Por esto es por lo que decíamos antes que el mito de Orfeo, por lo que se refiere al uso de la música para la evocación de las almas, no es la transposición rigurosa de los *realia* históricos.

En otro orden de cosas, la lira era el instrumento más usado, aunque no el único, en el culto de Apolo, a cuya órbita expresiva pertenecen los efectos pacificadores que las fuentes atribuyen a Orfeo, como hemos visto¹²⁰. Pero no es sólo a Apolo a quien Orfeo rinde culto, sino también a Dioniso; a los Cabiros, a través de los cuales logró calmar una tempestad; a las Hespérides, que hacen florecer un oasis ante una plegaria de Orfeo; y a las Ninfas, que lloraron la muerte de Orfeo, igual que lo habían hecho los árboles con los que esas divinidades estaban asociadas¹²¹. Ésta es la transposición, en el plano divino, de la llamada *pathetic fallacy*, por la que se dota de sentimientos a la naturaleza. Finalmente, Orfeo derrotó a las Sirenas con su canto¹²². El canto de Orfeo también hizo que Hipno acudiera para adormecer al dragón que custodiaba el vellocino de oro¹²³.

Cabe pensar que la situación legendaria de Orfeo cantando en honor de esas divinidades —o venciénolas, en el caso de las Sirenas, lo que también representa una posibilidad de comunicación con lo divino— fue imaginada sobre la base de la presencia de la música en las ceremonias culturales del mundo antiguo. De dicha presencia hay múlti-

¹¹⁹ Según un escolio a Verg. *Aen.* 6.119.

¹²⁰ Con la excepción de los dramaturgos griegos de época clásica. Éstos no aluden al aspecto pacificador del arte de Orfeo, sino que emplean, desde el punto de vista de la expresividad musical, el «término no marcado»: la referencia a una acción psicagógica y persuasiva de la música, lo cual puede incluir tanto la excitación de las emociones como su apaciguamiento.

¹²¹ Orfeo canta en honor de Apolo (Hyg. *Astr.* 2.7.1) y de Dioniso (Lact. *Inst.* 1.22.15-17). Episodio de los Cabiros, en Dionys. Scyt. *Frr.* 18 y 30 Rusten, Hespérides, en A. R. 4.1406-1426. Ninfas, en Ov. *Met.* 11.48 s.; Séneca *HO* 1053 s. y Claudian. *Rapt. Pros.* 2. *praef.* 3.

¹²² Según A. R. 4.905 s., entre otros.

¹²³ Según *AO* 1001-1004.

ples testimonios, desde época arcaica y clásica hasta la Antigüedad tardía, en la que el renacimiento de la magia permite ver con especial claridad la índole mágica de la música cultural¹²⁴. Esa índole mágica se aprecia también en textos que insisten en que a los dioses les agrada que se les invoque con música¹²⁵, lo cual se confirma en el himno a Zeus conservado en el templo de Zeus Dicteo, en Palekastro, Creta¹²⁶. La misma creencia aparece en un testimonio del orfismo tardío¹²⁷. Pero también sabemos que a algunos dioses convenía rendirles culto en silencio¹²⁸. En cualquier caso, los griegos creían que la índole cultural de la música era la originaria de ese arte: uno de los iniciadores míticos de la cultura musical griega, Olimpo, habría comenzado por componer melodías en honor de los dioses¹²⁹.

La divinidad en cuyo culto tenía la música mayor relieve es Apolo, y ya antes hemos dicho que los efectos de la música de Orfeo son eminentemente apolíneos¹³⁰. En el marco del culto de Apolo habían surgido danzas guerreras que dieron lugar al hiporquema y la lira, el instrumento de Apolo y de Orfeo, servía para acompañar las marchas al combate¹³¹, por lo que no es tan chocante que Orfeo hubiera educado para la guerra a uno de los hijos de Jasón y de Hipsípíle, mientras que al otro le había enseñado a tocar la cítara, o que hubiera inventado los cantos de marcha al combate¹³². Ese aspecto marcial de la música en el culto de Apolo parece haber estado presente en Creta y haberse acentuado en Esparta. Y es de Esparta de donde los griegos creían que arrancaba el carácter mesurado, solemne y sencillo de la música de Apolo, del mismo modo que la apreciación pitagórica del valor catártico y pacificador de la música parece haber tenido sus orígenes en la austera sensibilidad espartana¹³³.

¹²⁴ En época clásica, véase *h. Ap.* 157-161, *Pl. Lg.* 700ab; sobre la índole mágica de la música cultural, Orígenes *Cels.* 5.38, 7.69 y 8.61.

¹²⁵ *Hor. C.* 1.36.1-3, *Cens.* 12.2, *Corp. Herm. Fr.* 23.69.

¹²⁶ Cfr. Molina, 1998a, 450.

¹²⁷ *OL* 725 ss.

¹²⁸ *Paus.* 8.38.7, *Luc. Syr. D.* 44.

¹²⁹ *Ps.-Plu. De mus.* 1133DE.

¹³⁰ Música en el culto de Apolo: *Il.* 1.472-474, *Ps.-Plu. De mus.* 1135F ss. Carácter general de la música apolínea: *Pi. P.* 5.63 ss., *Philoch. FGrHist* 328 F 172, *Plu. de E ap. Delph.* 389A-C. Para la afinidad entre las músicas que el mito atribuyó a Apolo y a Orfeo, cotéjese *E. Alc.* 579 con *A. Ag.* 1630. Véase Ziegler, 1939, 1302; Lieberg, 1984, 140; y Molina, 1998a, 451-460.

¹³¹ Cfr. *Ps.-Plut. De mus.* 1140C y Molina, 1998a, 451-460.

¹³² Orfeo educa como guerrero a uno de los hijos de Jasón e Hipsípíle y al otro como músico: *E. Hyps. Fr.* 759a.101 ss. (1622 ss.) Kannicht; Orfeo, inventor de los cantos de marcha al combate: *Ps.-Gal. Part. phil.* 29, según el cual la habilidad musical de los tracios tenía sus bases en su carácter belicoso.

¹³³ Música «severa» en el culto de Apolo en Creta: *Plu. Thes.* 21; *Ps.-Plut. De mus.* 1140C. En Esparta: *Paus.* 3.11.9, *EM s.v. Gymnopaidia*. Origen espartano del carácter de la música apolínea: *Ps.-Plut. De mus.* 1142E, cfr. *Pl. R.* 399a-d.

Ahora bien, según lo que creían los griegos, aquella austera música apolínea había llegado a Esparta desde Creta, de la mano de Taletas. Glauco dice que Taletas había tomado el arte de Olimpo como su modelo y Aristóteles pone las melodías de Olimpo como ejemplo eminente de música capaz de influir sobre el carácter¹³⁴. Así pues, Olimpo, un músico legendario frigio, sería un antecedente mítico del tipo de música que generalmente apreciaban los griegos. Pues bien: Olimpo nos remite al mundo minorasiático; pero el carácter orgiástico de la música frigia, que se conservó en los cultos místéricos, fue silenciado en la música en el culto de Apolo. Y, por diferente que fuera la índole expresiva de las músicas que acompañaban el culto de Apolo y los rituales místéricos, en todos esos contextos se otorgaba a la música una misma función: la de purificar el alma.

Pero la música que las fuentes del mito atribuyen a Orfeo y la que acompañaba los misterios que se creía que él había fundado son diferentes. He aquí una separación entre los *realia* y los datos del mito: en el marco del ritual órfico propiamente dicho sorprende lo escaso de nuestros testimonios acerca de la presencia de la música. Los analizaremos con más profundidad en otro capítulo de este libro¹³⁵. En estos momentos, bastará indicar, en relación al canto ritual, la alusión a los encantamientos (ἐπωιδαί) que alejan a los demonios enemigos de las almas en el *Papiro de Derveni* (col. VI 1) y el testimonio (tardío, pero muy significativo) del *Lapidario órfico* 725 ss., que dice que la divinidad se alegra cuando alguien canta sus nombres secretos en las ceremonias¹³⁶. En cuanto al acompañamiento instrumental, sólo las representaciones de Orfeo entre los tracios¹³⁷ permiten pensar en el empleo de la lira; por lo demás, nuestros testimonios hablan de la zumbadera (ρόμβος) o de instrumentos de percusión¹³⁸.

Pero, en contraste con la escasa presencia de la música –y la casi ausencia de la lira, por lo que sabemos– en el ámbito órfico, el pitagorismo sí se sirvió abundantemente de la música, y muy especialmente de la de lira, para fines catárticos y culturales¹³⁹. Por otra parte, el uso de la sonoridad de tímpanos, címbalos y otros instrumentos de percusión no está del todo lejos del pitagorismo. En efecto, Pitágoras

¹³⁴ Cfr. Plu. *Lyc.* 4, Glauco en Ps.-Plu. *De mus.* 1134E, Arist. *Pol.* 1340a.

¹³⁵ Cap. 36.

¹³⁶ Que la relación entre la música de Orfeo y el orfismo residiera en el empleo de ensalmos fue ya sugerido por Boyancé, 1936, que aportó algunos testimonios de la importancia de la voz en esos rituales. Cfr. luego Sorel, 1995, 22 ss.

¹³⁷ Agradecemos al profesor Riedweg que llamara nuestra atención sobre ese hecho.

¹³⁸ Zumbador, en P. *Gurob.* 29 (*OF* 578.29); instrumentos de percusión: E. *Cret. Fr.* 472.11 Kannicht (leyendo βροντάς con *OF* 567) y Phld. *Po.* 181. 1 ss. Janko (*OF* 655). Cfr. *OF* 211 s.

¹³⁹ Catarsis musical pitagórica mediante la lira: Cic. *Tusc.* 4.3 s. Quint. 9.4.10-12, Porph. *VP* 32, Iambl. *VP* 15.64 ss. Uso cultural de la lira entre los pitagóricos: Porph. *VP* 42.

habría descubierto los intervalos musicales al escuchar el martilleo de un herrero y los pitagóricos atribuían una cualidad divina a la resonancia del bronce, que tenía una función catártica¹⁴⁰. Si nos acercamos de nuevo a Orfeo, recordemos que sus «maestros de música» habían sido los Dáctilos del Ida –herreros y fundadores de misterios¹⁴¹–, en Creta. Y el mismo Orfeo percutía una placa de bronce¹⁴² durante una ceremonia de evocación de las deidades infernales. Como dijimos antes, ese uso del bronce para comunicarse con el Hades obedecía tal vez a mecanismos psicológicos propios de la magia simpática, pues había creencias en que los caminos del Hades son de bronce, por lo que el sonido de ese material sería el adecuado para actuar sobre las divinidades infernales, como hemos visto al principio de este epígrafe. También subyace una concepción parecida en el uso pitagórico de la lira para guiar a las almas hacia el mundo celeste, del que ese instrumento era una imagen que reproducía la armonía de las esferas.

Podemos ver, en resumen, cómo la música de Orfeo, según el mito, reúne en sí características propias de distintos ámbitos en los que estaba presente esta arte en el mundo antiguo. El uso de la lira como instrumento cultural y catártico era propio de la órbita de Apolo y, más concretamente, del pitagorismo, y lo mismo ocurre con el carácter medido y pacificador de la música de Orfeo. Sin embargo, el marco religioso al que pertenece Orfeo era sobre todo el de los misterios, especialmente los dionisiacos, en los que la música no era de la misma índole que la que las fuentes del mito atribuyen a Orfeo, aunque compartía con ésta la intención catártica. Esa intención se remontaba en último término a la concepción mágica de la música, tal como podíamos observarla en los efectos prodigiosos que Orfeo obtenía sobre el medio natural y que se reproducen en los que ejercía sobre los dioses¹⁴³.

En fin, si, como parece, apenas hay testimonios de la música en el orfismo, ello pudo deberse, en nuestra opinión, a que el orfismo no tenía el interés científico y filosófico del pitagorismo, en general, y específicamente por la música. Al desentenderse de la especulación

¹⁴⁰ Véase, sobre el supuesto descubrimiento de Pitágoras, Nicom. *Harm.* 245 ss. Jan; Iamb. *VP* 26.115 o *Macr. Comm.* 2.1.8 ss. Para el carácter divino de la resonancia del bronce, según los pitagóricos, véase Arist. *Fr.* 196 Rose (159 Gigon). Creencia en el poder catártico de la resonancia del bronce, en Sch. *Theoc.* 2.36. Para otros testimonios, véase Molina, 1998a, 392-394.

¹⁴¹ Según D. S. 5.64.3-5, Sobre la conexión entre el trabajo de los metales y la fundación de misterios véase Burkert, 1962b.

¹⁴² *AO* 965 s.

¹⁴³ Cfr. su efecto sobre los árboles y sobre las dríades, ninfas asociadas con ellos, en *Ov. Met.* 11.48 s. Claudian. *Rapt. Pros.* 2, praef. 3.

intelectual, se alejó también de la teoría musical. Y, al alejarse de la teoría, se alejó de la práctica. Quizá la magia subyacente en los ritos órficos siguió la evolución, de la que hablaba Combarieu¹⁴⁴, hacia un progresivo alejamiento del aspecto sonoro, sin que un interés científico por la música pudiera contrapesar esa evolución. Aunque, al margen de la historia de las religiones, de las prácticas mágicas y de la ética musical, el peso de la tradición literaria debió de tener también su relevancia¹⁴⁵, así como un cierto grado de autonomía de dicha tradición literaria con respecto a otros condicionantes.

6. EN LA ETERNIDAD. ORFEO Y LA PERENNIDAD DE LA MÚSICA

El ámbito de los misterios, en el que hemos dejado a Orfeo en los últimos párrafos, se caracterizaba, entre otras cosas, por la preocupación por la inmortalidad y la salvación del alma. Con esas inquietudes creemos que se relaciona un último grupo de leyendas protagonizadas por Orfeo después de su muerte. De éstas, la que más fortuna ha tenido ha sido la de que su cabeza y su lira habían sido arrastradas por el mar, aún resonando, hasta la isla de Lesbos, para convertirse allí en el origen de las dotes musicales de los habitantes de aquella isla (desde Fanocles, en las fuentes literarias, aunque la imagen de la cabeza de Orfeo cantando, arrastrada por un río, ya estaba presente en la iconografía griega de época clásica, como vemos en una hidria de ca. 440 a.C.¹⁴⁶). Las fuentes también aluden frecuentemente a la leyenda del catasterismo de la lira, que encontramos desde Eratóstenes hasta, por citar los testimonios más interesantes, Manilio y el Pseudo-Luciano¹⁴⁷. Estos dos últimos atribuyen a la lira de Orfeo, catasterizada, un efecto afín al que tenía en la Tierra: si aquí atraía y embelesaba a los animales y creaba la armonía entre las fieras y sus víctimas, también en el cielo estaba rodeada de animales¹⁴⁸ y regía y armonizaba el curso de los astros¹⁴⁹. También hay un testimonio de que la música de Orfeo seguía ejerciendo su magia sobre árboles, rocas y animales «terrestres» después de la muerte del cantor¹⁵⁰.

¹⁴⁴ Combarieu, 1909 *passim*. Las fórmulas mágicas, dice ese autor, comenzaron por ser cantadas; luego pasaron a recitarse y, finalmente, a escribirse.

¹⁴⁵ Agradecemos al prof. Riedweg que nos recordara la importancia de ese aspecto.

¹⁴⁶ Phanocl. *Fr.* 1.15-22 Powell. Sobre la hidria, véase Schmidt, 1972 *passim* y lám. 39 ss., Lissarrague, 1994, 287. Cfr. cap. 7, § 3.

¹⁴⁷ Eratosth. *Cat.* 24, Manil. 1.324-330 y Ps.-Luc. *Astr.* 10.

¹⁴⁸ Las constelaciones del Zodíaco, o la del Cisne, que «vuela» hacia la de la Lira, en Avien. *Arat.* 633 s.

¹⁴⁹ Manil. 1.324-330.

¹⁵⁰ Him. *Or.* 46.5 (186 Colonna).

Al margen de los mitos de la cabeza de Orfeo rescatada por los lesbios, en cuya isla seguía entonando oráculos¹⁵¹, y del catasterismo de la lira, hay otras leyendas que, aun con menor fortuna literaria, reflejan también la perennidad del arte de nuestro protagonista. Así, Platón¹⁵² dice que el alma de Orfeo se había reencarnado en un cisne, ave musical por excelencia¹⁵³. Los ruiseñores de Antisa, donde estaba enterrada la cabeza de Orfeo, cantaban mejor que los demás¹⁵⁴. Pausanias cuenta que un campesino se quedó dormido junto a la tumba de Orfeo y que despertó cantando con voz dulce y poderosa los himnos de nuestro legendario cantor. Del mismo modo, Filóstrato cuenta que la lira de Orfeo había sido llevada a la ciudad eolia de Lirneso y que la resonancia del instrumento se había transmitido a las rocas de la región. El Pseudo-Plutarco refiere que en el monte Pangeo había una planta llamada «cítara» (κιθάρα) que, nacida de la sangre de Orfeo, reproducía el sonido del instrumento que le daba nombre¹⁵⁵. En todas esas anécdotas vemos la perpetuación de las cualidades de la música de nuestro héroe en la naturaleza inmediata al lugar donde estaba enterrado. Parece como si se hubiera cerrado el círculo: Orfeo, que había aprendido la música imitando la naturaleza¹⁵⁶, estaría devolviendo a sus orígenes los dones que la naturaleza le había otorgado.

Si quisiéramos relacionar estas leyendas con alguna creencia relativa a la música en el mundo antiguo, tendríamos que recordar las ideas acerca de la inmortalidad a través de la música, tal como las había sugerido Platón y expuesto más detalladamente Plotino¹⁵⁷. En ese marco de ideas, Orfeo, en tanto que músico, era el candidato ideal a la inmortalidad y este razonamiento es especialmente válido en el caso de la leyenda del catasterismo: si, como había dicho Cicerón¹⁵⁸, aquel que imita con la lira la armonía de las esferas está abriéndose camino hacia la inmortalidad celeste —y Orfeo, desde luego, cumplía esa condición¹⁵⁹—, era perfectamente esperable que nuestro héroe accediera a una radiante eternidad entre los astros. Cabe preguntarse por qué fue la lira, y no Orfeo, quien se transformó en constelación: nosotros creemos que aquí intervino ante todo la libre creatividad

¹⁵¹ Cfr. Philostr. VA 4.14. El carácter oracular del canto de Orfeo lo aproxima a Apolo, a cuya órbita —concretamente a Delfos— se refiere un valioso testimonio de que las profecías, efectivamente, se cantaban (Paus. 10.5.7 s.).

¹⁵² Pl. R. 620a.

¹⁵³ Hes. *Scut.* 316, *h. Hom.* 21.1.

¹⁵⁴ Myrsil. *Fr.* 2 Giannini, cfr. *FGrH* 477 F 2; Paus. 9.30.6.

¹⁵⁵ Paus. 9.30.10, Philostr. *Her.* 44.28-45.3, Plu. *De fluv.* 3.4.

¹⁵⁶ Thphl. *Ant. Autol.* 2.30, Ps.-Luc. *Astr.* 10.

¹⁵⁷ Pl. *Phdr.* 248d, Plot. 1.3.2.

¹⁵⁸ Cic. *Somm.* 5.3 = *Rep.* 6.18.

¹⁵⁹ Según Serv. *Aen.* 6.645.

literaria; pero no es imposible que se tuviera en cuenta, precisamente, que la lira era el instrumento que reproducía la armonía de las esferas, según una imagen que empieza a documentarse precisamente en época helenística¹⁶⁰. En consecuencia, era lo que con más justicia podía acceder al mundo celeste.

Hasta aquí lo que podemos decir, dentro de los límites de esta obra, sobre los datos de las fuentes literarias e iconográficas de la Antigüedad acerca de la música de Orfeo y sobre las relaciones de esa música legendaria con las creencias y prácticas musicales de los antiguos.

¹⁶⁰ En Eratosth. *SHell.* 397A.

VIAJES DE ORFEO

Alberto Bernabé
 Universidad Complutense

1. VIAJES AL MUNDO DE LOS VIVOS Y AL MUNDO DE LOS MUERTOS

1.1. El viaje como experiencia

En la Antigüedad, y sobre todo en las culturas orales, el viaje es la forma más natural de adquirir conocimientos que excedan los limitados saberes que se atesoran en el lugar en que se vive; representa un ensanchamiento de la experiencia personal y también de la colectiva, en la medida en que el viajero puede hacer partícipes a los demás de sus saberes al contar lo que ha visto. Cuanto ha aprendido en el viaje acerca de otros lugares, otras lenguas, otros dioses, otras costumbres hace que el viajero sea considerado más sabio. Odiseo es «muy versado» (πολύτροπος)¹, quizá no menos por sus viajes que por sus propias cualidades.

Los relatos de viajes más o menos extraordinarios son, en consecuencia, un tema habitual en ámbitos muy diversos, que puede llegar a incorporarse al acervo cultural de los pueblos, bien bajo forma de mitos o cuentos populares, bien como poemas o relatos en prosa². En Grecia figuras reconocidas como sabias viajan por el simple afán de conocer, como nos dice Heródoto acerca de Solón³. El propio Heródoto viaja a Egipto y a otros lugares lejanos para conocer de primera mano relatos sobre la historia de esos países, mientras que Pitágoras también viaja para ensanchar sus experiencias⁴. El viaje es incluso la

¹ *Od.* 1.1.

² Cfr. García Gual, 1981, 26 ss.

³ *Hdt.* 1.29 cuenta que Solón visita Lidia con la excusa de adquirir conocimiento (κατὰ θεωρίης πρόφασιν).

⁴ Riedweg, 2002b, 20 s.

manera de alcanzar una revelación filosófica en el *Poema* de Parménides⁵.

El origen último de algunos de estos relatos de viajes puede ser el recuerdo de la migración del propio pueblo griego en tiempos remotos y de la fundación de las actuales colectividades. Y con frecuencia el relato de que el viajero y fundador es el antepasado del gobernante o de la familia que ostenta el poder político tiene como objeto servirle de justificación de ese poder.

Los motivos pueden ser diversos, pero el viaje en la mayoría de los casos obedece a una necesidad concreta, bien disponer de registros que señalen las distancias entre los puertos, las costas peligrosas, la situación de las mejores rutas (motivación a la que responden los llamados *Periplos*, como el de Escílax, del siglo VI a.C., hoy perdido, que recogía informaciones sobre su viaje desde el Indo hasta el Golfo Árabe), o bien buscar algo o a alguien, por ejemplo, un fantástico talismán, como el Vello de Oro en el viaje de los Argonautas, o una persona raptada, como Helena en la expedición contra Troya. Con frecuencia, además, el lugar al que se viaja, en tanto que extraño, es hostil e incluso peligroso. Ello permite que en muchas ocasiones el relato se aderece con estupendas aventuras o con la descripción de pueblos fantásticos, poblados de seres fabulosos, que constituyen a menudo un mundo alternativo al conocido. El héroe que pasa por esta experiencia tiene, así, la posibilidad de poner de manifiesto su valor o su inteligencia para superar terribles pruebas, o el privilegio de asomarse a lugares felices y maravillosos, ajenos a las desdichas del mundo cotidiano.

1.2. *El Más Allá como destino del viaje*

Por otra parte, constatamos que en la religiosidad de los pueblos primitivos se imagina el trance de la muerte como un tránsito a «otro lugar» o a otra clase de vida. En la laminilla de Hiponio el verbo «morir» se construye con acusativo de dirección (con εἰς), como si fuera un verbo de movimiento⁶.

En numerosos pueblos se rinde culto a los antepasados —de los que los vivos son una prolongación natural— en la idea de que perduran y perviven en otro lugar o de otra manera, de forma que les es dado velar por la comunidad y actuar en su beneficio.

⁵ Cfr. cap. 48, § 7.4.

⁶ *OF* 474.1-2: «cuando esté en trance de morirse hacia (θανεῖσθαι εἰς) la morada de Hades».

Se atribuye a los muertos, además, una clase de sabiduría de la que no participan los vivos, porque ellos están ahora en posesión del secreto de la vida y de la muerte. Aunque no puedan transmitir directamente su saber a los vivos, sí pueden hacerlo de modo indirecto, bien a través de oráculos o ensueños, bien a través de evocaciones mágicas.

El lugar en que habitan los difuntos puede localizarse, según las culturas, en el mundo subterráneo (dado que la forma más habitual de tratar a los muertos es enterrarlos) o en los confines de la tierra habitada, al otro lado de un río infranqueable, o en un espacio superior. Y si hay un mundo de los muertos, es normal que se plantee como posibilidad (eso sí, heroica, vedada al común de los mortales) viajar a él en vida —o volver de él después de muerto— para contar cómo es, la suerte que nos espera o los secretos de la muerte. Incluso cabe imaginar que, también en determinados casos, sea posible rescatar de la muerte a seres queridos. Todo este repertorio temático aparece una y otra vez en la literatura, a menudo en cuentos populares.

Si, como vimos, el viaje extraordinario acrecienta el conocimiento, el viaje más insólito que cabe imaginar y que proporcionará la máxima sabiduría será el que lleva al otro mundo, al mundo de los muertos. Es éste un tema desarrollado reiteradas veces y en variadas culturas. En las literaturas orientales podemos citar el caso del *Poema de Gilgamés*, y en Grecia, además del de Orfeo, los viajes de Odiseo, Teseo y Pirítoo o Heracles. No se trata sólo de ir al Más Allá, ya que ese trayecto es el destino final de cualquier difunto. Lo excepcional es viajar en vida y regresar, algo que sólo algunos seres privilegiados pueden lograr.

Por último, en determinados círculos religiosos el viaje al Más Allá con el que se adquiere conocimiento de lo que sucede en el mundo de ultratumba puede servir de motivación para revelar doctrinas escatológicas⁷.

2. ORFEO, UN EXTRANJERO EN GRECIA

Orfeo es él mismo extranjero en Grecia, ya que las fuentes lo consideran un tracio, de modo que es una representación del otro, del ser de otras tierras afincado en Grecia. La caracterización de Orfeo como un tracio es casi un tópico en la literatura griega⁸ y el más reiterado

⁷ Sobre el viaje al Más Allá, cfr. Ganschietz, 1919; Duchemin, 1957; Davidson (ed.), 1975; Clark, 1979; Colpe-Habermehl, 1996; Calvo Martínez, 2000; y para la iconografía Moret, 1993.

⁸ Cfr. *OF* 919 ss.

en la iconografía más antigua, bien en la variante de Orfeo embelesando a sus compatriotas, bien en la de su muerte a manos de las mujeres enfurecidas⁹.

El hecho de que Orfeo sea tracio tiene algunas implicaciones interesantes: en primer lugar, su carácter delicado y pacífico contrasta con la imagen habitual que los griegos tenían de los habitantes de Tracia como personas belicosas con las que sus colonos mantenían relaciones en muchas ocasiones difíciles, cuando no hostiles. Por otra parte, el hecho de que sea un extranjero facilita que Orfeo sea adoptado como transmisor de unos misterios con pretensión de estar abiertos a todos, griegos y bárbaros, hombres y mujeres.

A su muerte, también una parte de su cuerpo será viajera: su cabeza, sede de su palabra, de su profecía, de su canto, viajará a Grecia, a Lesbos¹⁰.

Pero la faceta de Orfeo como viajero se manifiesta de un modo más evidente en dos grandes viajes: una expedición mítica a los confines orientales de la οἰκουμένη conocida, a la Cólquide, acompañando a los Argonautas, y su tránsito al Más Allá para rescatar a su esposa difunta. El primero se sitúa al hilo de las preocupaciones de los griegos que deben buscar otros lugares para asentarse, dentro del gran proceso de las colonizaciones; el otro tiene unas motivaciones más profundas, al sobrepasar la última frontera del ser humano, la que separa la vida de la muerte.

Ambos temas formarán parte de la leyenda de Orfeo, pero no siempre de una manera semejante, sino que su importancia relativa se irá transformando de unos periodos a otros en su tratamiento iconográfico y literario. Veremos, además, que tal evolución se construye sobre un notable número de paradojas. En los apartados siguientes trataré de trazar las líneas maestras de esta compleja historia.

3. ORFEO, ARGONAUTA

3.1. Un episodio atestiguado desde antiguo

La leyenda del viaje de Jasón en la nave *Argo* para ir a buscar el Vello de oro es un tema antiquísimo en la literatura griega¹¹. Episodios de la saga son aludidos en la *Ilíada* y en la *Odisea*¹², Aristarco ya advirtió el conocimiento de la leyenda argonáutica por Home-

⁹ Cfr. cap. 7, § 1, y cap. 8, §§ 10 (con fig. 9) y 11 (con fig. 10).

¹⁰ Cfr. cap. 7, § 3, y cap. 8, § 14 con figs. 16-18.

¹¹ Cfr. Vian, 1974, XXVI ss.; Braswell, 1988, 6 ss.

¹² Cfr. *Il.* 7.467 ss., 14.230, 21.40, 23.745 ss., *Od.* 11.235 ss.

ro¹³ y muchos autores señalan que ésta sirvió de modelo para algunos pasajes de la *Odisea*, como el episodio de la Isla del Sol y la cólera de Helio o la comparación de Escila y Caribdis con las Rocas Simplégades¹⁴. Hesíodo incorpora en la *Teogonía* la genealogía de Eetes, menciona a Medea y hace referencia al mito¹⁵. La expedición recibió un tratamiento amplio en poemas épicos arcaicos como las *Corintíacas* de Eumelo o las *Naupactias*¹⁶. Dentro de la lírica, sabemos que Estesícoro dedicó un poema a los Juegos en honor de Pelias y encontramos otras referencias en los líricos arcaicos, la más detallada la *Pítica IV* de Píndaro.

Orfeo, aunque en la saga argonáutica destaca entre los diversos héroes que, a modo de «auxiliares especializados» acompañan al jefe de la expedición, no es su protagonista, un papel que le corresponde a Jasón. De ahí que no aparezca mencionado ni en las referencias homéricas ni en las hesiódicas, ni entre los fragmentos conservados de las *Naupactias*.

Sin embargo, es en el ámbito de la leyenda de los Argonautas donde Orfeo aparece documentado en época más antigua¹⁷. En la literatura lo hallamos mencionado por Favorino, quien parece haber usado como fuente a Eumelo (siglos VIII-VII a.C.), para señalar que Orfeo fue el vencedor en la prueba de la lira, en los Juegos Ístmicos fundados por los marineros de la *Argo*¹⁸. Es posible que también proceda del poema de Eumelo un fragmento papiráceo en verso en que asimismo se le menciona¹⁹. Un par de siglos más tarde, Simónides nos presenta a pájaros y peces en el agua azulada, siguiendo la cadencia del canto de Orfeo. El escenario marino sugiere que se trata de una escena del viaje de los Argonautas²⁰. En otro fragmento simonídeo leemos:

¹³ Severyns, 1928, 180 ss., cfr. Str. 1.2.38.

¹⁴ Cfr. Càssola, 1957, 130 ss., con bibliografía; Erbse, 1972, 25 ss., nn. 51 y 55; Vian, 1974, XXVII.

¹⁵ Hes. *Th.* 956 ss., 992 ss., etc. Hay referencias, asimismo, en el *Corpus Hesiodicum* fragmentario (Hes. *Fr.* 37 ss. M.-W.).

¹⁶ Casi nada sabemos de un poema de 6.500 versos, *Construcción de la nave Argo y navegación de Jasón a la Cólquide* atribuido a Epiménides, aunque parece que se trata de un poema tardío. Cfr. cap. 25, § 5.2.

¹⁷ Cfr. Gruppe, 1897-1902, III 1897-1902, 1154-1157; Meuli, 1921, 91 ss.; Ziegler, 1939, 1254 ss.; Linforth 1941, 3 ss.; Guthrie, 1952, 27 s., 63 s. n. 3; Iacobacci, 1993a, 77 ss.; Busch 1993; Burkert, 1994b.

¹⁸ Eumel. *Fr.* 8 B. (= 22 West) en Favorin. *Cor.* 14 (OF 1005a I). Cfr. West, 2002, 122.

¹⁹ *P. Oxy.* 53.3698 (OF 1005a II), cfr. Debiasi, 2003. Se trata del viaje de los Argonautas, ya que se menciona a Mopso, el Esónida, a Eetes y una «nave de hermosos bancos». Podría tratarse también de un fragmento de las *Naupactias*, como sugiere, sin mucha convicción, el primer editor del texto, Haslam.

²⁰ Simon. *Fr.* 62 Page (OF 943). La propuesta es de Gildersleeve, 1890, 296. Restani, 1994, 200, considera que quizá la presencia de Orfeo en este poema simonídeo «no es extraña a la difusión del orfismo en el Mediterráneo italiota».

Ni siquiera un soplo de viento capaz de mover una hoja
se levantó entonces, soplo que habría estorbado
al esparcirse que el canto dulce como la miel
se ajustara a los oídos de los mortales,

lo que también parece una referencia al poeta tracio y procede con toda probabilidad del mismo poema²¹.

Píndaro lo menciona como enviado por Apolo y lo califica de

tañedor de forminge, padre de los cantos, el celebérrimo Orfeo²²,

una alusión sin duda breve, pero que indica que en su época el tracio era ya famoso por su habilidad con la forminge. También alude a su fama la breve mención, sin contexto, de Íbico²³, que habla del «renombrado (ὀνομάκλυτον) Orfeo». Ambas referencias tan antiguas a su fama resultan sorprendentes, dado el silencio de las fuentes anteriores sobre nuestro personaje. Sólo se explican si el mito de Orfeo se había hecho popular por otras vías distintas de lo que llamamos «alta literatura». He de volver sobre ello.

En un ditirambo muy fragmentario de Baquílides dedicado a Orfeo²⁴ sus habilidades musicales parecen afectar a los árboles y a «la brillante ola marina», lo que vuelve a sugerir un viaje por mar. También provisto del mismo instrumento y en contexto argonáutico nos aparece en la *Hipsípila* de Eurípides²⁵.

En los autores posteriores casi siempre está incluido en el catálogo de los Argonautas²⁶. Sólo encontramos una excepción, Ferecides de Atenas, que sostuvo que no fue Orfeo, sino Filamón, quien acompañó a los míticos navegantes²⁷.

En las *Argonáuticas* de Apolonio Orfeo aparece mencionado en repetidas ocasiones. Su papel (cfr. § 3.2.) en la economía de la obra es eclipsado por el protagonismo de Jasón y Medea, pero es quizá el más relevante entre los demás participantes en la expedición²⁸.

²¹ Simon. *Fr.* 90 Page (*OF* 944), cfr. Bowra, ²1961, 364 s.

²² Pi. *P.* 4.176 s. (*OF* 899.1). Sobre la ambigüedad de la referencia a la relación de Orfeo con Apolo, cfr. cap. 2, § 4.

²³ Ibyc. *Fr.* 306 Page = *OF* 864.

²⁴ B. *Dith. Fr.* **29 Maehl. d 6 s. (*OF* 1147).

²⁵ E. *Hyps. Fr.* 752g Kannicht (*OF* 1007 I).

²⁶ A. R. *passim*; Apollod. 1.9.6, Val. Flacc. *passim*, *AO passim*, etc.

²⁷ Pherecyd. *Fr.* 26 Fowler (*OF* 1010 II). El mismo escolio a A. R. 1.23-25a (8.22 Wendel) que nos transmite la noticia señala que Herodoro de Heraclea (*Fr.* 42 Fowler) distinguía dos Orfeos y precisaba que el que había participado en la expedición había sido elegido, aun siendo débil, porque el centauro Quirón había vaticinado que podría vencer a las Sirenas.

²⁸ Cfr. cap. 55, § 2.1.

En el mundo romano el interés por la leyenda de Orfeo se centra mucho más en otros episodios, sobre todo en la búsqueda fallida de Eurídice²⁹, y los autores cristianos se refieren varias veces a Orfeo argonauta, pero sin interesarse por este aspecto más que en la medida en que les sirve para «datarlo» poco antes de la guerra de Troya³⁰. En época ya muy tardía, la leyenda argonáutica resurge de la mano de un poeta desconocido, que pretende dar notoriedad a su poema haciéndolo circular como obra del propio Orfeo, quien narra la expedición en primera persona. Si no el protagonismo en la acción, Orfeo tiene al menos un protagonismo literario, al convertirse en presunto autor de la obra³¹.

En la iconografía, la situación descrita es aún más drástica. La primera representación segura de Orfeo es su presencia sobre la nave Argo en una metopa del Tesoro de los Sicionios de Delfos (ca. 570 a.C.) al servicio de un programa religioso-político de los tiranos de la ciudad³². Quizá el citaredo acompañado de jóvenes danzantes armados que figura en un ánfora etrusca del Museo de Würzburg, datada en torno a 670 a.C.³³, representa a Orfeo y a los Argonautas. Pero después el tema desaparece casi sin dejar rastros del repertorio iconográfico, salvo alguna obra en que podemos encontrar a Orfeo junto a las Sirenas. Si bien esa excepción puede tener una razón de ser, como veremos en § 3.3.

3.2. Funciones de Orfeo

La obra en la que hallamos narrada con mayor detalle la participación de Orfeo en el mítico viaje de los Argonautas es las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Y las funciones que asume en muchos de los episodios en que aparece son las propias de un cantor maravilloso. Así lo hallamos como cómitre, que marca la cadencia de los remeros de la *Argo*, si bien de una manera particular: frente a la rítmica y agotadora cadencia del cómitre real, la música de Orfeo tiene un valor lenitivo, mágico, que permite a los marinos remar sin esfuer-

²⁹ Los casos más claros son los respectivos tratamientos del mito en Verg. *G.* 4.453-525 y *Ov. Met.* 10.1-11.84. Una excepción significativa son las *Argonáuticas* de Valerio Flaco.

³⁰ *Thdt. Affect.* 3.29, *Lact. Inst.* 1.5.4, etc. (*OF* 876). Por su parte, Clem. *Al. Strom.* 1.21.131.1 (*OF* 876 V, *Mus. Fr.* 4 IV) lo señala como «compañero de navegación de Heracles».

³¹ La figura de Orfeo en las *Argonáuticas órficas* es objeto de tratamiento detenido en el cap. 16.

³² Aparece como un tañedor de lira barbado, identificado con la inscripción ΟΡΦΑΣ y acompañado de un joven. Cfr. *OF* 865. Sobre la metopa, cfr. Olmos, 1998a, 4 ss. y cap. 8, § 6 con fig. 5.

³³ Sobre la cual cfr. § 3.4. y el cap. 8, § 6 con fig. 4.

zo³⁴. Este aspecto es aludido por otros autores, como Eurípides, Luciano o Estacio³⁵.

El carácter tranquilizador de su música sirve también para poner paz en las rencillas surgidas entre los propios navegantes. Y así aparece entonando un poema cosmogónico-teogónico³⁶, con objeto de que el recuerdo de la instauración del orden en el mundo sirva como factor de restablecimiento del orden entre los marinos³⁷. En otros casos utiliza sus poderes musicales para ayudar a la expedición³⁸.

También desempeña diversas funciones religiosas, como erigir un altar a Apolo (2.669 ss.) u ofrecer un trípode a Tritón (4.154 ss.). Y, como era de esperar, asume un papel que le asignan numerosas fuentes, el de arquetípico transmisor de ritos (τελεταί), cuando inicia a los Argonautas en los misterios de Samotracia (1.915 ss.). En cambio, no se le atribuyen tareas de adivino, ya que este papel lo desempeñan en la expedición Mopso e Idmón.

Por su parte, Diodoro, que depende de fuentes más racionalistas³⁹, presenta una imagen menos maravillosa del bardo. Su poder no es sobrehumano, sino que se debe a que había sido iniciado en Samotracia (4.43.1), y sólo su piedad explica su capacidad para convencer a los dioses, bien para calmar una tormenta (4.43), bien para atraerse el favor del dios del mar Glauco (4.48.5-7).

3.3. Orfeo y las Sirenas

Una función muy relevante de Orfeo en el viaje argonáutico es su capacidad para combatir uno de los mayores peligros del viaje: las Sirenas, cantoras del Allende que embelesan a los marinos con su canto y causan su perdición. Diversas fuentes literarias insisten en este aspecto⁴⁰; se trata de contraponer el poder de Orfeo al de las letales cantoras para que consiga vencerlas en su propio terreno y embelesarlas para destruirlas. Incluso Herodoro asegura que Quirón había recomendado que se incluyera a Orfeo en la tripulación por ese motivo⁴¹.

³⁴ A. R. 1.536 ss. y Sch. *ad loc.* (OF 1008).

³⁵ E. *Hyps. Fr.* 752g.8-14 Kannicht (OF 1007 I), Luc. *Fug.* 29, Stat. *Theb.* 5.343-345 (OF 1007 I).

³⁶ A. R. 1.494-511 (OF 67).

³⁷ Cfr. Sch. A. R. 1.494 s.

³⁸ Cfr. Schwarz, 1984; Graf, 1987, 96.

³⁹ D. S. 4.40-56, quien depende sobre todo de una versión de la leyenda sometida al tamiz de los métodos evemeristas, la de Dionisio Escitobraquión, un autor del s. II a.C.

⁴⁰ Apollod. 1.9.25, Hyg. *Fab.* 14.27, Seneca *Med.* 355 ss., Philostr. *Im.* 2.15, Philostr. *Iun. Im.* 11, Them.*Or.* 13.178c. Sobre Orfeo y las Sirenas, cfr. Weicker, 1897-1902, 604; Graf, 1987, 97; Restani, 1994, 195; Breglia Pulci Doria, 1994, 55 ss.

⁴¹ Cfr. n. 27.

Graf, siguiendo a Meuli, considera que las Sirenas pertenecen al fondo más antiguo de la saga argonáutica, que se remonta a una época anterior a la *Odisea*. Y Meuli cree incluso que Orfeo fue introducido en la saga a la par que las Sirenas⁴².

En cuanto a la iconografía, es posible que debamos identificar como Orfeo al personaje que canta acompañado de una lira ante Sirenas en un lécito ático de figuras negras conservado en Heidelberg (ca. 580-570 a.C.)⁴³ y al citarista representado junto a dos Sirenas en un hermoso grupo de terracota de gran tamaño, quizá tarentino (ca. 310 a.C.), perteneciente a la colección del J. Paul Getty Museum de Malibu⁴⁴. Si, en efecto, se trata de Orfeo, el hecho de que hallemos en el siglo IV y en ambiente suritálico esta representación de un episodio argonáutico, cuando ya no encontramos en ninguna parte imágenes de Orfeo argonauta, podría explicarse si pensamos que las Sirenas son cantoras del Allende, de modo que el tema de la competición con ellas (aislado ya de la saga) se habría reinterpretado como un símbolo del papel escatológico de Orfeo como garante de la salvación de las almas en el Más Allá.

3.4. ¿Viaje chamánico o viaje iniciático?

Robbins consideró que las *Argonáuticas* eran en su origen un viaje chamánico al Más Allá, liderado por un Orfeo chamán, una hipótesis que es negada por Graf⁴⁵, con los argumentos evidentes de que ni Orfeo es el líder de la expedición ni el viaje es chamánico. El estudioso suizo plantea como alternativa más verosímil que se trata de un viaje iniciático de jóvenes (al estilo de la caza del jabalí de Calidón) y presenta numerosos paralelos, luego ampliados por Bremmer⁴⁶. En esa misma línea interpreta Simon la imagen representada en un ánfora etrusca del Museo de Würzburg (ca. 670 a.C.), del llamado Pintor del Heptacordo, a la que ya he aludido, en la que cinco varones armados bailan al son de la cítara que tañe un joven cantor⁴⁷.

⁴² Meuli, 1975, 593-676; Graf, 1987, 97.

⁴³ Cfr. Gropengiesser, 1977; Garezu, 1994, 98, n. 187, así como cap. 8, fig. 6.

⁴⁴ *The J. Paul Getty Museum. Handbook of the Collections*, Malibu, California, 1991, p. 41. Cfr. West, 1983a, 25 y pl. 4; Bottini-Guzzo 1993, 43ss., Garezu, 1994, 98, n. 188; Hofstetter, 1997, 1101, n. 97; Olmos, 1998a, 15 s., cap. 8 fig. 7.

⁴⁵ Robbins, 1982, 7 s.; Graf, 1987, 97.

⁴⁶ Bremmer, 1991, 17 ss.

⁴⁷ Cfr. Simon, 1995, y cap. 8, § 5 con fig. 4.

4. EL VIAJE AL MÁS ALLÁ

4.1. Orfeo en el Más Allá, frente a la catábasis de otros personajes míticos

Respecto a la cuestión del fallido rescate de Eurídice y de las interpretaciones que pretenden —a mi entender, sin fundamento— que la versión más antigua del mito terminaba en un final feliz, con el regreso de Eurídice, ya se ha hablado en otro lugar de este libro⁴⁸. En este capítulo mi objetivo será analizar el viaje en sí, sus motivaciones y sus efectos. Para ello, quizá sea un buen punto de partida compararlos con los de los viajes de otros héroes de los que se cuentan catábasis en la literatura griega.

En efecto, se puede bajar a los infiernos para cumplir un encargo heroico, reservado a un héroe capaz de realizar extraordinarias proezas, como la búsqueda de Cerbero que se le impone a Heracles⁴⁹ en uno de sus trabajos.

En otros casos, el viaje al Allende se plantea como una forma de adquirir conocimiento. Y es que el Más Allá, al estar situado fuera del tiempo (el tiempo es propio del mundo humano), es ajeno a la necesidad de que las cosas sucedan unas antes y otras después. Es allí donde pueden conocerse todas las cosas, porque no existen ni pasado ni presente ni futuro. Es ésa la razón por la que Odiseo es enviado a entrevistarse con las almas de los muertos⁵⁰ y por la que Virgilio recurrirá luego al mismo expediente, enviar a su héroe Eneas a un viaje infernal, para conocer el futuro y poder ligar de este modo la saga del pasado con su propio presente, que es futuro para Eneas: la gloria de Roma. También Parménides, en el proemio de su Poema se nos presenta en camino hacia un lugar que no dice que sea el Más Allá, pero que es por lo menos un lugar impreciso, fuera de nuestro mundo, y con muchos rasgos propios del Allende, donde adquirirá un conocimiento superior, una visión ajena al tiempo y al espacio, la visión del Ser Absoluto⁵¹. Otros autores (Pitágoras, Platón con el mito de Er, Plutarco con el de Tespesión) utilizarán el tema del tránsito al Más Allá para adquirir un conocimiento sobrehumano.

Por el contrario, la catábasis puede ser una muestra de atrevimiento que se hará acreedora de un castigo, como ocurre con Pirítoo, que osa pretender a la diosa Perséfone, ayudado por Teseo.

⁴⁸ Cfr. cap. 2, § 7.

⁴⁹ Sobre la catábasis de Heracles como tema órfico, cfr. cap. 19, § 3.4.

⁵⁰ Dejemos de lado la cuestión de si el viaje de Odiseo es realmente una catábasis o una evocación de almas o ambas cosas a la vez, ya que este detalle es irrelevante para lo que estamos tratando aquí. Se trata de entrar en contacto con los seres del Más Allá del modo que sea.

⁵¹ Cfr. cap. 48, § 7.4.

Por otra parte, en el catálogo de héroes que he presentado hay una clara línea divisoria entre los personajes que descienden al Más Allá inducidos por una divinidad y, por tanto, de un modo lícito (Heracles, Odiseo, Eneas), y quienes lo hacen por decisión propia, y por tanto de un modo ilícito (Pirítoo). La tónica clara que encontramos es que quienes lo hacen de modo lícito y con la ayuda divina pueden volver y consiguen su propósito, mientras que quien lo hace de modo ilícito fracasa y se ve obligado a quedarse en el inframundo.

El caso del viaje de Orfeo es paradójico y no se corresponde con ninguno de los tipos que acabo de enunciar. No tiene nada en común con la abrumadora demostración de fuerza del hijo de Alcmena ni obedece a un encargo heroico. Su propósito no es adquirir conocimiento, ni es tan insensato como el de Pirítoo, en su deseo de emparentarse con la diosa infernal, aunque comparte en cierto modo con él su carácter transgresor. En efecto, el viaje de Orfeo es ilícito, puesto que no ha sido autorizado ni inducido por ninguna divinidad. Obedece, como el de Pirítoo, a un interés personal, ya que intenta rescatar a su esposa mortal y tal propósito es igualmente transgresor del orden de las cosas, dado que Orfeo trata de rescatar a una difunta y volver con ella al mundo de los vivos; el poeta perturba así el mundo de ultratumba y supone una amenaza para él en la medida en que trata de borrar los lindes entre la vida y la muerte. Por ello no puede triunfar.

Y, sin embargo, el resultado de su viaje es, como veremos, doblemente paradójico. En primer lugar, Orfeo consigue legitimarlo en cierto modo, al persuadir con su canto a Hades y a Perséfone, que incluso le conceden lo que deseaba. De forma que, al menos por un tiempo, su poder de travenir la naturaleza es sancionado por los dioses con su aceptación de liberar a Eurídice. Lo que no le había sido dado de antemano le es concedido después.

Ahora bien, desde la perspectiva griega, el sometimiento o debilitación de la voluntad de los dioses infernales no puede ser total: en la intención y en la finalidad del relato está contenida la prevención, propia de todo mito, frente a cualquier ruptura del orden natural (aunque el propio mito juegue y se recree con ella): el personaje de Orfeo, con su poder excesivo para los límites humanos, parece destinado al fracaso y a una muerte ejemplar.

Por ello el logro del rescate está condicionado —como en tantos cuentos populares— al cumplimiento de una determinada acción: Orfeo no debe volverse a mirar hasta haber salido al mundo superior. El cantor incumple esta condición y vuelve a perder a Eurídice. Puede, eso sí, volver al mundo de los vivos, aunque solo⁵².

⁵² Bremmer, 2004, compara la prohibición de mirar atrás en el mito de Orfeo y en el episodio bíblico de Lot.

Cabe que nos preguntemos si lo que se castiga es la osadía de Orfeo o su desconfianza en la palabra de Hades, pero este detalle es irrelevante. El orden divino exige el fracaso del héroe y si los dioses plantean la condición de no volverse es con la finalidad de que se incumpla –pues de lo contrario sería un elemento narrativo inútil– y Orfeo no triunfe en su intento transgresor.

La segunda paradoja es que el mayor logro del viaje de Orfeo, aunque éste no era su propósito, fue adquirir un conocimiento muy especial acerca de la suerte de las almas en el otro mundo. Un determinado grupo religioso que especula sobre la suerte de las almas tras la muerte, al que llamamos los órficos, vio en Orfeo el candidato ideal para poner en su boca sus ideas sobre la cuestión, apelando a su prestigio como testigo privilegiado, al tiempo que cantor y poeta, de modo que no sólo había visto lo que sucede en el Allende, sino que era capaz de narrarlo⁵³.

En suma, Orfeo, que va al otro mundo con un propósito, no lo logra, pero triunfa, en cambio, al conseguir adquirir un conocimiento que no pretendía tener y se convierte en transmisor de verdades del Allende, en mediador entre dioses y hombres y en la voz que dicta a los mortales cuál debe ser su comportamiento para alcanzar una vida privilegiada en el Más Allá.

4.2. Otros Orfeos

Una serie de relatos populares presentes en culturas de indígenas norteamericanos, de Polinesia y de la costa pacífica de Asia presentan un esquema muy similar al de la leyenda de Orfeo. En estas historias un hombre (con menos frecuencia, una mujer) viaja al mundo de los muertos en busca de un pariente al que logra rescatar con alguna condición por parte de los soberanos de ese mundo. Esta condición puede ser de tipo similar a la conocida en nuestro mito y suele no cumplirse, con el consiguiente fracaso de la expedición. Se trata del mismo argumento y del mismo esquema narrativo.

Se ha postulado un origen común de estos relatos populares (la llamada «teoría difusionista»), habida cuenta de su localización geográfica relativamente próxima, a ambos lados del Pacífico. Si tal propuesta fuera cierta, habría que situar el origen de esta leyenda en una fecha anterior al 10.000 a.C., de modo que la versión griega no sería sino una manifestación bastante tardía.

⁵³ Sobre la forma en que el personaje del mito se torna en autor literario cfr. cap. 10.

Algunos autores, y en especial Åke Hultkrantz⁵⁴, han defendido la vinculación de esta leyenda viajera con los rituales chamánicos, pero, como en el caso particular de Grecia, no hay pruebas para sostener tal relación. Es más, algunos pueblos con religiones chamánicas, como el esquimal, desconocen relatos de este tipo. Es llamativo también que en ninguno de estos relatos se atestigüe el poder musical mágico del protagonista, característico de Orfeo. Por tanto, se acepte o no la teoría del origen común, parece plausible descartar el origen de la leyenda de Orfeo en un ritual chamánico.

Por otra parte, tratándose de una historia tan simple y con elementos enraizados en preocupaciones humanas tan básicas como la muerte, el deseo de desafiarla y la imposibilidad de tener éxito en el empeño, así como del tema del «viaje extraordinario», quizá no fuera aventurado considerar tal leyenda como un «universal» narrativo popular, que distintas culturas han podido crear de forma independiente entre sí.

4.3. Coincidencias temáticas con el cuento popular

Muchos elementos característicos de los viajes de Orfeo se corresponden, en efecto, con claridad con temas del cuento popular: el viaje fantástico, la lucha con la muerte, la intervención de la magia o de recursos extraordinarios, el sometimiento de la voluntad de un poder superior y la condición cuyo incumplimiento malogra todo lo conseguido. Ello hace sugestivo pensar que la leyenda de Orfeo y el rescate de su mujer podría ser en origen un tema del cuento popular.

Esa característica explicaría por qué Orfeo es celeberrimo en época de Íbico y de Píndaro, pese a que no figura en Homero ni en Hesíodo, ni en los fragmentos del Ciclo, y en Eumelo aparece relegado a un papel secundario entre los colaboradores de Jasón. Salvo su presencia en las *Argonáuticas* arcaicas perdidas, de cuya importancia carecemos de datos, podemos afirmar que Orfeo es un personaje marginal en la épica. Y no olvidemos que las aventuras de los Argonautas tienen más parecido con las de *Simbad el Marino* que con las de los héroes de la *Ilíada*.

Los rasgos mágicos de Orfeo no son, además, muy coherentes con la tipología heroica de la saga griega. Y la leyenda de su descenso a los infiernos en busca de su mujer parece un tema muy poco apropiado para la épica, como tampoco lo era, a ojos de los griegos, para la tragedia, a la vista de que su leyenda no resultó interesante como

⁵⁴ Hultkrantz, 1957, cfr. Lanoue, 1993, con bibliografía.

tema para los autores de este género literario, pese a los rasgos trágicos que para nuestra sensibilidad puede tener. Un origen del personaje en el cuento popular sería coherente con el cuadro que acabo de presentar.

5. CONCLUSIONES

5.1. El mito de la catábasis de Orfeo: una construcción compleja

En la construcción de la leyenda de los viajes de Orfeo parecen, pues, haberse combinado varios componentes de diferente nivel narrativo, varios elementos míticos distintos:

a) Un viejo motivo del cuento popular, el del viajero que se dirige a tierras lejanas con poderes especiales, asistente especializado del jefe de la expedición (al modo de los colaboradores del Barón de Munchausen).

b) El tipo, también procedente del cuento popular, del personaje que viaja al Más Allá para rescatar a un pariente y fracasa por el incumplimiento de una condición.

c) El tema de la cabeza cantora, con poderes mánticos y poéticos.

d) La condición de Orfeo como cantor arquetípico, exponente de los poderes cuasimágicos de la música, y su capacidad de dominar la naturaleza y a los propios dioses con la música. En este motivo se fundamenta la tradición de que la cabeza viajera de Orfeo llega a Lesbos, a la cuna de la gran lírica griega.

e) La relación del personaje con una sabiduría escatológica adquirida y su capacidad para transmitirla en forma de revelación misteriosa. Está claro que es éste un aspecto desarrollado en fecha muy posterior a los demás.

De una forma que es imposible seguir en los detalles, pero que podemos enunciar de manera muy sumaria, da la impresión de que sobre la estructura del relato del viaje al otro mundo, de carácter universal y que en Grecia recibe principalmente tratamiento épico, se ha construido un relato con elementos del cuento popular (que sigue el esquema general del mortal que intenta rescatar de la muerte a un pariente) y con inclusión como protagonista de una figura legendaria vinculada en origen a leyendas del poder mágico de la música, Orfeo. Su descenso al Hades es ante todo una demostración de su poder. Pero ese poder mágico se refiere a la naturaleza y no llega a tanto como para resucitar a los muertos. Orfeo no podría haber traído a Eurídice de vuelta a la vida sin el consentimiento de Hades y Perséfone. La motivación y la conclusión (muerte de Eurídice, fracaso de Orfeo) concuerdan con las necesidades funcionales del cuento popular.

La adquisición de conocimiento escatológico por parte de Orfeo es secundario y sobrevenido, ya que no era éste el motivo de su descenso al Hades.

5.2. Evolución del motivo de Orfeo viajero

En manos de un movimiento religioso que busca cubrir la insatisfacción que produce la religión olímpica en lo que se refiere al destino tras la muerte, Orfeo se convierte de viajero de cuento y medio mago en mediador entre dioses y hombres y en garante de un destino especial en el Más Allá reservado a personas privilegiadas, los iniciados. Para la faceta de Orfeo como fundador de ritos o transmisor de una ideología religiosa su participación en la expedición argonáutica es irrelevante. Por ello las representaciones figuradas de Orfeo argonauta son raras y limitadas a la fase más antigua, y en la literatura cada vez va desdibujándose más este motivo. Sólo queda de la vieja saga argonáutica en la representación figurada el tema de las Sirenas, quizá trascendido en el nuevo imaginario a un duelo de Orfeo contra el destino mortal de los hombres comunes.

No ocurre lo mismo con el descenso a los infiernos en busca de Eurídice, que se convierte en un motivo central de su leyenda para explicar el conocimiento que Orfeo posee sobre lo que ocurre en el Más Allá. Por ello en el siglo IV a.C. se desarrolla mucho su condición de mediador en el Allende en la cerámica apulia⁵⁵ y por ello también va ganando popularidad en literatura su faceta de viajero al Más Allá.

Según Sorel⁵⁶, el ensalmo (ἐπωιδή) establece un vínculo entre la catábasis de Orfeo y las prácticas religiosas de los órficos. De igual modo que el poeta fuerza a la diosa infernal para que le conceda el regreso de Eurídice, la ἐπωιδή fuerza a las divinidades para su cumplimiento. Explica así la presencia de Victoria (Nike) en la imaginería apulia⁵⁷. Es el recuerdo de esa victoria lo que se transmite a través del ritual (τελετή).

Por otra parte, el episodio del descenso a los infiernos de Orfeo se construye sobre una paradoja: el poeta fracasa en su propósito, rescatar a Eurídice, pero su transgresión aceptada hace que su interés personal quede trascendido para que se convierta en el mediador entre mortales y dioses, el que servirá de garante para que otros difuntos

⁵⁵ Cfr. cap. 29, § 8.

⁵⁶ Sorel, 1995, 25.

⁵⁷ Cfr. cap. 29, § 8.

obtengan en el Más Allá un trato diferente del que recibirá el común de los muertos: convertirse en dioses o en algo muy parecido. Y será también él quien difundirá estos nuevos conocimientos religiosos a los mortales a través de la *traditio* mística.

5.3. *El renacimiento del tema argonáutico*

El tema argonáutico vuelve a ser abordado en época muy tardía en las *Argonáuticas órficas*. Es el gran prestigio alcanzado por Orfeo en funciones religiosas e incluso «científicas» el que hace que, cuando el tema argonáutico está ya pasado de moda, Orfeo aparezca implicado en un *remake* de las *Argonáuticas* en que asume un papel protagonista, aunque sea sólo como autor del relato, al convertirse en narrador del poema. Orfeo vuelve así, casi al final del camino, a donde empezó, pero enriquecido con los rasgos de que le había dotado la evolución del motivo del descenso al Allende. No nos extraña, por ello, ver casi al principio del texto un catálogo con las «obras completas» atribuidas al bardo, de las que ésta pretendía ser colofón y coronamiento. Paradójicamente, el viaje de Orfeo se convierte en un viaje de ida y vuelta.

Las derivaciones propuestas en este capítulo no agotan, por supuesto, la riqueza de facetas del personaje, pero nos dan una idea de las numerosas posibilidades de esta complejísima construcción que es el mito de Orfeo.

RASGOS MÁGICOS EN EL MITO DE ORFEO

Raquel Martín Hernández
Universidad Complutense

1. ORFEO, MAGO

Muchos son los testimonios literarios de autores clásicos, helenísticos y cristianos en los que se sostiene que Orfeo era un mago¹, ya sea de manera explícita, aludiendo a su propia persona², se suponga ésta real o mítica, ya aludiendo a una serie de escritos mágicos, como conjuros y salmodias, o «científicos», que dejó como legado³. No debe extrañarnos tal asociación si hacemos un breve repaso a los mitos que protagoniza. Es bien conocido por nosotros, al igual que por los antiguos, el poder de la música de Orfeo⁴. La facultad hipnótica de su canto es una habilidad mágica de la que se derivó principalmente la relación de Orfeo con los magos, pero pensamos que no es la única. En este capítulo intentaremos extraer del relato mítico de Orfeo los rasgos particulares que lo convierten en un héroe poco común, más cercano a la figura del mago tribal que a cualquier otra imagen que podamos tener de un héroe griego, y estudiaremos aque-

¹ Entendemos por «mago» el individuo que, mediante un poder que adquiere por medio de una enseñanza, es capaz de ponerse por encima de los dioses, alterar las leyes de la naturaleza y hacer que tanto aquéllos como éstas queden a su entera disposición. La diferencia principal que establecemos entre el mago y el sacerdote o cualquier otra persona involucrada en círculos religiosos o de relación con la divinidad, se basa en la obligatoriedad y la intencionalidad, dependiendo de la actitud adoptada por el oficiante en la ejecución del rito. Si el autor del ritual obliga con sus técnicas a la actuación de los dioses o las fuerzas naturales, lo consideraremos un mago; si implora y ruega a la divinidad y deja al libre albedrío de ésta la decisión, lo consideraremos un sacerdote. Cfr. Graf, 1994, 11-29, 1995; Bernabé, 1998d; Bremmer, 1999a; Dickie, 2002, cap. 1.

² Cfr. Apul. *Apol.* 27, Str. 7. Fr. 10a Radt o Paus. 6.20.18.

³ Cfr. la referencia a escritos pseudocientíficos de Orfeo en cap. 21.

⁴ Cfr. caps. 3 y 36.

llos testimonios en los que se relaciona al personaje mítico de Orfeo con la magia.

2. ORFEO, UN HÉROE EXTRANJERO

En esta búsqueda de rasgos míticos que hacen de Orfeo un mago legendario debemos atender, en primer término, a su lugar de nacimiento. Orfeo es un héroe que no nace en Grecia y esta cualidad se mantiene inalterable en todas las versiones de su mito. Se suele considerar a Orfeo oriundo de Tracia, aunque hay una tradición que ubica su lugar de origen en Macedonia⁵. Los personajes, ya sean míticos, ya históricos, calificados de magos son, con mucha frecuencia, extranjeros⁶. Desde el norte llegan a la tradición griega personajes míticos, e incluso algunos considerados históricos, que son etiquetados de magos por los helenos⁷. Las características que comparten estos personajes entre sí se han intentado explicar por la creencia en que existió lo que ha sido llamado por algunos estudiosos un «chamanismo apolíneo»⁸. Es de suponer que los griegos conocieron en sus relaciones con los pueblos del norte continental a un tipo de personaje asociado al culto local, entre mago y jefe religioso, diferente al que les era familiar, que presentaba las características chamánicas habituales⁹, y que éste entró dentro del panorama religioso y mítico griego sin encajar muy bien en él. Orfeo, en nuestra opinión, estaría relacionado con este grupo de personajes, aunque en su caso los rasgos míticos más exóticos debieron de ser pulidos para promover otros más cercanos al propio sentir religioso del pueblo griego, dando

⁵ Cfr. cap. 2, § 2.

⁶ Póngase por caso la narración mítica de la bruja griega por excelencia, Medea, oriunda de la lejana tierra de los Colcos, o de su tía Circe. Para más detalles sobre la relación existente entre magos y extranjeros, véase Bremmer, 1999a. Para el conocimiento de la relación de los extranjeros con la magia cfr. Frazer, 1922, 235-239.

⁷ Hablamos, por ejemplo, de personajes como Ábaris, Aristeas o Cícico.

⁸ Véase Dodds, 1951; Puech, 1970, 324 s. Por su parte, Bianchi, 1997, alude a un contacto de los griegos con Tracia, donde conocerían un tipo de creencias animológicas y donde existirían experiencias chamánicas de separación del alma y el cuerpo y curaciones (Pl. *Chrm.* 156d, cfr. n. 9). Sobre las relaciones entre los griegos y las creencias chamánicas asiáticas, véase Kingsley, 1994. Sobre las relaciones con la religión irania, el zoroastrismo y el chamanismo, cfr. Meuli, 1935; Burkert, 1962b.

⁹ Nos referimos a las aptitudes y poderes propios de los chamanes (en especial de los chamanes siberianos y centroasiáticos, basándonos en la creencia en un posible contacto cultural, véase Meuli, 1935; Dodds, 1951; Burkert, 1962b; Kingsley, 1994), tales como el contacto con el Más Allá, la relación con los espíritus, el vuelo, la bilocación, la capacidad curativa y exorcista o el control climático. Cfr. Eliade, ²1968. Según Pl. *Chrm.* 156d, los médicos tracios curaban no sólo el cuerpo, sino también el alma, lo que podemos asociar a los métodos de sanación chamánica.

como resultado una imagen mítica de Orfeo en la que parece un griego en un ambiente bárbaro¹⁰. Así pues, pensamos que el hecho de que el mito sitúe el nacimiento de Orfeo en la lejana Tracia puede ser un factor importante para que los griegos considerasen que ciertos aspectos de su personalidad mítica eran propios de un mago venido del extranjero y cercanos a esos personajes fabulosos compatriotas suyos.

3. EL CANTO MÁGICO

El don mágico de Orfeo se manifiesta en el poder de su canto, que hipnotiza todo elemento natural¹¹ y apacigua los ánimos de los hombres. Es verosímil que se considerase que esta facultad le venía de la naturaleza¹². Si lo aprendió de ésta, resulta obligado, atendiendo a la forma de pensamiento mágico antiguo, que la naturaleza le obedezca, en la idea de que ella responde a aquel que sabe hablarle en su mismo lenguaje. El canto de Orfeo, según el mito, es un canto pausado, relajante, que al parecer poco o nada tiene que ver con los habituales modos musicales que interpretan los magos y chamanes de otras culturas, donde la música de percusión es la tónica general¹³. Su canto posee poderes hipnóticos que tienen como intención un apaciguamiento de los ánimos, lo que guarda relación con uno de los principios básicos de la magia. Hablamos de la magia imitativa o simpática, que se rige por el principio de que lo semejante actúa sobre lo semejante¹⁴, con lo que la música pacificadora de Orfeo, por medio de un proceso de magia imitativa, haría que las almas o los ánimos de quien escuchase su canto se calmaran.

Con su poder Orfeo, además de comunicarse con la naturaleza, contacta con los espíritus y dioses que la habitan. Su forma de comunicación va más allá de la fuerza expresiva y efectiva del lenguaje humano. Todo lenguaje mágico, ya sean cantos, salmodias o recita-

¹⁰ Véase Fiore, 1993.

¹¹ Orfeo con su canto atraía a las fieras, a los árboles e incluso a las piedras; véase la descripción más completa en *Ov. Met.* 10.88 ss. Según otros autores, además dominaba los vientos y calmaba el mar, véase D. S. 4.43.1, 4.48.6, Philostr. *Im.* 2.15.1 y Antip. Sid. *AP* 7.8. Cfr. cap. 2, § 5 y 3.

¹² Sobre el aprendizaje de su canto mágico véase el cap. 3, §§ 4.1 y 6.

¹³ Aunque no es ajeno al personaje mítico de Orfeo el uso de la percusión. Según D. S. 5.64.4, Orfeo fue iniciado por los Dáctilos del Ida, personajes míticos asociados a una danza que realizaban para proteger a Zeus de Crono. Tal danza era ejecutada haciendo entrechocar objetos de bronce. Ésta misma aparece en A. R. 1.1133 ss. y la realizan los miembros de la *Argo* por decisión de Orfeo. Se observa, pues, una asociación de Orfeo con danzas rituales y música de percusión. Véase cap. 3, § 5.

¹⁴ Para mayor conocimiento de estos mecanismos mágicos véase Frazer, 1922, 33-63; Mauss, 1972; Graf, 1994, 231 s. y Luck, 1985, 13 s.

ciones, actúa en un plano diferente al de nuestro lenguaje, en el ámbito de lo suprasensible, porque se considera el «lenguaje verdadero», capaz de ejercer influencia sobre la esencia de aquello que nombra.

Pero lo que hace de Orfeo un mago en el sentido estricto del término no es su capacidad musical, sino el uso consciente que hace del poder hipnótico de su canto para lograr un determinado fin. Orfeo, al utilizar su poder mágico de forma intencionada, obliga a la naturaleza a actuar aun en contra de lo establecido por sus leyes, lo cual identifica la forma de actuación de los magos, según la teoría de Frazer¹⁵ seguida en este punto, aunque matizada en ciertos aspectos, por casi todos los estudiosos de la magia en la Antigüedad. Su intencionalidad podemos apreciarla claramente en el episodio mítico del descenso al Hades.

4. EL DESCENSO AL MUNDO DE LOS MUERTOS

Orfeo, tras la muerte de Eurídice, su esposa, desciende al Hades «confiado en su cítara»¹⁶ para intentar traerla de nuevo a la vida. Comentemos detenidamente este episodio mítico y veamos los rasgos expresados en él que se relacionan con el mundo de la magia.

En primer lugar debemos atender al hecho en sí: Orfeo desciende al Hades. Una visita en vida al mundo de los muertos es una acción propia de chamanes y curanderos de la mayor parte de las culturas que los tienen¹⁷. Los viajes al Allende siempre son viajes iniciáticos en los que se adquiere un conocimiento no accesible al resto de los hombres¹⁸. Los chamanes viajan a la mansión de los muertos para empezar su iniciación tras una crisis vital importante, para obtener oráculos¹⁹, para conseguir más poder y, lo más importante para nuestro

¹⁵ Frazer, 1922.

¹⁶ AO 42.

¹⁷ Véase Lowie, 1952; Eliade, ²1968; Harner, 1980. Para las regiones de Escitia, Tracia y Grecia y la relación con el mito de Orfeo véase Meuli, 1935; Dodds, 1951; Burkert, 1962b; Eliade, 1978, 173-192; Dumézil, 1946 y 1978, 196-201; Fiore, 1993; Kingsley, 1994 y 1995; Bremmer, 1999a.

¹⁸ Así también lo son los descensos de Odiseo y Eneas. Cfr. cap. 4, § 1.2.

¹⁹ Según Luciano, los discípulos de los magos de Zoroastro tenían el poder de abrir las puertas del Hades a quien quisiesen y conducir al infierno a las personas, para luego devolverlas al mundo de los vivos con total seguridad (Luc. *Nec.* 6.1-16). Los oráculos de los muertos están bien atestiguados en Grecia, siendo el oráculo de Trofonio el más conocido de estos *necromanteia*. Otra forma de consultar oráculos por medio de los muertos era la de la resurrección temporal de un fallecido. El relato de Esquilo en *Los persas*, ya en el s. v a.C., nos lo ejemplifica. El coro de medos hace venir del infierno al espectro de Darío, quien comunica a su pueblo las desgracias que le sobrevendrán. Lo vemos así también en Luc. *Fars.* 6.610 ss., donde una bruja tesalia resucita a un caído en la batalla para obtener un oráculo. Después lo mata por segunda vez con «hierbas y ensalmos» a petición del propio muerto.

propósito de estudio, para devolver almas al mundo de los vivos, lo que supone el particular concepto de sanación chamánica.

Es una idea conocida en la mitología griega el intento de rescate de los muertos y la intención de algún dios o héroe de traer al mundo sensible a alguien del Hades. Tal intento resulta ser con frecuencia infructuoso en los relatos mitológicos griegos, y los dioses castigan a aquel que se atreve a hacerlo²⁰. Entendemos que para la forma de pensar de los griegos el hecho de igualarse a los dioses, pues son ellos quienes nos dan la vida o nos la quitan, es algo impío, un acto de *hybris* que debe ser castigado. Orfeo no es una excepción en este caso y no consigue devolver al mundo de los vivos a su esposa²¹.

En este sentido, el relato mítico atribuye a Orfeo el comportamiento de un chamán o un curandero (un *medicine-man*), pues éstos viajan al mundo de los muertos para rescatar las almas que se pierden o que salen del cuerpo cuando no deben, sean cuales sean las razones de esta salida²², para devolvérselas al cuerpo, que sigue en la tierra y que así podrá seguir viviendo²³.

En segundo lugar debemos comentar la forma de actuación: cómo descende al Hades Orfeo. Baja a este mundo entrando por una de las puertas, que son conocidas por todos, tocando su instrumento mágico²⁴. La música de su cítara calma a los hombres y también a los dioses y a las almas que vagan por el mundo de ultratumba. Él sabe que su música tiene este poder y lo utiliza a propósito para conseguir su objetivo, lo que consideramos una actitud propia del mago: el uso

²⁰ E. g. el conocido castigo de Asclepio, al que Zeus fulminó con el rayo por resucitar a un muerto (Pi. P. 3.54-60), lo que Píndaro interpreta como castigo a quien se aventura a conocimientos propios de los dioses. Así, también el descenso de Teseo y Pirítoo para rapar a Perséfone del mundo de los muertos es infructuoso y ambos son castigados y retenidos en el Hades hasta la llegada de Heracles. En un terreno más próximo, según Philostr. VA 4.45, Apolonio de Tiana resucitó a una muchacha muerta que iban a enterrar «tocándola y diciéndole algo en secreto». El autor de la biografía matiza que quizás Apolonio percibió que no estaba del todo muerta, evitando que se le relacionase con los magos que practicaban estas artes prohibidas, puesto que la biografía es una apología de la vida de este taumaturgo.

²¹ Se ha discutido mucho sobre el hecho de que existiese una versión más antigua del mito en la que Orfeo consiguiese traer del Hades a Eurídice, lo cual confirmaría que esta habilidad propia de chamanes y curanderos era un rasgo importado propio de nuestro héroe y que habría sido pulido por los griegos, aunque no hay ningún testimonio literario sobre el triunfo de Orfeo. Posteriormente se adjudican a la personalidad de Orfeo «melodías» que tienen el poder de resucitar a los muertos, cfr. Philostr. VA 8.14, Isoc. 11.8. Sobre la discusión del final feliz de Orfeo y Eurídice, véase cap. 2, § 7.

²² Cfr. Frazer, 1922, 219 s.

²³ Véase Dodds, 1951, 144 y n. 76; Kingsley, 1994, 225 ss., 1995, 188 y n. 7.

²⁴ Para más detalles sobre la utilización de la cítara o la lira como instrumento para entrar en el Hades y no otro (como panderos o platillos de metal) remitimos a los caps. 3, § 5 y 36, § 3.2.

consciente de sus propios poderes para obtener algo que no puede ser conseguido por métodos ordinarios y, con frecuencia, para beneficio propio.

Lo tercero y último que debemos tener en cuenta es que el hecho de viajar a este mundo hace de Orfeo un conocedor de la suerte que corren las almas tras la muerte. Tal conocimiento hace de él alguien diferente, privilegiado, y queda a su elección el comunicarlo a los demás miembros de su comunidad o callarlo.

En resumen, el descenso de Orfeo al Hades puede ser uno de los hechos importantes de su vida mítica, del que quizás se derivase su asociación con la categoría de mago, pues, con su arte, hipnotiza a los dioses y los obliga a acceder a sus ruegos, acción que lo coloca por encima de éstos, algo típico y característico de todo mago. Allí adquiere un conocimiento privilegiado sobre la suerte de las almas en el Más Allá, que comunicará a la gente en forma de iniciaciones²⁵. Podemos observar un mismo tipo de actuación en otras culturas tribales, donde el chamán o el sanador que viaja al mundo de los muertos adquiere saberes nuevos que benefician a su pueblo, para transmitirlos posteriormente.

5. LA ABSTINENCIA SEXUAL

Tras la muerte de su esposa, Orfeo se retira de la vida en comunidad, acción que también podemos poner en relación con las acciones de los magos, chamanes y druidas de diferentes culturas cuando necesitan un nuevo contacto con la naturaleza que les suministra sus poderes. Allí rechaza todo contacto con las mujeres, lo que posteriormente será, dependiendo de las tradiciones, el motivo de su muerte²⁶. La atribución a Orfeo de un supuesto rechazo del sexo femenino por el recuerdo de su esposa y la introducción de la homosexualidad en Tracia²⁷ son, quizás, añadidos posteriores al mito con un claro interés romántico²⁸.

Pero cabe la posibilidad de que el rechazo de la mujer fuese un rasgo mítico antiguo del Orfeo tracio asociado a esa religiosidad dife-

²⁵ La afirmación es válida si consideramos a Orfeo como fundador mítico de las iniciaciones. En éstas se comunicaría a los fieles lo que Orfeo «contempló y comprendió cuando se encaminó por la tenebrosa vía del Ténaro» (AO 40 ss.); véase también Plu. *Ser. num. vind.* 566B. Para un mayor conocimiento sobre la relación entre Orfeo y las iniciaciones véase cap. 6.

²⁶ Véase cap. 7, § 1.

²⁷ Ov. *Met.* 10.83 ss., Hyg. *Astr.* 2.7.

²⁸ Puesto que en época clásica el ser heterosexual no excluye mantener relaciones homosexuales.

rente del norte que ya hemos advertido²⁹, o se debiera a la asociación de nuestro personaje con costumbres tribales de organizaciones masculinas de carácter cazador o guerrero. La inversión sexual, la pederastia y el travestismo son característicos de las personalidades religiosas de muchas zonas e implican una observancia del tabú del sexo en estas tribus y un modo de conseguir el estado ascético que necesitan para su contacto con la divinidad o divinidades. Dicho comportamiento permite a estas personas alejarse de su anterior vida, la que llevaban antes de ser llamados por su profesión, y ser diferentes al resto de sus compatriotas, algo que es fundamental para su desarrollo como miembros privilegiados de la sociedad en la que desempeñan un papel muy importante. En ciertas comunidades tribales la pederastia y la homosexualidad ritual forman parte de la iniciación y del paso a la adolescencia de los muchachos, o de la inclusión en sociedades secretas de carácter cazador o guerrero³⁰. Estamos bien informados sobre la castración de los sacerdotes en el culto a la diosa Cibele y, según Heródoto³¹, ciertos adivinos escitas se caracterizan por ser impotentes o estar castrados. Son los llamados Ἐνάρεες³², que Heródoto traduce por «andróginos». Hipócrates³³ también habla de ellos y argumenta que la enfermedad que sufren sólo la padecen los ricos, lo que también es mencionado por Heródoto. Los *enárees*, al mostrarse impotentes para mantener relaciones sexuales, se visten de mujer y hacen los trabajos propios de ellas. Aristóteles³⁴ precisa más y advierte que esta enfermedad «mujeril» era hereditaria entre los reyes escitas. Como vemos, no parece extraña la asociación a cultos extranjeros de sacerdotes, adivinos o personas socialmente relevantes, con caracterización sexual femenina, ya venga ésta en forma de castración, ya de comportamientos sexuales diferentes, ya por adoptar la vestimenta de las mujeres como señal de identidad. Así pues, el comportamiento sexual de Orfeo pudo tener su origen en una antigua asociación de nuestro héroe con sociedades secretas en las que estuviese prohibida la presencia de la mujer³⁵ o con

²⁹ Orfeo no es el único al que se atribuye la introducción de la homosexualidad en Tracia. Tániris también es considerado el primero que induce a los hombres al amor homosexual, según Apollod. 1.3.3.

³⁰ Para ver ejemplos de lo dicho en Grecia y otros pueblos, cfr. Sergent, 1984, 48-62.

³¹ Hdt. 1.105 y 4.67.

³² Para un conocimiento del estudio de la relación entre los *enárees* y los chamanes véase Meuli, 1935, y Dumézil, 1946 y 1978.

³³ Hp. *Aër.* 22.

³⁴ Arist. *EN* 7.7.

³⁵ Debemos advertir que en ningún momento pensamos en las comunidades órficas, en las que está atestiguada la presencia del sexo femenino incluso en funciones religiosas. Véase D. 18.259 ss., 19.199, Pl. *Men.* 81a, Plu. *Cons. ux.* 611D. Para un conocimiento más exhaustivo cfr. cap. 35.

un rasgo ritual de la religión tracia que conllevaría el celibato de los sacerdotes³⁶.

6. EL VIAJE DE LOS ARGONAUTAS

Orfeo participa en un viaje extraordinario, el de los Argonautas. Nuestro bardo se embarca en esta expedición adoptando un papel de mayor o menor importancia dependiendo de la fuente que nos lo narre³⁷. Pero en todas las versiones es tratado como conocedor del ritual que se debe establecer en cada una de las ocasiones en que se requiere un contacto con los dioses o una propiciación de éstos.

En las llamadas *Argonáuticas órficas*, el papel de Orfeo es el de un sacerdote, pero, sobre todo, es el del tipo de mago que conocemos a través de los *Papiros Mágicos Griegos*³⁸. Realiza acciones propias de estos magos, como la invocación de dioses para que actúen a su favor, descritas de tal forma que, en nuestra opinión, resultan evidentes adornos de su función dentro del grupo, hechos por el autor del relato³⁹. Debemos tener presente que en la época en que se escriben las *Argonáuticas órficas* el personaje mítico de Orfeo ha sufrido muchos cambios. El más importante para nosotros en este momento es que se le considera un poderoso mago, que vivió en realidad, y que dejó un legado escrito de conjuros, salmodias y libros de saberes ocultos, como lapidarios y herbarios. Con este *currículum*, es fácil para el autor de estas *Argonáuticas* exaltar a nuestro héroe adjudicándole un papel importante a la hora de salvar los obstáculos del viaje por medio de la descripción de acciones mágicas, las cuales ya no sólo dependen

³⁶ En época tardía Str. 7.3.3 nos informa de la existencia de ciertos hombres santos entre los tracios, a los que él llama «fundadores» (κτισταί) que se mantienen alejados de las relaciones con mujeres.

³⁷ Véase caps. 4, § 3, 16 y 55, § 2.1.

³⁸ Recordemos que las *Argonáuticas órficas* es una obra muy tardía y que pretende dar al personaje de Orfeo una importancia extrema. Intenta conseguir sus fines a través de la descripción de acciones típicas de los magos de época helenística y posteriores.

³⁹ Como ejemplo destacamos los versos 950 ss., donde se explica un ritual para que se produzca la aparición de las diosas Erinis, Hécate y Ártemis. Este ritual tiene un cierto parecido con el que conservamos en el *P. Mag.* IV. En el ritual llevado a cabo por Orfeo se sacrifican cachorros de perro negros. Animales negros se utilizan en muchas prácticas mágicas de las que conservamos en los papiros mágicos, como *P. Mag.* IV 1.1110 ss. y 1332 ss. Los perros se asocian con los rituales mágicos y con la diosa Hécate, a la que se asigna el epíteto «perro» (ej. *P. Mag.* IV 1.1432). Orfeo entrechoca el «sonoro bronce», con lo que asociamos este gesto a la repetida afinidad que tiene el choque de metales con la comunicación infernal (p. ej. en Theoc. 2.36), véase el cap. 3, §§ 3 y 4.1, donde se advierte de la relación entre la magia y la música. Así pues, vemos que la acción ritual de Orfeo en este pasaje de las *AO* es como la que podía llevar a cabo un mago de época helenística.

de su cítara y su voz, sino también del ritual y las prácticas ocultas más usuales, lo que podemos comparar con los conjuros que se nos han conservado en otras fuentes. Pero hay una actuación de Orfeo en este viaje que no falta en ningún relato extenso de las *Argonáuticas* y que es la causa, según los escolios a Apolonio de Rodas⁴⁰, de su embarque: el paso de las Sirenas⁴¹. En este caso Orfeo vuelve a valerse de su poder mágico de forma intencionada para derrotar a otras cantoras mágicas. Por segunda vez se vuelve a comportar Orfeo como un mago en el sentido propio de esta condición.

Existe lo que ha sido llamado «duelo mágico» dentro de la vida de los magos míticos⁴². El duelo mágico consiste en el encuentro de dos magos o seres con poderes mágicos que se retan en sus habilidades. El ganador sale reforzado de la lid y el perdedor suele morir o recibir un grave escarmiento⁴³. En el caso que nos ocupa, Orfeo triunfa sobre las Sirenas y debemos señalar que en este pasaje Orfeo derrota a las diosas con su misma arma, el canto. Es un duelo entre seres con una misma habilidad, que es lo que caracteriza un duelo mágico, no como en el caso de Odiseo, que inventa una argucia para protegerse del canto hipnótico de las Sirenas. Como vamos viendo, son las acciones mágicas que tienen que ver con su canto las más conocidas y habituales dentro de lo que compone su vida mítica, y las que hacen de Orfeo un héroe susceptible de ser incluido dentro del ámbito de los magos.

7. LA MUERTE DE ORFEO

El mito narra la muerte de Orfeo a manos de las mujeres y su muerte se produce en el ámbito de la naturaleza⁴⁴. Terminar sus días de una forma misteriosa o trágica resulta un rasgo propio de la narración de la vida de un mago mítico⁴⁵. En el caso de nuestro cantor, según la mayor parte de las fuentes la muerte le sobreviene de una

⁴⁰ Sch. A. R. 1.23 y 1.31-34a.

⁴¹ Existen representaciones iconográficas de considerable antigüedad (ss. VI-IV a.C.), en las que aparece un cantor (¿Orfeo?) acompañado de unas sirenas. Véase Garezou, 1994, 98, n. 7, así como caps. 4, § 3.3 y 8, §§ 7 y 8 con figs. 6ab y 7.

⁴² Butler, 1948, 15-16, advierte sobre la existencia de diez puntos que cumplen todos los magos míticos, derivados, según la autora, de los «héroes oscuros y distantes». Si aplicamos estos puntos al relato mítico de Orfeo, vemos que cumple con la mayoría de ellos. Esta autora nos define el «duelo mágico».

⁴³ Como ejemplo podemos aludir al duelo que entablan Mopso y Calcante en cuanto a la adivinación en Apollod. *Epit.* 6.3 s.

⁴⁴ A. *Fr.* p. 138 Radt; Eratosth. *Cat.* 24.

⁴⁵ Así aparecen en el decálogo que ofrece Butler, punto 6.

manera violenta⁴⁶. Orfeo es desmembrado por las mujeres, que diseminan sus miembros por el monte o los arrojan al mar. Su cabeza, transportada por la lira o junto a ella, es llevada por el río Hebro hasta Lesbos, donde es rescatada por los lesbianos y puesta a salvo. Pero la narración de su muerte está plagada de anécdotas mágicas muy interesantes que vamos a comentar.

Debemos prestar atención, en primer lugar, a la forma misma de su muerte⁴⁷. Que sea descuartizado en el mito no debemos relacionarlo sólo, pensamos, con la costumbre ritual atribuida a las celebraciones menádicas de descuartizar a un animal vivo y su posterior omofagia, teniendo en cuenta que las mujeres atacan a Orfeo con armas, no desgarrándolo con sus propias manos, como sería propio de mujeres en delirio báquico, si atendemos a la descripción de Eurípides⁴⁸ o de Ovidio⁴⁹. Hemos de destacar la importancia que tiene el descuartizamiento en la vida de los chamanes de otras culturas. El desmembramiento, que en el caso de los chamanes es llevado a cabo por los espíritus asistentes, sirve como símbolo de la «muerte total» de la anterior condición y para dotarlo de nuevos poderes o renovárselos. Orfeo no renueva sus poderes, pero sí adquiere un nuevo don, la visión profética⁵⁰ que llega a los hombres a través de su cabeza parlante. Podemos pensar que existe en esta forma de narración de la muerte de Orfeo un reflejo de un ritual celebrado por los pueblos del norte de Grecia, que sería propio de Orfeo en la versión primitiva de su historia y que tendría que ver con una renovación ritual de la vida⁵¹, una experiencia iniciática de vida-muerte-vida⁵².

⁴⁶ Véase el cap. 7.

⁴⁷ En este punto debemos destacar que no es el único relato de la muerte de Orfeo. Otra versión alude a su muerte por fulminación (Paus. 9.30.5). Este tipo de muerte pone a Orfeo en relación con Asclepio. Véase caps. 2, § 12 y 7, § 1.3.a. La muerte del seguidor de un dios debe ponerse en relación con la asociación posterior de ideas en que se hace perecer al «gurú» de una secta de la misma forma, o con algún ligero matiz diferente, en que muere el dios al que adora. Este sentido tendría el desmembramiento de Orfeo a manos de las mujeres, igual al de Dioniso a manos de los Titanes, véase cap. 27. Así lo señala Procl. *in R.* 1.175 Kroll.

⁴⁸ E. *Ba.* 1051-1147.

⁴⁹ *Ov. Met.* 3.517-731.

⁵⁰ Aunque en las *AO* el narrador dice que adquiere este don en el descenso al Hades.

⁵¹ Existen otros ejemplos de esta misma índole (además del conocido desmembramiento de Osiris): Medea, para vengarse de las hijas de Pelias, descuartiza un cordero para volver a traerlo a la vida rejuvenecido y luego las inducirá a que hagan otro tanto con su padre, aunque el resultado es muy diferente. Tántalo descuartiza a su hijo Pélope y se lo da a comer a los dioses, que, al darse cuenta de ello, lo resucitan y lo hacen más hermoso. Observemos que según el mito ambos son extranjeros, ella del Mar Negro y él de Lidia. En relación al descuartizamiento y el mito véase Propp, 1981, 132-139.

⁵² Con respecto a la relación entre esta antítesis y el orfismo véase cap. 24, § 2.

La cabeza parlante, que en este caso es además profética, es un motivo recurrente en el *folk-tale* de diferentes culturas y se ha asociado con un motivo mágico existente en los relatos míticos indoeuropeos⁵³. El yo mágico de un personaje con características mánticas sigue viviendo más tiempo que su yo corpóreo y se cobija en una parte de él, que habitualmente es la cabeza.

Por último, debemos destacar que las fuentes narran diversos hechos extraordinarios acaecidos tras la diseminación de los restos de Orfeo. Éstos, atendiendo a la extendida creencia en la magia contagiosa⁵⁴, impregnan el terreno que tocan del poder mágico que aún conservan. Se nos ha transmitido que de su sangre nació una flor que reproducía el sonido de la cítara de Orfeo⁵⁵, que los ruiseñores de Antisa, donde se enterró la cabeza de Orfeo, cantaban mejor que cualquier otro de su especie⁵⁶, que su lira contagió su poder a las rocas de la ciudad de Lirneso⁵⁷ y que la llegada de la cabeza de Orfeo a Lesbos volvió a los ciudadanos de esta isla especialmente sensibles al canto y la poesía⁵⁸. El lugar donde estaban enterrados los huesos de Orfeo también estaba impregnado de la magia que el cuerpo tenía en vida. Así, Pausanias⁵⁹ nos informa sobre lo que le sucedió a un hombre que descansó junto a la tumba de Orfeo. Sus huesos le contagiaron su poder musical y atrajo hacia sí a sus conciudadanos, que, hechizados por el canto y en su deseo de escuchar al hombre más de cerca, tiraron los huesos de la urna en la que estaban, haciendo que se cumpliera el oráculo de que tal acción les traería desgracias.

Y no sólo la historia mítica cuenta sucesos que podemos relacionar con el poder mágico de Orfeo acerca de su cuerpo y su música, sino que incluso una estatua suya, según Plutarco⁶⁰, realizó una acción oracular, pues el sudor que brotó de ella cuando Alejandro se disponía a realizar una expedición fue interpretado como una señal del mítico poeta.

⁵³ Véase Nagy, 1990a y cap. 7, § 3.

⁵⁴ Este tipo de magia se basa en el principio de que todo aquello que tiene poder mágico es capaz de contagiarlo a otro objeto por simple contacto. Dicho objeto adquiere inmediatamente poderes mágicos. Cfr. Frazer, 1922; Mauss, 1972; Luck, 1985; 13 s.

⁵⁵ Plu. *Fluv.* 3.4.

⁵⁶ Paus. 9.30.6, Antig. *Mir.* 5 (34 Giannini). Cfr. Myrsil. *FGrHist* 447 F 2 (OF 1065).

⁵⁷ Philostr. *Her.* 44.28-45.3.

⁵⁸ Phanocl. *Fr.* 1 Powell (OF 1054 I).

⁵⁹ Paus. 9.30.9-12.

⁶⁰ Plu. *Alex.* 14.5. También en Arr. *An.* 1.11.2 y Ps.-Callisth. 1.42.6.

8. ORFEO Y LOS RITOS INICIÁTICOS

La relación de Orfeo con los ritos místéricos de los que se creía que era fundador o reformador es otro de los motivos que pudieron llevar a relacionar al personaje mítico de Orfeo con la magia. Es una constante en los estudios de religión antigua la asociación existente entre magia y ritos iniciáticos⁶¹, que viene dada por el mismo carácter secreto de esta clase de movimientos religiosos, apartados del culto civil y que pueden llegar a ser sospechosos si se considera que alteran el orden público. Así, Platón dispone sancionar de manera muy severa a

adivinos y afanosos hacedores de toda clase de magias; de ellos nacen también, a veces, los tiranos, demagogos, generales, urdidores de iniciaciones privadas y las maquinaciones de los llamados sofistas⁶².

Por tanto, ya el mismo Platón considera que los magos y los «inventores» de iniciaciones (alusión velada a Orfeo, considerado creador de unos ritos iniciáticos⁶³) son una misma clase de personas: ateos sin prejuicios que utilizan esta misma falta de creencia para su propio beneficio⁶⁴.

Pero Orfeo no es sólo un transmisor de ritos iniciáticos, sino que, según su relato mítico, él mismo es un iniciado. Diodoro cita una noticia de Éforo⁶⁵ según la cual Orfeo fue discípulo de los Dáctilos del Ida, en Samotracia, y aprendió de ellos las iniciaciones y los misterios que luego difundió por Grecia. En este pasaje se califica a los Dáctilos de magos (γόητες) y conocedores de encantamientos. Vemos de nuevo una relación entre la magia y los cultos místéricos; en este caso, cuando se califica de magos a los iniciantes. En otros pasajes⁶⁶, Dio-

⁶¹ Véase Graf, 1994, 107-137, donde se puntualiza sobre el uso de un vocabulario común entre magia y ritos místéricos ofrecido en los papiros mágicos griegos, y Dickie, 2002, 33 ss. En *P. Derv.* col. VI se menciona un ritual que deben seguir los mistas bajo la supervisión de unos μάγοι cuyo sentido debe ser, sin connotaciones peyorativas, el de «expertos en rituales religiosos». Con este ejemplo debemos suponer la existencia de personajes expertos en el ritual, que son llamados magos, capaces de «cambiar los δαίμονες que estorban», y que formaban parte importante de un cierto ritual dentro de los misterios órficos. Véase Casadesús, 2001a.

⁶² Pl. *Lg.* 908d.

⁶³ Pl. *Prt.* 316d relaciona a Orfeo de manera directa con las iniciaciones. Sobre la crítica platónica de la magia véase Casadesús, 2002a.

⁶⁴ Pl. *R.* 364b también califica de magos a los sacerdotes mendicantes que iniciaban en los ritos órficos, los orfeotelestas.

⁶⁵ D. S. 5.64.4 = Ephor. *FGrHist* 70 F 104 (*OF* 519).

⁶⁶ D. S. 4.43.1, 4.48.6 s., 5.49.6, a partir de Dionisio Escitobraquión. Otros pasajes como A. R. 1.915-918 y *AO* 24 s., 27, 29 aluden a la iniciación en los misterios de Samotracia, cfr. *OF* 519-523.

doro narra de nuevo que Orfeo fue un iniciado de los misterios de Samotracia⁶⁷. Resulta interesante para nuestro estudio que el historiador siciliano relacione la iniciación de Orfeo con la actuación mítica de aplacar los vientos contrarios que impiden la buena navegación de la nave *Argo*. Orfeo eleva una oración a estas divinidades de Samotracia y es entonces cuando el viento se calma. No debemos relacionar la acción descrita en estos pasajes con la magia, pues el milagro se hace por una oración a los dioses y no por medio de la coacción⁶⁸, pero sí existe una relación entre la magia y el control atmosférico del tiempo, que no queremos dejar que pase inadvertida. Para esto Filóstrato nos ofrece un testimonio importante. En una de sus *Descripciones de cuadros*, a propósito de uno en el que estaba representado Orfeo con los Argonautas en su encuentro con Glauco, nos dice⁶⁹:

La nave *Argo* corta navegando el ruido impetuoso del Ponto;
Orfeo con su canto hechiza con mágico efecto el mar y éste le escucha; el Ponto reposa con la melodía.

Filóstrato sí relaciona el canto mágico de Orfeo con esta acción, lo que nos ilustra sobre un nuevo poder atribuido a la capacidad musical del bardo: el control de un fenómeno atmosférico⁷⁰. Debemos observar que una misma acción extraída del mito, como es este episodio descrito de calmar la tempestad, puede ser interpretada por los escritores antiguos desde dos puntos de vista diferentes: como una acción ritual de tipo religioso (Diodoro) o como una acción derivada de la capacidad musical de Orfeo, que se relaciona constantemente con la magia (Filóstrato).

Diodoro Sículo no sólo nos presenta a Orfeo como un iniciado de Samotracia, sino que también lo relaciona con los misterios de Creta⁷¹ –de los que tomaría elementos que luego dispondría en sus propias iniciaciones–, con los misterios de Eleusis⁷² y con el aprendizaje de toda clase de sabiduría, incluida la magia, en un viaje de nuestro mítico cantor a Egipto⁷³.

Queremos resaltar en este apartado que la asociación de Orfeo con rituales místéricos, ya sea como fundador de unos o como iniciado en

⁶⁷ Véase Bernabé, 2000a.

⁶⁸ Aunque en ocasiones los límites para considerar una oración como una súplica o como una coacción (ἐπιωδή) no son claros.

⁶⁹ Philostr. *Im.* 2.15.1 y 6. A este encuentro también se refiere D. S. 4.48.6.

⁷⁰ Véase AP 7.8 (Antip. Sid.), donde se insiste en este poder del control climático.

⁷¹ D. S. 5.75.4 y 5.77.3.

⁷² D. S. 4.25.1.

⁷³ D. S. 1.23.2 y 6; 1.69.4; 1.92.3; 1.96.2 s. Para los pasajes de Diodoro, cfr. Bernabé, 2000a.

otros, es un factor añadido a su vida mítica, expuesta anteriormente, del que podría derivarse su asociación con la magia y la calificación de él mismo como un mago.

9. ORFEO, UN MAGO A LOS OJOS DE LOS ESCRITORES

La capacidad de Orfeo de actuar sobre la naturaleza y la asociación de este personaje con diferentes cultos místicos, cuya relación con la magia a los ojos de algunos escritores antiguos resulta patente, hacen de nuestro héroe un candidato idóneo para calificarlo como mago, y así aparece en varios pasajes literarios antiguos. Ya hemos comentado el pasaje de Diodoro Sículo⁷⁴ donde se nos indica que Orfeo aprendió de los Dáctilos del Ida, reputados magos, con lo que, al ser discípulo de ellos, pasaría también por conocedor de estas artes.

Pausanias⁷⁵ identifica de manera inequívoca a Orfeo con un mago cuando nos dice:

Creía este egipcio que Anfión y el tracio Orfeo habían sido poderosos magos, a cuyos cantos obedecían las fieras llegando a Orfeo, las piedras a la muralla de Anfión.

A la luz de este testimonio vemos que en época de Pausanias el canto de Orfeo era considerado mágico sin más paliativos y, en consecuencia, Orfeo mismo, que hacía uso de él, era tenido por un mago poderoso.

Estrabón⁷⁶, más de un siglo antes, es más crítico que Pausanias en la descripción que hace de Orfeo y nos ofrece un retrato que más se asemeja al de los orfotelestas platónicos que al personaje mítico de Orfeo:

Allí habitaba, se dice, el ciconio Orfeo, un mago que en sus comienzos vivía de limosna recurriendo a la música, la adivinación y la iniciación en ritos secretos, pero luego tuvo grandes ambiciones, supo atraerse a las masas y se hizo poderoso; unos lo acogían con agrado, pero otros temían de él maquinaciones y violencia, por lo que lo llevaron a la muerte.

Estrabón, al igual que veíamos en Platón, relaciona con las iniciaciones la magia o los personajes calificados de magos. El cariz peyo-

⁷⁴ D. S. 5.64.4.

⁷⁵ Paus. 6.20.18.

⁷⁶ Str. 7 Fr. 10a Radt, cfr. Bernabé, 2002d.

rativo del fragmento no sólo se aprecia en el sentido global del texto, sino también en la puntualización destacada de la intención lucrativa y perversa de este tipo de individuos y, en cuanto al vocabulario, en la utilización para «mago» del término γόης, un sustantivo que desde época muy temprana adquirió un claro carácter peyorativo que mantuvo a lo largo de los siglos⁷⁷.

En época romana la relación entre Orfeo y la magia estaba muy bien asentada, pero los detalles del carácter de esta relación difieren ampliamente dependiendo de los autores que hagan referencia a ellos. Apuleyo⁷⁸ sale en defensa de las personas, como él mismo, acusadas de magos, basando su defensa en los difusos límites existentes entre la magia, la religión y las ciencias y en la ambigüedad del sustantivo mismo:

A los que estudian con mayor celo la providencia que rige el universo y rinden culto a los dioses con la más profunda devoción, los llaman «magos» en el sentido vulgar de la palabra, como si fueran capaces de realizar por sí mismos lo que saben que tiene lugar, como sucedió antaño con Epiménides, Orfeo, Pitágoras y Ostanés.

En el siglo II d.C. se perseguía y condenaba a muerte a filósofos y científicos bajo acusaciones de magia. La defensa de Apuleyo se basa, en este momento, en que sus conciudadanos creían que ciertos conocimientos privilegiados no se conseguían por el estudio, sino por medio de prácticas mágicas, y en que el aprendizaje de la metafísica y la relación con los dioses era confundido con las prácticas de hechicería más vulgares. Así Orfeo, un teólogo estudioso de la divinidad, al que se le atribuía una serie de escritos teogónicos, cosmogónicos, cosmológicos, de disposición de rituales y de otras muchísimas materias, era por eso mismo visto como un mago⁷⁹.

Conservamos testimonios de la consideración de Orfeo como mago todavía en época bizantina. Juan Tzetzes⁸⁰, aludiendo al supuesto viaje de Orfeo a Egipto, nos dice:

Orfeo llega a ser maestro de Museo... viajó a Egipto y tras haber estudiado allí no hubo ciencia... que no aprendiese, como medicina, física, geometría, astronomía, augurios y la magia, muy encomiada por Orfeo.

⁷⁷ Véase Burkert, 1962b; Luck, 1985, 56 s.; Graf 1994, 31-45; Moreau-Turpin, 2000.

⁷⁸ Apul. *Apol.* 27.

⁷⁹ Véase Graf, 1994, 31 s., quien alude a que Apuleyo utiliza para su defensa el testimonio de Pl. *Alc.* 1.122a, donde se define la magia como «culto a los dioses» (θεῶν θεραπεία).

⁸⁰ Tz. *Ex.* 27.11 Hermann.

El escritor bizantino estima que es la magia la ciencia en la que más interés puso Orfeo, de lo que se desprende que en el siglo XII d.C. era muy sólida la relación del bardo con esta disciplina. Ésta estaría sustentada por la cantidad de conjuros y libros de saberes ocultos, como lapidarios y herbarios atribuidos a Orfeo, de los que Tzetzes tenía conocimiento⁸¹.

Por todo ello no es extraño que se le atribuyera a Orfeo una cierta cantidad de obras de contenido mágico. De ellas nos ocuparemos en el capítulo 21.

10. A MODO DE CONCLUSIÓN

La vida mítica de Orfeo, tal como era narrada en la Antigüedad, ofrecía una gran cantidad de elementos que podían relacionarse con la magia. El más importante de todos ellos es la maravillosa capacidad musical del bardo tracio, que podía conmover a la naturaleza e incluso a los propios dioses, y de la que se sirvió para intentar traer de nuevo a la vida a su difunta esposa. Su descenso al Hades, su relación con rituales místéricos, las maravillas acaecidas tras su muerte y el don profético atribuido a su cabeza contribuyeron a rodear a este personaje de un aura misteriosa, entre divina y siniestra, que fue utilizada por los autores antiguos para ensalzar o desprestigiar su nombre. En este capítulo he querido resaltar que el hecho de que se narrasen tales acciones, relacionadas con los mecanismos de la magia contagiosa, evidencia que la capacidad mágica se consideraba un rasgo característico de Orfeo en su mito, se reconocía como propia de él y era uno de los aspectos más importantes de su personalidad. No sólo el uso intencionado de su canto es susceptible de asociarse con los magos y la magia, sino que también su vida mítica está llena de acciones que guardan una gran relación con los magos tribales y chamanes que conocemos en otras culturas. Debemos pensar, pues, que el canto fue uno de los muchos motivos, pero no el único, que llevaron a Orfeo a ser incluido dentro del ámbito de los magos y equiparado con ellos.

⁸¹ Él mismo fue el primero que calificó de órficos los *Lithica* atribuidos a Orfeo. Véase Tz. *ad Lyc.* 219 y Sch. Tz. *Ex.* 147 s. Hermann. Tzetzes además manejó, seguramente, una gran cantidad de obras de saberes ocultos atribuidas a Orfeo, cfr. cap. 21.

LA TRANSMISIÓN DE RITOS

Ana Isabel Jiménez San Cristóbal
 Universidad Complutense

1. TESTIMONIOS DE DIVERSA PROCEDENCIA

Lo primero que llama la atención al abordar la relación del mítico Orfeo con rituales y misterios es la amplia y variada procedencia de los testimonios. Las noticias que vinculan al bardo con los ritos van desde poetas como Aristófanes (siglo V a.C.) hasta filósofos neoplatónicos como Proclo (siglo VI d.C.)¹. La heterogeneidad cronológica y temática de las fuentes legitima en buena medida la existencia de esta tradición. Igualmente variada es la información que se obtiene de la lectura de todos estos testimonios, tanto en las atribuciones de Orfeo (fundador, introductor, descubridor, reorganizador de ritos), como en las distintas facetas (poeta, profeta, músico, mago, argonauta) que supuestamente motivan su relación con ritos místéricos de diversa procedencia. Aunque nos centremos preferentemente en los rituales órficos, no podemos obviar las noticias que relacionan a Orfeo con ritos egipcios y eleusinos o con cultos de Samotracia.

Comencemos por el papel desempeñado por Orfeo en la institución de ritos.

¹ A modo de síntesis recogemos aquí los testimonios literarios que conocemos: E. *Rh.* 943 ss., Ar. *Ra.* 1030 ss. (cfr. Tz. *in Ar.Ra.* 1033a [IV 3.1003.1 Koster]), Pl. *R.* 364e, 366a, *Prt.* 316d, Ps.-D. 25.11, Damag. *AP* 7.9, D. S. 1.23.2 ss., 1.96.4, 3.65.6, 4.25.1 s., 4.43.1, 5.64.4, 5.75.4, 5.77.3, Plu. *Def. orac.* 415A, Luc. *Salt.* 15, Paus. 2.30.2, 9.30.4, 10.7.2, Clem. Al. *Prot.* 2.17.2, Hippol. *Haer.* 5.20.4, Eus. *PE* 10.4.4, Iambl. *VP* 28.146, Iul. *Or.* 7.217c, Epiph. *Const. Haer.* 4.2.5, Thdt. *Affect.* 1.21, 2.95, Procl. *in R.* 1.174.30 ss., 2.312.16 Kroll, *in Ti.* 3.297.8 Diehl, Lyd. *Mens.* 4.51.

2. LA TRANSMISIÓN DE ΤΕΛΕΤΑΙ

La fundación, descubrimiento y/o reorganización de una serie de ritos denominados τελεταί² es atribuida a un personaje mítico de rasgos mortales³, Orfeo, cuya labor no consiste en inventar los ritos. Efectivamente, llama la atención el hecho de que Orfeo ni idea ni crea esos ritos, sino que se limita a reorganizar y adaptar lo ya creado. Su papel varía según las fuentes transmisoras, pero en general podemos distinguir las siguientes líneas de actuación.

Desde los primeros testimonios Orfeo aparece como el personaje que revela, da a conocer o descubre rituales místicos⁴. Verbos como καταδείκνυμι, «mostrar», εὐρίσκω, «descubrir», ἐκφέρω, «dar a conocer», y μὴνύω, «revelar»⁵, hacen referencia a la transmisión de un saber, de modo que el concepto de conocimiento es intrínseco a la naturaleza del ritual. El propio Orfeo tuvo que aprender (μαυθάνω)⁶ previamente esos rituales para poder transmitirlos. Y aunque sea en testimonios tardíos como Teodoreto (siglo V d.C.), el uso de verbos que significan «enseñar»⁷ muestra con claridad el valor didáctico de los ritos.

Orfeo es considerado el mediador que transmite a los griegos un ritual preexistente, por ejemplo en Egipto, Samotracia o Creta, como veremos más adelante. En este sentido su nombre acompaña a verbos como εἰστήμι, «introducir», κομίζω, «introducir, llevar» o ἀποφέρω, «traer»⁸. En algún ejemplo se explica que su tarea consiste en codificar esos rituales⁹. Pero de Orfeo no sólo se dice que importa los ritos de otros pueblos, sino que además los somete a determinados cambios¹⁰. Las τελεταί, en tanto en cuanto creaciones humanas, y a diferencia de las creaciones divinas, no son inmutables y están sujetas a transformaciones. Orfeo, por su condición de partícipe¹¹ en los ritos foráneos, queda legitimado para helenizarlos.

² Cfr. la definición de τελετή en cap. 33, § 1. Véase asimismo *infra*, § 3.

³ Otro ejemplo de institución por parte de un mortal es el de Métao: Paus. 4.1.7: «(Μέταο) estableció la τελετή».

⁴ Ar. *Ra.* 1030 ss., cfr. también Pl. *R.* 366a.

⁵ καταδείκνυμι: Ar. *Ra.* 1032, Ps.-D. 25.11, D. S. 5.77.3, Hippol. *Haer.* 5.20.4, Thdt. *Affect.* 1.21; εὐρίσκω: Damag. *AP* 7.9, Paus. 9.30.4; ἐκφέρω: D. S. 5.64.4; μὴνύω: Pl. *R.* 366a.

⁶ Diodoro da dos versiones distintas. La primera (D.S.3.65.6) cuenta que Orfeo habría aprendido las *teletai* de su padre Eagro, mientras que la segunda (D.S.5.64.4) convierte a Orfeo en discípulo de los Dáctilos del Ida.

⁷ Como διδάσκω ο ἐκπαιδεύω, cfr. Thdt. *Affect.* 1.22, 2.95.

⁸ εἰστήμι: D. S. 1.23.7, κομίζω: Thdt. *Affect.* 1.21, ἀποφέρω: D. S. 1.96.4.

⁹ Tz. in Ar. *Ra.* 1033a (IV 3. 1003. 1 Koster). El verbo empleado es συντάσσω, «ordenar, codificar».

¹⁰ D. S. 1.23.2 ss., 3.65.6, Thdt. *Affect.* 1.21 cambia en ritos de Deó y Dioniso los de Isis y Osiris, en referencia a la τελετή eleusinia.

¹¹ D. S. 1.23.2, 4.43.1, 5.49.5. Los verbos empleados son μετέχω y μεταλαμβάνω, «participar».

La faceta de Orfeo como fundador de ritos, marcada semánticamente por el empleo de verbos derivados de ἵστημι, como καθίστημι o συνίστημι, «establecer, fundar», no está documentada hasta al menos el siglo II d.C. en Pausanias y Luciano¹². En cualquier caso, de estos testimonios no puede deducirse que Orfeo inventara los ritos, sino más bien que estableció las normas de su realización¹³. Tal vez por ello, como autoridad y cabeza visible de los ritos, hay ejemplos en que se le pone al frente de la τελετή a él o a su hijo Museo¹⁴.

Según todos estos datos, la vinculación del citaredo con los ritos es clarísima y no extraña en absoluto la noticia transmitida por Pausanias de que en el Helicón, junto a la estatua de Orfeo, estaba esculpida *Teleté*, personificación de los rituales¹⁵. En definitiva, Orfeo es presentado mayoritariamente como transmisor y reorganizador más que como creador o inventor de rituales. La siguiente cuestión es determinar el origen de los ritos que Orfeo da a conocer a los griegos. En este aspecto las noticias que tenemos parecen contradictorias, incluso dentro de un mismo autor, como es el caso de Diodoro, pues indican más de un lugar de procedencia¹⁶.

2.1. Origen egipcio

Un amplio número de testimonios señala a Egipto como lugar de origen de los rituales importados por Orfeo. Principalmente Diodoro, aunque no es un testimonio aislado, documenta en varios pasajes que Orfeo habría traído de Egipto¹⁷ múltiples elementos constitutivos de los misterios cuya fundación se le asigna. Incluso, afirma el autor sículo¹⁸ que son los propios egipcios quienes le atribuyen al bardo tracio el traslado de los ritos místicos desde su país a Grecia. En otro

¹² καθίστημι: Paus. 2.30.2, Luc. *Salt.* 15, Iul. *Or.* 7.217c; συνίστημι: Eus. *PE* 10.4.4.

¹³ Luc. *Salt.* 15. Cfr. también la visión distinta de Epiph. Const. *Haer.* 4.2.5, quien hace a Orfeo fundador de los ritos y rechaza su origen egipcio.

¹⁴ Procl. *in R.* 1.174.30 ss. Kroll llama a Orfeo ἡγεμών, «guía, fundador» de los rituales de Dioniso; Museo en D. S. 4.25.1. El verbo empleado es προϊστήμι, «estar al frente de, presidir».

¹⁵ Paus. 9.30.4 (*OF* 546).

¹⁶ Seguimos básicamente la argumentación de Bernabé, 2000a, 43 ss.

¹⁷ De Diodoro depende Iust. Phil. *Coh. Gr.* 15, cfr. también Epiph. Const. *Haer.* 1.182.13, así como Thdt. *Affect.* 1.21 (sobre el cual cfr. Casadio, 1996, 201, n. 1), 1.114, 2.95. Cfr. *Cod. Matr. Graec.* saec.XV 4616 f.180, en Iriarte, *Reg. Bibl. Matrit. Codd. Graeci*, Madrid 1769, 346 ex cod. LXXXIV n. 18, en que se atribuye la noticia a Sancuniatón de Beirut. Sobre la tradición del viaje de Orfeo a Egipto cfr. asimismo Ziegler, 1939, 1265; 1942, 1408 ss.; Vian, 1987, 12 s.; Brisson, 1990, 2872 y 2883. Sobre los motivos interesados de los autores cristianos en esta atribución, cfr. cap. 62, § 4.4.2.

¹⁸ D. S. 1.96.2-4.

pasaje¹⁹, sitúa Diodoro en la Tebas griega la fundación de los misterios dionisiacos por parte de Orfeo, pero supone que los ritos tenían un origen egipcio.

La hipótesis del influjo egipcio carece de fundamento²⁰ y parece debida a la moda de atribuir orígenes egipcios a algunas prácticas griegas, o bien a «una lectura de los hechos religiosos como fragmentos de una tradición común primordial y eterna»²¹, provocada tal vez por la necesidad que el Egipto de los Tolomeos tenía de reivindicar la prioridad de algunos de los rasgos culturales más típicamente griegos²².

2.2. *Los cultos de Samotracia*

Otra tradición, también conocida y atestiguada por Diodoro, quien la remonta a Éforo²³, cuenta que fueron los Dáctilos del Ida, oriundos de Samotracia, quienes instruyeron a Orfeo en los ritos que luego fundaría en Grecia. Distintas fuentes señalan además que Orfeo había participado en la τελετή samotracia²⁴ o, al menos, conocía los ritos de la isla²⁵.

Esta tradición inventada responde probablemente al deseo de relacionar los ritos dionisiacos con los de Samotracia y dar prioridad a estos últimos²⁶. De todas formas, llama la atención que en el poema épico *Forónida* los Dáctilos del Ida aparezcan mencionados junto a Adrastea (*Fr.* 2 B.) y los Curetes (*Fr.* 3 B.), una y otros personajes con un papel preponderante en las teogonías órficas.

2.3. *La procedencia cretense*

Una tercera tradición alternativa, también representada por Diodoro, sostiene que los rituales y mitos transmitidos por Orfeo no tendrían un origen egipcio, sino cretense²⁷. De Creta procederían deta-

¹⁹ D. S. 1.23.2.

²⁰ Cfr. Diez de Velasco-Molinero Polo, 1994; Diez de Velasco, 1995, 44 y n. 106.

²¹ Casadio, 1996, 205, con abundante bibliografía en n. 16.

²² Bernabé, 2000a, 52.

²³ D. S. 5.64.4 (= Ephor. *FGrHist* 70 F 104).

²⁴ D. S. 4.43.1, 5.49.6.

²⁵ Tal como muestran A. R. 1.915-918 (cfr. Iacobacci, 1993a, 80) y *AO* 25.

²⁶ Linforth, 1941, 27, cfr. también 204 s.

²⁷ D. S. 5.75.4, 5.77.3. Sobre este tema, cfr. Kern, 1916, 563, y Pugliese Carratelli, 1993, 46 ss. (= 2001a, 86 ss.). Sobre Creta y Dioniso, cfr. Casadio, 1990a.

lles del mito de Deméter y del de Dioniso²⁸, como la genealogía del dios a partir de Zeus y Perséfone y su desmembramiento a manos de los Titanes, así como los ritos que van aparejados con tales relatos²⁹. Orfeo los habría llevado a Eleusis, Samotracia y al ámbito de los cícones³⁰, esto es, a Tracia, que habitualmente se considera su patria.

Esta tradición, contradictoria con las precedentes que vinculan el conocimiento de Orfeo a Egipto y Samotracia, no resulta en absoluto sorprendente porque las conexiones de Creta con ritos y mitos órficos están bien documentadas desde antiguo³¹.

2.4. *La versión tracia*

Diodoro³² recoge aún otra tradición alternativa de la llegada de ritos órficos a Tracia, según la cual fue el propio Dioniso quien transmitió los ritos a Cárope, rey de los tracios. Posteriormente Orfeo, hijo de Eagro y nieto de aquél, los modificó y por ello los ritos fueron llamados órficos.

La versión de la procedencia tracia surge seguramente por el deseo de entroncar los cultos dionisiacos con el origen tracio que el mito atribuye a Orfeo³³.

2.5. *Noticias sobre otros rituales asociados a Orfeo*

Una tradición relativamente extendida relaciona a Orfeo con la fundación de los misterios de Eleusis. En el *Reso* se nos cuenta que Orfeo mostró las antorchas procesionales con que se celebran los ritos, lo que no es sino una forma de decir que dio a conocer los misterios. Según el testimonio de Diodoro, cuando Heracles se inició en Atenas estaba al frente de la τελετή eleusinia Museo, el hijo de Orfeo. En otro pasaje el autor sículo insiste en que fue Orfeo quien mostró a los atenienses la τελετή de Eleusis. Una noticia de Pausanias cuenta que los lacedemonios honran a Deméter Ctonia porque

²⁸ D. S. 5.75.4.

²⁹ Linforth 1941, 215 y 232.

³⁰ D. S. 5.77.3.

³¹ Lo demuestran la referencia al nacimiento de Zeus en Creta, la presencia de los Curetes, Ida y Adrastea y los rituales cretenses aludidos en las *Rapsodias* (*OF* 347). Cfr. West, 1983a, 95 s., 124, 131 ss., 153 s., 166 s., 172. Creta es además un lugar en que se detecta la presencia temprana de órficos (especialmente en las laminillas cretenses), cfr. Kern, 1916; Pugliese Carratelli 1993 (= 2001a).

³² D. S. 3.65.6. Sobre este largo excursus sobre Dioniso, cfr. Bernabé, 2002c.

³³ Cfr. Bernabé, 2000a, 52.

Orfeo les transmitió los ritos. Interesante también es un pasaje de Proclo donde leemos que los misterios de Eleusis celebran al que reveló las sacratísimas τελεταί, que no es otro que Orfeo, citado previamente³⁴.

Sólo una noticia aislada de Pausanias menciona que Orfeo estableció la τελετή en honor de Hécate celebrada anualmente por los eginetas³⁵. Por diversas fuentes sabemos que se trataba de un culto misterioso que requería iniciación³⁶.

Por último, citaremos las fuentes que señalan que Orfeo también habría tomado parte en la institución del culto frigio³⁷. Apolonio Rodio³⁸ cuenta cómo los jóvenes frigios celebran a Rea saltando en una danza guerrera por consejo de Orfeo. El texto vincula expresamente a Orfeo con la incorporación al rito del timbal (τύπανον) y el zumbador (ρόμβος), dos instrumentos conocidos también en el ritual órfico. Por otra parte, cuenta la tradición³⁹ que el frigio Midas habría sido discípulo de Orfeo y de él habría aprendido ritos como la τελετή nocturna en que celebraba a los dioses⁴⁰.

3. LA IMAGEN DE ORFEO EN EL RITUAL ÓRFICO

La vinculación de Orfeo con el ritual órfico puede entenderse a partir de los paralelismos que existen entre los rasgos y funciones del mítico bardo tracio y el conjunto de creencias y ritos que configuran la τελετή órfica. Como ambos aspectos son ampliamente tratados en otras partes de este libro, nos centraremos aquí en los testimonios que los ponen en contacto y prescindiremos de documentar las afirmaciones siguientes.

La tradición presenta a Orfeo como un poeta al que se atribuye una amplia producción entre la que se incluyen relatos sagrados. Además, Orfeo aparece como músico, argonauta, mago y amante fiel que des-

³⁴ E. *Rh.* 943 ss. (*OF* 511, cfr. Linforth, 1941, 63 s., 189 s.), D. S. 4.25.1, 5.77.3 (y una noticia similar en Thdt. *Affect.* 1.21), Paus. 3.14.5 (cfr. también 3.13.2, donde nos da la noticia de que Orfeo levantó en Esparta un templo a Core Soteria, y 3.20.5, en que informa sobre un santuario de Deméter Eleusinia al sur de Esparta, donde se guardaba un *xoanon* de Orfeo), Procl. *in R.* 2.312.16 Kroll. Sobre la faceta de Orfeo como fundador de los misterios de Eleusis, cfr. el libro capital de Graf, 1974, 22-39, así como el cap. 31.

³⁵ Paus. 2.30.2.

³⁶ Origenes *Cels.* 6.22, Lib. *Orat. pro Aristoph.* 14.5. Cfr. Linforth, 1941, 202 s.

³⁷ Linforth, 1941, 203 s.

³⁸ A. R. 1.1134-1139 (*OF* 526). Cfr. n. 81.

³⁹ *OF* 527: Cono *FGrHist* 26 F 1, *Ov. Met.* 11.92, Clem. Al. *Prot.* 2.13.3, *Iust. Hist. Phil. epit.* 11.7.14. Cfr. Linforth, 1941, 203 s.

⁴⁰ Tal como se menciona en Polyæn. *Exc.* 7.5.

ciende al Hades en busca de su amada⁴¹. Entre las leyendas sobre su muerte hay una según la cual Orfeo acabó sus días desmembrado, si bien su cabeza continuó profetizando durante algún tiempo.

El ritual órfico, la τελετή, es una celebración cultural en la que tienen cabida ritos y enseñanzas doctrinales. Se concibe como una experiencia anímica, fundamental e inolvidable, a través de la cual el iniciando adquiere un conocimiento escatológico que versa sobre la suerte de las almas en el Más Allá. En el transcurso de la τελετή se dan a conocer relatos sagrados sobre el nacimiento, la muerte de Dioniso desmembrado y la culpa antecedente de la que los fieles órficos deben purificarse mediante un modelo de vida muy estricto, caracterizado principalmente por el seguimiento de una dieta vegetariana y el rechazo del sacrificio sangriento. Entre las prácticas culturales se incluyen súplicas e invocaciones a los dioses y el recitado de ensalmos de carácter mágico. Digno de mención es también el elemento musical que sirve de acompañamiento a múltiples ritos.

Esta breve presentación permitiría ya establecer algunos paralelismos significativos entre la imagen de Orfeo y las prácticas culturales órficas. Nos limitaremos, sin embargo, a poner de relieve únicamente aquellos puntos de contacto documentados por las fuentes.

En primer lugar, parece que la vinculación de Orfeo con los ritos debe mucho a su condición de poeta⁴². Una serie de testimonios señala a Orfeo como el poeta⁴³ de las τελεταί, lo vincula directamente con la creación de relatos sagrados, como el nacimiento y los padecimientos de Dioniso⁴⁴ o el destino del alma tras la muerte⁴⁵, o bien le adjudica al bardo la transmisión de un saber fundamental para el cumplimiento del rito⁴⁶. Algunas de las enseñanzas doctrinales que se le atribuyen se remontan también en última instancia a estos relatos. Veamos algunos ejemplos.

⁴¹ Todos estos rasgos aparecen ya unidos en la «biografía» de Orfeo que nos proporciona D. S. 4.25.2-4, cfr. Bernabé, 2000a, 39 ss.

⁴² Esta faceta de Orfeo es ampliamente estudiada en el cap. 10. Aquí simplemente pondremos de relieve aquellos aspectos de la producción literaria atribuida a Orfeo que guardan relación con el ritual. El tema se desarrolla en el cap. 20.

⁴³ Ar. *Ra.* 1030 ss., Pl. *R.* 364e, 366a. En otros pasajes que también guardan relación con el ritual no se cita expresamente el término «poeta», pero se alude a la poesía o versos de Orfeo, quedando de manifiesto la estrecha relación entre su poesía y la institución de celebraciones místicas: Damag. *AP* 7.9, D. S. 5.64.4, Paus. 9.30.4.

⁴⁴ D. S. 1.23.2 ss., 5.75.4, Plu. *Def. orac.* 415A, Clem. *Al. Prot.* 2.17.2, Hippol. *Haer.* 5.20.4, Procl. *in R.* 1.174.30 ss. Kroll, *Lyd. Mens.* 4.51.

⁴⁵ Pl. *R.* 364e, cfr. también 366a.

⁴⁶ Plu. *Def. orac.* 415A, Paus. 2.30.2, 9.30.4, Iambl. *VP* 28.146, 151, Iul. *Or.* 7.217c, Procl. *in Ti.* 3.297 Diehl. La mención, en este último pasaje, del verso «salir del ciclo y reponerse del mal» (*OF* 348), tras la referencia a la participación de los seguidores de Orfeo en el ritual dionisiaco, implica un conocimiento de las claves del ritual, imprescindible para la salvación.

Aristófanes cita a Orfeo entre los poetas renombrados cuya actuación es provechosa para la sociedad. De él destaca su labor civilizadora por incluir entre las enseñanzas de las τελεταί la prohibición de derramar sangre⁴⁷, uno de los preceptos básicos de la vida órfica, que encuentra además un referente mítico en el relato del desmembramiento de Dioniso.

Platón atribuye a los míticos Orfeo y Museo la autoría de los libros que los sacerdotes empleaban en el ritual. Por su parte, Clemente de Alejandría llama a Orfeo «el poeta de la τελετή», lo que puede ser una designación por sinécdoque: se le nombra así por las obras empleadas en los ritos, a propósito de los sufrimientos de Dioniso, tal como relata el propio Clemente⁴⁸.

En otro pasaje, Platón atribuye a poetas y profetas, entre los que se contaría Orfeo⁴⁹, la revelación de rituales capaces de librar a los hombres de la obligación de expiar en el Hades la culpa de delitos heredados de los antepasados o cometidos en vida⁵⁰. La mención de la culpa evoca la necesidad de los fieles órficos de redimir mediante el rito el crimen que perpetraron los Titanes.

Diodoro de Sicilia se hace eco de relatos sagrados como el nacimiento y la muerte violenta de Dioniso que cuenta Orfeo en las τελεταί⁵¹. Sumamente interesante también por la comparación que presenta es un texto de Proclo⁵² según el cual Orfeo, fundador de los rituales, padeció lo mismo que su dios, esto es, fue desmembrado. Los fieles deben expiar dicha culpa y por ello el desmembramiento se convierte en uno de los símbolos rituales dionisiacos. La versión de la muerte de Orfeo desmembrado nos es conocida desde antiguo. Por ejemplo, Isócrates cuenta que el poeta acaba sus días despedazado. Teniendo en cuenta las referencias a los relatos de los poetas sobre los dioses, achacándoles delitos ultrajantes, como robos, adulterios o castraciones⁵³, se ha especulado con la posibilidad de que Isócrates conociese un poema atribuido a Orfeo en el que se relataba la muer-

⁴⁷ Ar. *Ra.* 1030 ss.: «Considera, pues, desde el principio cuán útiles han sido los poetas genuinos. Pues Orfeo nos mostró las *teletai* y el apartarnos de matanzas, y Museo la curación de enfermedades y los oráculos»; cfr. asimismo Hor. *Ars poet.* 391 s. y caps. 34 (esp. § 4.3) y 51, §§ 2 y 5.2.

⁴⁸ Pl. *R.* 364e (cfr. Jiménez San Cristóbal, 2002b), Clem. Al. *Prot.* 2.17.2.

⁴⁹ Pl. *R.* 366a. No se menciona su nombre, pero la referencia a ποιηταί καὶ προφηταί lleva implícita la alusión a Orfeo y Museo, ya que ambos términos designan a los intérpretes de los dioses, transmisores de un relato y de la voluntad divina; cfr. por ejemplo, *Ti.* 40d, *Prt.* 316d, *Io* 536b; cfr. Linforth, 1941, 91 ss.; Montégu, 1959, 10; Bernabé, 1998a, 43 s.

⁵⁰ Pl. *R.* 364bc-e.

⁵¹ D. S. 5.75.4, cfr. también 5.77.3.

⁵² Procl. *in R.* 1.174.30 ss. Kroll.

⁵³ Isoc. *Busir.* 10.38 (*OF* 26), cfr. también Pl. *Euthphr.* 5e.

te de Dioniso⁵⁴. En cualquier caso, y ante la falta de más datos, Proclo parece la única fuente que plantea sin ambigüedad el paralelismo entre el mito de Dioniso y el del fundador de sus rituales.

Hay todavía otras noticias que permiten relacionar a Orfeo con lo que se dice en los rituales. Según Pausanias, Orfeo fue golpeado por el rayo a causa de las historias que revelaba en los misterios, mientras que Taciano habla de Eleusis y la sierpe mística y pone en boca de Orfeo la famosa frase órfica «cerrad las puertas, profanos»⁵⁵.

Si recopilamos los datos analizados, observamos que lo que se le reconoce de forma explícita al poeta Orfeo en relación con las τελεταί es la creación o reelaboración de relatos concernientes a la génesis y padecimientos de Dioniso, asociados a su vez al destino del alma tras la muerte. Es muy posible que la elección de Orfeo como maestro de ceremonias de estos cultos haya estado motivada por su carácter preeminente de religión del libro, en que la palabra cobra especial relevancia en el cumplimiento del rito. La vinculación de la faceta del Orfeo poeta con las τελεταί se entiende mejor si tenemos en cuenta que algunos de los textos en que éstas se apoyaban estaban en verso, como bien muestran el *Papiro de Gurob* y las laminillas órficas⁵⁶. Además, la crítica moderna se inclina a pensar que el misterioso narrador de las láminas de oro que dicta al difunto las indicaciones pertinentes no es otro que Orfeo⁵⁷.

Otra de las facetas tradicionales de Orfeo, estrechamente ligada a la de poeta, es la de músico⁵⁸. Algunas noticias yuxtaponen el renombre de Orfeo por su música a la institución de rituales⁵⁹. Sin embargo, en la tradición órfica no he encontrado ejemplos literarios que muestren a Orfeo actuando como tal en el transcurso de las τελεταί⁶⁰. De todos modos, hay otras noticias que permiten vincular su música con los ritos. Un pasaje de Apolonio relaciona expresamente a Orfeo

⁵⁴ Montégu, 1959, 80; Kahn, 1997, 58. Lo duda Martínez Nieto, 2000, 237 ss. A favor de que Isócrates tiene en mente una teogonía órfica: Lobeck, 1829, 602; Nilsson, 1935, 201, Linforth, 1941, 139 ss.; West, 1983a, 112; Bernabé, 1998a, 64.

⁵⁵ Paus. 9.30.5 (cfr. cap. 7, § 1.3.a), Tat. *Orat.* 8.6 (*OF* 74).

⁵⁶ Sobre este aspecto, cfr. Tessier, 1987; Riedweg, 2002a.

⁵⁷ La propuesta se remonta a Comparetti, 1910, 36, pero ha sido retomada por Bernabé, 1991, 234; Tortorelli, 1995b, 474; Riedweg, 1998 y 2002a; Bernabé-Jiménez, 2001, 23 s.

⁵⁸ Cfr., por ejemplo, D. S. 5.64.4: «Y Orfeo, que era distinguido por su naturaleza y dirigía un coro de poesía y canto».

⁵⁹ D. S. 1.23.6, 4.25.3, 5.64.4, cfr. también Eus. *PE* 10.4.4.

⁶⁰ Sí pueden citarse, en cambio, una serie de representaciones iconográficas de Orfeo entre los tracios, testimonio del mito, pero tal vez reflejo de lo acaecido en el ritual. Así, por ejemplo, el ánfora de Bari n.º 873, datable en torno al año 330–310 a.C. (cfr. Schmidt, 1975, 110 s.y lám.2), muestra a Orfeo en traje frigio y con la cítara, frente a un joven que esparce algo en un incensario, cfr. Molina, 2001, 30.

con el timbal (τύπανον) y el zumbador (ρόμβος), con los que se celebra a Rea entre los frigios, objetos que debieron de utilizarse desde antiguo en el culto de esta diosa y cuyo empleo en los ritos órficos está también atestiguado⁶¹. Por otra parte, Orfeo y sus míticos maestros, los Dáctilos del Ida⁶², son considerados γόητες, «hechiceros», una figura que se asocia con la fundación de misterios gracias al poder de la música⁶³. Por último, sabemos que el acompañamiento musical desempeñaba un importante papel y no carente de simbolismo en el ritual órfico⁶⁴, circunstancia que con seguridad favoreció la adopción de Orfeo como fundador de estos cultos místéricos.

Tampoco aparece directamente vinculada al ritual órfico la figura del Orfeo mago. Ahora bien, su nombre se asocia con frecuencia a los ensalmos pronunciados en los ritos⁶⁵, tal vez porque su celebridad como mago⁶⁶ bastaba para garantizar la eficacia del ensalmo⁶⁷. Y Eusebio cita las τελεταί y los ensalmos entre las aportaciones de Orfeo a los griegos⁶⁸.

Por otra parte, Estrabón le asigna a Orfeo los atributos de un orfeotelesta, aplicándole, entre otras denominaciones propias de los oficiantes de ritos, el calificativo de «hechicero» (γόης)⁶⁹. Como ya hemos señalado, en un texto de Diodoro⁷⁰ Orfeo se convierte en discípulo de unos hechiceros, los Dáctilos del Ida, unos hechiceros, γόη-

⁶¹ A. R. 1.1134-1139 (*OF* 526): «Al mismo tiempo los jóvenes, por consejo de Orfeo, daban vueltas saltando en una danza guerrera y golpeando sus escudos con las espadas, para que el grito agorero, que todavía las gentes del pueblo gemían en duelo por su rey, se extrañase por el aire. Desde entonces, siempre con zumbador y timbal propician los frigios a Rea». Cfr. E. Ba. 58 s., Diog. Ath. *TrGF* 45, F 1.2 ss. Snell. Y el frigio Midas (cfr. Polyæn. *Exc.* 7.5), a quien la tradición hace discípulo de Orfeo (*OF* 527), celebraba a los dioses en la τελετή nocturna empleando timbales y címbalos.

⁶² Orfeo: Str. 7 *Fr.* 10a Radt.; los Dáctilos: *Phoron. Fr.* 2 B., D. S. 5.64.4, Str. 10.3.22.

⁶³ Cfr. E. Ba. 234 y Burkert, 1962b, 40.

⁶⁴ Cfr. cap. 36.

⁶⁵ En *P. Mag.* VII 450 (*OF* 830) se le atribuye a Orfeo un ensalmo: «Escribe la fórmula órfica, recitando “*askei kai taskei*”», cfr. Betz, 1986, 130; Calvo-Sánchez, 1987, 217 s. Sobre la fórmula «*askei kataskai*», principio de las Ἐφέσια γράμματα, cfr. Bernabé, 2003b. El *P. Mag.* XIII 933 (II 127 P.-H. = *OF* 829) contiene una fórmula atribuida a Orfeo y todavía en el siglo IV d.C. Atanasio critica el comercio con ensalmos y recetas surgido a la sombra del nombre de Orfeo, cfr. Bernabé, 1998d y cap. 21, § 1.2.

⁶⁶ De hecho, según Boyancé, 1936, 33 ss., es la idea de encantamiento la que establece un vínculo profundo entre la leyenda de Orfeo y las prácticas religiosas de los órficos. Cfr. también Bernabé, 1998d, 164 s. Sobre el poder de persuasión de Orfeo, véase E. *Alc.* 357-362, Pl. *Prt.* 315a.

⁶⁷ Pl. *R.* 364b-e, D. S. 5.64.4, Eus. *PE* 10.4.4 y, ya sin relación con el ritual, E. *Cyc.* 646 ss.

⁶⁸ Eus. *PE* 10.4.4.

⁶⁹ Str. 7 *Fr.* 10a Radt. Cfr. cap. 35, § 2. También Luc. *Astr.* 10 (*OF* 418) alude a la habilidad de Orfeo para enseñar a los griegos la astrología por medio de γοητεία, «sortilegios o encantamientos».

⁷⁰ D. S. 5.64.4.

της, que además de τελεταί y misterios idearon ensalmos⁷¹. Es plausible que las conocidas habilidades mágicas de Orfeo propiciaran la vinculación de su nombre con ritos que implicaban acciones teúrgicas. Sin embargo, no parece que la faceta de mago haya sido primordial a la hora de convertirlo en cabeza visible de estos rituales.

La imagen de Orfeo como conocedor de los vericuetos ultraterrenos apenas aparece desarrollada en relación con los ritos en las fuentes literarias. Y eso a pesar de que su condición de visitante del Más Allá lo perfilaba como el candidato ideal para operar sobre unos rituales, las τελεταί, orientadas a la salvación *post mortem*. Diodoro⁷² cuenta que Orfeo se trae de Egipto las τελεταί iniciáticas, los ritos místicos concernientes a su peregrinaje y la fábula de sus experiencias en el Hades, pero la noticia resulta demasiado imprecisa como para determinar en qué medida influyeron sus conocimientos ultraterrenos en la institución de los ritos. Algo más explícita es la información que procede de fuentes iconográficas. Varios vasos apulios del s. IV a.C. presentan a Orfeo como mediador del noble en su viaje de ultratumba⁷³. Citemos un par de ejemplos. En un ánfora apulia del Pintor de Ganimedes (330-320 a.C.) conservada en Basilea se representa a Orfeo junto a un varón, tal vez un devoto iniciado en el orfismo⁷⁴, que porta en su mano un rollo de papiro y escucha con atención las palabras de Orfeo que le introducirán en el Allende. En otro vaso, una cratera del pintor de ultratumba conservada en Múnich y datada en torno a 330-310 a.C., Orfeo protege a un hombre joven, una mujer y un niño, seguramente una familia de iniciados en el orfismo⁷⁵ a la que el citaredo acompaña ante el umbral de la mansión de Hades y Perséfone. La imagen de Orfeo mistagogo que ofrecen estas piezas respalda en buena medida la hipótesis citada con anterioridad de que Orfeo sería el narrador de las laminillas órficas. Por otra parte, la

⁷¹ A los γόητες se los relaciona con las έπωιδαί y la fundación de misterios: E. Ba. 234, Hipp. 1038, Gorg. 82 B 11.10 D.-K., Pl. Smp. 203a, Grg. 483e, Men. 80a, cfr. Burkert, 1962b, 40. Str. 15.1.70 emplea los términos γοητεία, έπωιδαί y φαρμακός para referirse a las prácticas de los brahmanes indios (cfr. también Str. 16.2.43, para la relación γόητες y έπωιδαί aunque sin valor religioso).

⁷² D. S. 1.96.4.

⁷³ Cfr. Olmos, 1998a, 11 y cap. 29, § 8 con fig. 6.

⁷⁴ Antikenmuseum, Colección Ludwig, Basilea, n.º inv. 540. Sobre esta pieza cfr. Schmidt, 1975, 113 s. (quien plantea que puede tratarse de uno de los άμφι Όρφέα); Schmidt-Trendall-Cambitoglou, 1976, n.º S 40, 7-8, 32 ss. lám. 11, Olmos, 1998a, 15; 2001, 289 ss. (fig. n.º 2), y cap. 8, § 15 con fig. 19.

⁷⁵ Cfr. la reproducción del LIMC, IV b, p. 220, n.º 132 del catálogo de representaciones de Hades (comentario y bibliografía, en LIMC, IV a, p. 385). Véase Olmos, 1998a, 14; 2001, 298 s. (fig. n.º 5) y cap. 8, § 15 con fig. 20. Frente a la opinión de Zuntz, 1971, 412; Schmidt, 1975, 119, 1991, 33; y Moret, 1993. Cfr. también Sarian, 1990 y el cap. 29, § 8.

faceta de psicopompo de los iniciados resulta absolutamente coherente con los rasgos del mítico cantor que conoce el camino al Hades y cuya música tiene efectos purificadores y catárticos.

Nos queda por examinar la relación que Orfeo, en su faceta de argonauta, tiene con el ritual. Nuestra fuente vuelve a ser Diodoro de Sicilia. En un pasaje leemos que el haber participado en las τελεταί le permitió a Orfeo ser el único de los navegantes de la *Argo* capaz de hacer súplicas a las divinidades samotracias por la salvación de su alma. Un poco más adelante cuenta el autor sículo que Orfeo tuvo éxito en todas sus expediciones gracias a que había participado en la τελετή de los Cabiros⁷⁶. De acuerdo con estas noticias, en el caso del Orfeo argonauta la influencia se produce a la inversa. El perfil de navegante no aporta nada al ritual; es su condición de partícipe en los ritos la que propicia su labor de argonauta.

Por último, nos gustaría apuntar algo con respecto a la facultad profética de Orfeo. Aristófanos, en unos versos citados anteriormente, atribuye a Orfeo la enseñanza de las τελεταί y a Museo la de los oráculos (χρησμοί). Platón dice que los secuaces de Orfeo y Museo, calificados con frecuencia de poetas y profetas, enmascararon la sofística con τελεταί y oráculos⁷⁷. Orfeo es catalogado por las fuentes como un visionario experto en artes adivinatorias y capaz de escribir oráculos⁷⁸. En cuanto a los secuaces referidos por Platón, uno de ellos puede ser Onomácritos, compilador de oráculos particulares⁷⁹, que vivió en la corte ateniense de los Pisistrátidas (finales del s. VI a.C.) y a quien se le atribuye la sistematización de oráculos de Museo⁸⁰. Es clara, por tanto, la vinculación de Orfeo y sus seguidores con los oráculos. El *Papiro de Derveni*⁸¹ testimonia una consulta a la divinidad sobre si es lícito creer en los terrores del Hades, una de las enseñanzas de la τελετή. Es decir, se consulta el oráculo sobre una de las creencias fundamentales que se aprenden en el rito, pero no puede establecerse una relación directa entre el rito y la consulta oracular. El ritual no parece el momento idóneo para consultar un oráculo ni tampoco hay noticias de ello. Mientras no se estudie en profundidad el papel de los oráculos entre los órficos⁸², el rito y el oráculo sólo se

⁷⁶ D. S. 4.43.1, 5.49.5.

⁷⁷ Ar. *Ra*. 1030 ss. (cfr. n. 46), Pl. *Prt*. 316d.

⁷⁸ *OF* 810 (Sch. E. *Alc*. 968, *FGrHist* 328 F 77 y el comentario de Jacoby *ad loc.*, Clem. Al. *Strom*. 1.21.134.4), Suda s.v. *Orpheus* (III 565. 1 Adler); cfr. además Agathodaemo 268 s. εἰς τὸν χρησμὸν Ὀρφείως (*OF* 783) y Brisson, 1990, 2915.

⁷⁹ Plu. *Pyth. orac.* 407B (*OF* 808), *OF* 809; Suda s.v. *Orpheus* (III 565. 1 Adler), Clem. Al. *Strom*. 1.21.131.3. Cfr. asimismo West, 1983a, 40.

⁸⁰ Hdt. 7.6 (*OF* 807).

⁸¹ *P. Derv.* col. V 3 ss.

⁸² Cfr. ya Lobeck, 1829, 410; Ziegler, 1942, 1416.

unen en la figura de Orfeo: mítico transmisor de cultos y fundador de oráculos.

4. CONCLUSIONES

Las fuentes, en su mayoría literarias, presentan a Orfeo como transmisor y reorganizador de rituales. Por tanto, el bardo tracio no inventa los ritos que da a conocer a los griegos, simplemente los adapta y, si es necesario, los heleniza. Las noticias sobre la procedencia de esos ritos son variadas y, en ocasiones, contradictorias. Así, se dice que Orfeo trajo las *τελεταί* de Egipto, Samotracia, Creta o Tracia y se le atribuyen también contactos con los cultos eleusinio y frigio. La heterogeneidad de estas tradiciones se entiende mejor si tenemos en cuenta que en todos los casos se trata de cultos místéricos que requieren iniciación y están orientados a la salvación del alma. Como ha señalado Bernabé⁸³, es posible que la figura de Orfeo hubiera sido reclamada por diversos lugares donde se practicaban ritos místéricos para acrecentar el prestigio de estos cultos o reivindicar la prioridad de unos sobre otros.

Por otra parte, en relación con la *τελετή* órfica hay que destacar la imagen polifacética que las fuentes literarias, epigráficas e iconográficas ofrecen de Orfeo. La faceta mejor documentada es la de poeta a quien se reconoce la creación o reelaboración de relatos usados en las *τελεταί* e imprescindibles para la salvación. La adopción del cantor tracio por los cultos místéricos órficos pone de manifiesto la relevancia de la palabra en estos rituales. Precisamente en la labor de poeta de la *τελετή* Orfeo aparece desde los testimonios más antiguos hasta los más recientes. Es lógico que el orfismo, una religión del libro, haya elegido como cabeza visible de sus ritos una figura de reconocido prestigio literario. A tenor de los testimonios conservados, sus cualidades musicales y mágicas parecen haber sido de menor trascendencia a la hora de adoptarlo como transmisor de estos cultos, pero ambos rasgos convenían a la perfección a unos rituales en que la música y los ensalmos ocupaban un lugar destacado. No olvidemos que Orfeo es calificado de *γόης* «hechicero», una figura a la que tradicionalmente se asocia con la fundación de misterios gracias al poder de su música. El carácter salvacionista de los ritos órficos debió de propiciar asimismo la adscripción del culto a Orfeo. ¿A quién mejor se confiaría un iniciado en su viaje ultraterreno que a quien ya ha viajado al Hades y conoce sus vericuetos? Poeta, músico, mago y

⁸³ Bernabé, 2000a, 53.

La transmisión de ritos

mistagogo, Orfeo era el candidato idóneo para encabezar un culto en que la palabra ocupaba un lugar primordial y el rito era el remedio para persuadir a las divinidades del Más Allá y lograr la salvación una vez superada la última prueba del tránsito infernal.

LA MUERTE DE ORFEO Y LA CABEZA PROFÉTICA

Marco Antonio Santamaría Álvarez
 Universidad de Salamanca

1. LA MUERTE DE ORFEO. VERSIONES

Las numerosas fuentes literarias e iconográficas grecorromanas que tratan de la muerte de Orfeo suelen discrepar en el modo y la motivación de ésta, pero coinciden en que fue violenta, en fuerte contraste con las actividades del personaje (principalmente, la música) y su carácter, no sólo pacíficos, sino conciliadores y moderadores de la violencia, tanto en los animales como en la naturaleza e incluso entre los dioses. Este contraste está muy acentuado en las representaciones gráficas, en las que Orfeo suele ser atacado mientras está cantando e intenta defenderse, inútilmente, con su lira. Como es común en los episodios trágicos de los mitos, la muerte es un castigo por una infracción cometida por la víctima, en este caso diferente según las versiones¹.

La tradición más extendida es la de la muerte de Orfeo a manos de mujeres tracias, armadas con varios instrumentos. Menos difusión tuvo una variante de esta versión, según la cual estas tracias eran bacantes, que lo desmiembran. En la mayoría de los testimonios las tracias atacan a Orfeo por motivos humanos (normalmente, por el desprecio mostrado hacia ellas y sus propuestas amorosas); por su parte, las bacantes castigan faltas de Orfeo hacia los dioses, en con-

¹ Las exposiciones y análisis más interesantes sobre la muerte de Orfeo son las de Gruppe, 1897-1902, 1165-1172; Ziegler, 1939, 1281-1293; Guthrie, 1952, 32-35; Graf, 1987, 85-90; Santini, 1992 (sobre las versiones de Fanocles y Ovidio) Marcaccini, 1995, y Gartzziou-Tatti 1999. Reinach 1902 hace una interpretación totémica de mitos y ritos, hoy en casi total descrédito. Considera a Orfeo como un dios agrícola en forma de zorro, que es despedazado y consumido por sus adoradoras, las basárides, etimológicamente «las que llevan pieles de zorro». Sobre la iconografía de Orfeo, cfr. cap. 8.

creto hacia Dioniso. Existen otras versiones más raras, como la fulminación, la conjura política o el suicidio.

Los testimonios más antiguos de la muerte de Orfeo los ofrece la cerámica, que desde los años 490-480 a.C. muestra al cantor atacado por las tracias con todo tipo de armas e instrumentos². La primera fuente literaria es Esquilo, que trató sobre el desmembramiento de Orfeo por las ménades en su tragedia perdida *Las basárides* (hacia 470-460 a.C.). La poca difusión de esta versión y su total ausencia de la iconografía indican, con bastante probabilidad, que la introducción de las ménades en la leyenda fue una innovación del tragediógrafo.

Los siguientes testimonios, ya en el siglo IV a.C., son los de Platón e Isócrates³. La escasez de datos que aportan hace difícil saber a qué versión se atienen. Platón dice que a Orfeo lo mataron las mujeres, sin indicar cómo, e Isócrates asegura que fue despedazado, pero sin aclarar por quién. Como Isócrates alude al desmembramiento, es probable que esté siguiendo a Esquilo. En Platón no hay huella de esta versión, así que hay que suponer que sigue la más extendida protagonizada por las tracias.

Tanto Platón en el *Simposio* como Isócrates parecen inventar la motivación de la muerte de Orfeo con una finalidad retórica, para ilustrar un razonamiento. El filósofo ofrece la interpretación de que las mujeres actúan por instigación divina para castigar a Orfeo por su falta de virilidad, propia de un citaredo, demostrada cuando no se atrevió a morir para reunirse con su esposa fallecida, sino que bajó al Hades confiado sólo en el poder de su música⁴. Por su parte, Isócrates cree que Orfeo acabó su vida despedazado (διασπασθείς) por decisión de los dioses, ofendidos por las calumnias e insultos que contra ellos había vertido en sus obras (es de suponer que en las *Teogonías* que se le atribuían), donde aparecen castrando a sus padres, devorando a sus hijos y transgrediendo la ley. Como la mención del mito tiene una función precisa en cada discurso, tanto Platón como Isócrates dejan de lado aspectos que no les interesaban: Platón no menciona que se trate de tracias (ni de bacantes), pues quiere resaltar que son mujeres las que castigan su blandura. Isócrates parece haber tomado de Esquilo el motivo del desmembramiento (por su crudeza) y omite que fueran ménades las autoras (pues no tendría mucho sentido que los dioses las eligieran a ellas para castigar la maledicencia de Orfeo).

² Cfr. cap. 8, § 10 con fig. 9.

³ Pl. *Smp.* 179d (OF 983), R. 620a (OF 1077 I), Isoc. *Busir.* 10.39 (OF 26 II, 1041).

⁴ Ya Ziegler, 1939, 1286, cree que la explicación de Platón no es más que un juego sofístico. No olvidemos que se halla en un discurso pronunciado por Fedro en alabanza del amor, uno de los más superficiales del *Simposio*.

En general, las fuentes escritas ofrecen más información sobre la muerte de Orfeo cuanto más tardía es su fecha. Como puede observarse en el caso de Platón e Isócrates, parece que los autores fueron añadiendo detalles según sus propias conveniencias literarias e influidos por nuevas versiones de carácter local, transmitidas oralmente, que servirían para explicar etiológicamente tal o cual costumbre. Los relatos más antiguos ni siquiera aclaran el modo de la muerte ni su motivación. Esto indica que el mito originario debió de ser bastante simple y quizá se limitó a atribuir la muerte de Orfeo a mujeres (seguramente de Tracia, por ser la patria de Orfeo), sin que se pueda estar seguro de más detalles. ¿Pero qué razón pudo haber para que muriera a manos de mujeres? Si se compara a Orfeo con las grandes figuras mitológicas, como Heracles, Aquiles u Odiseo, autores de grandes portentos, salta a la vista su personalidad pacífica y pasiva. Quizá Platón da con la médula del mito cuando habla de la blandura de sus actividades, especialmente la música, que serían consideradas propias de un carácter femenino. Esta renuncia a un comportamiento viril, dedicado a acciones de fuerza, como la guerra o la actividad física, sería entendida por los creadores del mito como una transgresión de los roles sociales y sería castigada coherentemente por otra transgresión (mayor, pues afecta a un grupo): la asunción por parte de las mujeres de cualidades masculinas, como el coraje y la violencia, que pusieran de manifiesto, al acabar con el cantor, su extrema pusilanimidad y le sumieran en una humillación definitiva.

1.1. *La muerte a manos de mujeres tracias*

1.1.a. Mujeres airadas

La historia de Orfeo atacado mortalmente por mujeres que suelen llevar la indumentaria tracia se encuentra ya, como se ha indicado, desde los años 490-480 a.C. en la cerámica ática de figuras rojas⁵, mientras que en ningún caso aparecen bacantes⁶. Los instrumentos del crimen son caseros: espetones, mazos, manos de mortero, hoces, piedras, porras; también empuñan espadas, hachas y lanzas. Las mujeres aparecen bien a punto de atacarlo, bien clavándole un espetón o lanza en el abdomen. A menudo Orfeo intenta huir y se defiende levantando su mano con la lira. Nunca se representa despedazado.

⁵ LIMC 28-63. De aquí en adelante LIMC acompañado de un número remite a Garezou, 1994.

⁶ A pesar de la insistencia de Harrison, ³1922, 463.

Dejando de lado las informaciones de Isócrates y Platón, el primer testimonio literario de la versión protagonizada por las tracias es Menecmo⁷, que indica que a Orfeo lo mataron las mujeres de Pieria⁸, si bien omite la forma de la muerte y el motivo de su ira. En consonancia con la iconografía, el poeta helenístico Fanocles cuenta que las bistónides o tracias lo atacaron con espadas⁹. Añade que lo decapitaron, lo cual tampoco contradice el testimonio del arte, pues hay representaciones de la cabeza de Orfeo ya en el siglo V a.C., como se dirá más adelante. Los primeros en decir que las tracias lo despedazan son Virgilio, Ovidio y Conón, seguidos por casi todos los autores posteriores¹⁰. Es posible que este motivo del desmembramiento sea una innovación de época helenística, quizá tomada de la tradición que achaca la muerte de Orfeo a las ménades. Una prueba de esta influencia es que Virgilio y Ovidio aseguran que las mujeres estaban en delirio báquico.

A partir de Fanocles (siglo III a.C.) la mayoría de los testimonios coincide en atribuir la ira funesta de las mujeres a motivos humanos, sobre todo el desprecio, a menudo amoroso, que Orfeo mostró hacia ellas. Ya Platón habla de la misoginia de Orfeo, que en el *Más Allá* elige nacer como cisne en la próxima vida para no ser engendrado por una mujer, pues había albergado un odio hacia todo el género femenino después de morir a manos de mujeres (en este caso no indica las razones del crimen)¹¹. Es de notar que, a diferencia de los otros testimonios, esta misoginia es *a posteriori*: es la consecuencia de que las mujeres acabaran con él, no la causa¹², como se verá en los apartados siguientes.

⁷ Historiador datado entre los ss. IV-III a.C. En su *Pítico* (compuesto poco antes del 334 a.C.) atacó a las mujeres de Pieria por haber acabado con Orfeo (según Queris, un gramático alejandrino del s. II a.C., en Sch. Pi. P. 4.313a [II 139, 25 Drachmann]).

⁸ Región de Macedonia al noroeste del monte Olimpo, donde se encontraban tres ciudades muy vinculadas a Orfeo según el mito: Libetra, Pimplea y Dío, que formaban una hilera paralela a la costa, de sur a norte.

⁹ Phanocl. *Fr.* 1.7-8 Powell (*OF* 1038). Cfr. cap. 55, § 2.2.

¹⁰ Verg. *G.* 4.520-522 (*discerptum... iuvenem*); Ov. *Met.* 11.1-40 (v. 50: *membra iacent diversa locis*) cita como instrumentos del crimen piedras, tirsos y aperos de labranza; según Conón *FGrHist* 26 F 1.45 (*OF* 1039) usan las armas de sus maridos para despedazar a Orfeo y esparcen sus restos por el mar. Luciano repite en varios lugares que lo despedazaron (*Ind.* 11, *Sat.* 8, *Pisc.* 2); Philostr. *Her.* 5.3 testimonia que la cabeza de Orfeo llegó a Lesbos «tras la acción de las mujeres», lo que implica que al menos lo decapitaron; cfr. también Hyg. *Astr.* 2.7, Lib. *Decl.* 2.30, *Myth. Vat.* 1.76, Gaud. Sch. Bern. in *Georg.* 4.520. Omiten el tipo de crimen Paus. 9.30.5 y Them. *Or.* 16.209c, quien se extraña de que el poder de la música de Orfeo no sólo no fuera capaz de encantar la maldad de los hombres, sino que incluso enfureciera a las tracias.

¹¹ Pl. *R.* 620a. (*OF* 1077 I).

¹² Clem. Al. *Strom.* 6.2.5.3 (*OF* 846) transmite un verso de Orfeo muy hostil hacia las mujeres: «Porque nada hay más perro y helador que la mujer», remodelación de *Od.* 11.427, en boca del alma de Agamenón.

Los diversos autores ofrecen una perspectiva diferente del suceso según el género y la intención con la que escriben¹³. Poetas como el alejandrino Fanocles, que compone elegías, y los latinos Virgilio y Ovidio ponen el acento en el elemento amoroso y crean escenas cargadas de sentimiento o πάθος: el cantor tracio se muestra indiferente a las solicitudes de las mujeres y es víctima de sus iras por su preferencia por los muchachos (Fanocles) o por el rechazo general de la compañía humana, motivado por la fidelidad a la memoria de su esposa fallecida (Virgilio, Ovidio). Según otra versión, del mitógrafo Higino, Afrodita infunde a las tracias deseos amorosos para vengarse del cantor. Otros autores dan importancia a elementos religiosos o sociales: según Conón, Orfeo vetó a las mujeres su participación en los misterios; para Pausanias, se rodeaba sólo de hombres y los persuadía a acompañarle. Veámoslo en detalle.

1.1.b. Orfeo como introductor de la pederastia en Tracia

El primer autor que habla del amor de Orfeo por los muchachos es Fanocles, quien da el nombre del amado de Orfeo: Calais, hijo de Bóreas, uno de los participantes en el viaje de los Argonautas¹⁴. Orfeo sufre por el amor de Calais, lo que parece indicar que no logra conseguirlo (vv. 3-6). Las tracias (bistónides) le cortaron la cabeza a Orfeo con espadas (no alude al desmembramiento) por haber sido el primero en introducir en Tracia el amor masculino y no haber alabado el femenino. Como castigo por el crimen, los tracios han tatuado a sus mujeres de generación en generación (v. 28).

Ni en las fuentes antiguas sobre el mito ni en las *Argonáuticas* de Apolonio hay mención alguna de esta relación amorosa, por lo que es muy probable que sea una invención de Fanocles, que escogió un personaje ilustre, como el tracio, para el catálogo de amores homosexuales en que consistía su obra, *Los amores o Los bellos*, de la que procede el fragmento¹⁵. Fanocles no intenta armonizar este amor con

¹³ Por ello interpretan de diversa manera la motivación de las tracias para dar muerte a Orfeo.

¹⁴ Phanocl. *Fr.* 1 Powell (*OF* 1004).

¹⁵ Quizá escogió a Calais porque su nombre recuerda a κάλος, «hermoso», un adjetivo típicamente pederástico. Ha pasado inadvertido el dato de que Orfeo y Calais procedían de la misma región: según *Pi.P.* 4.180-183 Zetes y Calais habitaban a los pies del monte Pangaeo, desde donde acudieron a la llamada de Jasón y donde Esquilo (v. más abajo) situaba a Orfeo. Fanocles pudo haber tomado como modelo la relación de Heracles e Hílas, también fallida, en el viaje de los Argonautas (cfr. Stern, 1979, 138 s.). Marcovich, 1979, 362 s., es de los pocos que considera anteriores a Fanocles las historias de relaciones de Orfeo con muchachos, vinculadas a las leyendas del viaje de los Argonautas.

el de su esposa, a la que ni siquiera menciona. Que Orfeo esté enamorado de Calais, que rechace a las mujeres y que éstas se indignen hasta el punto de matarlo indica que es una historia postclásica, ya que en época clásica el amor heterosexual y el homosexual no son incompatibles en la misma persona y al mismo tiempo. A partir de la historia de Orfeo, Fanocles efectúa tres explicaciones etiológicas, muy del gusto de los poetas helenísticos: la pederastia en Tracia (v. 9), la preeminencia lírica de Lesbos (v. 21)¹⁶ y la costumbre de los tracios de tatuar a las mujeres (v. 28)¹⁷.

En este poeta parece inspirarse Ovidio cuando dice que Orfeo fue el primero que promovió en Tracia la pederastia¹⁸. Ovidio sí intenta hacer compatible este amor homosexual de Orfeo con el de Eurídice: habría tenido lugar después de apartarse de las mujeres tras la muerte de su esposa. Es por ello comprensible que Ovidio no mencione a Calais como su amado, ya que la aventura de los Argonautas es anterior a la muerte de Eurídice y no tendría sentido introducirlo mucho después de acabado el viaje¹⁹.

Seguramente se basaron en Ovidio autores posteriores: según Higino, «algunos dicen» que fue el primero en introducir la pederastia (omite el detalle: «en Tracia»), lo que ofendió a las mujeres hasta el punto de matarle; Filargirio, comentarista de Virgilio, asegura que después de la muerte de Eurídice Orfeo aborreció a las mujeres y trasladó su afecto a los muchachos, por lo que fue despedazado²⁰.

¹⁶ Véase más adelante sobre la cabeza de Orfeo. La isla de Safo como destino de la cabeza de Orfeo es especialmente apropiada en este pasaje, pues ambos coinciden en su inclinación homosexual, como señala Stern, 1979, 141.

¹⁷ A la misma costumbre alude Plu. *Ser. num. vind.* 557D; según el epigrama funerario AP 7.10 (*OF* 1054 II, quizá de Antip. Sid.), las mismas tracias se tatuaron a sí mismas en señal de duelo ante la muerte de Orfeo; véase Bremmer, 1991, 20. Varios vasos representan tatuadas a las tracias que atacan a Orfeo: *LIMC* n.º 30 (tatuaje de un ciervo en el brazo derecho de una tracia); n.º 53 (en brazos y piernas); n.º 54 (dos vasos; en los brazos derecho izquierdo, respectivamente, de dos tracias); n.º 61 (en los brazos de varias tracias).

¹⁸ *Ov. Met.* 10.83-85.

¹⁹ Según Santini 1992, 180, ambos poetas pudieron tener una fuente común en que las mujeres eran tatuadas con los mismos instrumentos punzantes con que atacaron a Orfeo. Esta conexión entre delito y castigo habría sido obviada por Fanocles, que no explica por qué se ha elegido la marca con tatuajes como castigo para el crimen. Ovidio menciona los instrumentos punzantes, pero habría cambiado el motivo del tatuaje por la transformación de las tracias en árboles. Sin embargo, tal suposición no parece necesaria: Fanocles creyó que la costumbre tracia de tatuarse podía explicarse etiológicamente como castigo por la muerte de Orfeo, sin preocuparse de que estuviera directamente relacionada con su forma de morir. Ovidio seguramente conoció el texto de Fanocles y lo amplió haciendo que las mujeres encontraran los instrumentos del crimen en un labrantío.

²⁰ Hyg. *Astr.* 2.7, Philarg. *in G.* 4.520.

1.1.c. Alejamiento de la compañía femenina

Cuentan Virgilio y Ovidio que Orfeo, tras perder a Eurídice, se apartó de la compañía humana y rechazó el amor de las mujeres²¹. Según Virgilio, durante siete meses lloró sobre una roca junto a la corriente del solitario río Estrimón (*G.* 4.407-509) y «ninguna Venus, ningún Himeneo doblegó su corazón» (516). Vaga solo llorando a Eurídice (517-519), obsesionado con su pérdida, y no puede pensar en otras mujeres, por lo que éstas se sienten despreciadas (520: *spretæ... quo munere*) y lo matan. Más que misoginia, se trata de una especie de fidelidad eterna a Eurídice. Según Ovidio, Orfeo pasó siete días sin comer a la orilla de un río, llorando y padeciendo (*Ov. Met.* 10.73-75) y luego estuvo tres años en soledad, evitando todo contacto carnal con mujeres (... *omnemque refugerat Orpheus / femineam Venerem*, 10.78-80). Muchas querían unirse al bardo, pero éste las ofendió al rechazarlas (*multas tamen ardor habebat / iungere se vati: multæ doluere repulsæ*, 81 s.). Ellas lo consideraron *nostrî contemptor* (11.7) y decidieron acabar con él. Como explicación de este rechazo, Ovidio recoge tanto la razón del final infeliz de su relación con Eurídice, como la de Virgilio: la fidelidad a su memoria (*seu quod male cesserat ille / sive fidem dederat*, 10, 80 s.). Ya hemos visto que también se hace eco de la homosexualidad como causa de la ira femenina, como cuenta Fanocles.

1.1.d. La exclusión de las mujeres de la participación en los misterios

Según Conón, Orfeo vetó el acceso de mujeres a los misterios que había instituido en Libetra²². Los guerreros de Macedonia y Tracia se reunían con él en determinados días en una casa cerrada, dejando a la puerta sus armas. Una noche se apoderaron de ellas las mujeres y, cuando sus maridos salieron, les dieron muerte, a Orfeo lo despedazaron y tiraron al mar sus despojos. Menciona también una de las razones que ya daba Ovidio: por lo mal que había resultado su relación con su mujer, odió a todo el género femenino. Para Graf la exclusión de las mujeres de determinados misterios fue lo que originó el mito etiológico de que fueron éstas quienes acabaron con Orfeo²³. Hay que

²¹ Lo mismo se lee en el *Myth. Vat.* 1.76, que no menciona la muerte de Orfeo: *reversus deinde ad superos, qui parum prosperas expertus erat nuptias, perosus omne genus femineum solitudinibus se dedit.*

²² Cono *FGrHist* 26 F 1.45.

²³ Graf, 1987, 91 s.

señalar que esta noticia se contradice con la realidad de los misterios órficos, que no estaban vetados a las mujeres²⁴.

En varios vasos desde 460 a.C. el poeta tracio aparece cantando sólo para hombres (7-15 *LIMC*) y las mujeres irrumpen (25-31 *LIMC*), de lo que puede deducirse que la razón de su ira es su exclusión de un círculo masculino presidido por Orfeo, según la tradición que recogen Conón o Pausanias y que veremos a continuación.

1.1.e. Compañía exclusivamente masculina

Pausanias testimonia que Orfeo sólo se rodeó de hombres, a los que convenció para que lo siguieran en su vagar²⁵. Las mujeres planearon su muerte, si bien no se atrevieron a llevarla a cabo por miedo a sus maridos, hasta que cobraron valor mediante el vino. De ahí que los guerreros tracios siempre fueran a la guerra embriagados. Nuevamente estamos ante un mito etiológico, que según Graf intenta explicar una antigua técnica de combate a través del trance, común entre guerreros de pueblos indoeuropeos, como los germanos, los celtas, los iraníes y más tarde los «asesinos» iraníes²⁶. Siempre forman sociedades secretas, por lo que los guerreros seguidores de Orfeo vagando por el país bien pueden reflejar una de ellas.

1.1.f. Interpretaciones simbólicas del mito

Nos han llegado dos interpretaciones simbólicas del mito: para Himerio los autores de la muerte fueron los hombres de Libetra, pero el relato lo cambió por mujeres porque, movidos por la envidia ante su canto, emprendieron contra Orfeo una tropelía propia de mujeres. El neoplatónico Proclo, desde una perspectiva filosófica y alegórica, cree que el desmembramiento de Orfeo significa que, una vez que murió, los hombres no pudieron recibir la perfección que éste había alcanzado en el arte musical y sólo participaron fragmentariamente de su ciencia²⁷.

²⁴ La laminilla de Hiponio estaba en la tumba de una difunta, así como la de Roma, que lleva el nombre de Cecilia Secundina. V. cap. 23 y 64, § 3.2.

²⁵ Paus. 9.30.5 (*OF* 1040).

²⁶ Graf, 1987, 88.

²⁷ Him. *Or.* 46.3 (185 s. Colonna = *OF* 1064), Procl.*in R.* 1.174.21, 2.314.24-315 Kroll (*OF* 1045).

1.2. El desmembramiento de Orfeo por las ménades

Otra tradición alternativa atribuye la muerte de Orfeo a ménades o bacantes, que lo desmiembran. Aparece documentada por vez primera en Esquilo (que es además la fuente literaria más antigua sobre el final de Orfeo) y está completamente ausente de la iconografía, como ya se ha indicado. Esquilo puso en escena el episodio en la tragedia perdida *Las basárides* (hacia 470-460 a.C.), como se afirma en los *Catasterismos* de Eratóstenes²⁸, que recogen la historia y son el principal testimonio para reconstruir su contenido: Orfeo, después de haber bajado al Hades y de ver cómo eran allí las cosas, abandonó a Dioniso y consideró a Helio (el Sol, identificado con Apolo), como el más grande de los dioses. Todos los días se levantaba poco antes del amanecer y subía al monte Pangeo para ver cómo salía el Sol (y, posiblemente, para rendirle culto)²⁹. Esto enfureció a Dioniso hasta el punto de mandar contra él a las bacantes, que lo desmembraron y dispersaron sus restos. Las Musas los recogieron y les dieron sepultura en Libetra, en el monte Olimpo³⁰. Es muy probable que la historia constituyera el argumento principal de las *Basárides*³¹. Sea o no así, la mayoría de los estudiosos piensa que fue Esquilo quien inventó esta versión de la muerte de Orfeo³².

²⁸ Eratosth. *Cat.* 24 (*OF* 1033 I). Sobre las *Basárides*, véase Séchan, 1926, 73-79; West, 1983b, 63-71 y 1990, 26-50; Jouan, 1992, 74 s.; Di Marco 1993.

²⁹ La adoración del Sol por parte de Orfeo puede reflejar antiguos cultos solares órficos. El Sol recibía culto entre los tracios (cfr. *S. Fr.* 582 Radt; así como *Fr.* 752; *OT* 660) y aparece en numerosos textos órficos (contrariamente a lo que dice Nilsson, 1935, 225-227, quien cree que el gesto de Orfeo sería de un simple saludo al sol, no de culto). En una lámina de Turios (*OF* 492.2) se lee: "Ἡλιε Πύρ. D. S. 1.11.3 (*OF* 60) cita un verso en que el Sol es identificado con Fanes y Dioniso. En un himno órfico al Sol de época tardohelenística, citado por Mac. *Sat.* 1.17.42 (*OF* 538 ss.), se considera a Helio generador de todo y se le equipara con Dioniso, Fanes, Zeus, Eubuleo y Hades; cfr. cap. 19 § 7.2. El *OH* 8 está dedicado al Sol. Puede encontrarse un estudio del himno en comparación con el papiro mágico denominado «Liturgia de Mitra» (*PGM* IV 475-750) en la obra de Fauth (1995, XXIV-XXVI y 1-33) sobre el culto solar en época imperial. Orfeo como devoto de Helio aparece en la *hypothesis* de *OL*, escrita por un gramático bizantino llamado Demetrio Mosco: cuando Orfeo era un niño, estuvo a punto de ser mordido por una serpiente, pero huyó a un santuario cercano de Helio: el padre de Orfeo atribuyó la salvación a este dios, de modo que instituyó un sacrificio anual en su honor, continuado por su hijo Orfeo cuando él dejó el país. Cfr., además, *IOLb*.95 Dubois (c. 300 a.C., *OF* 537), en que leemos «vida-vida, Apolo-Apolo, Helio-Helio, orden-orden, luz-luz», que Dubois, *ad loc.*, considera que podría ser obra de un tíaso apolíneo relacionado con las asociaciones órficas de la ciudad.

³⁰ Según Harrison, ³1922, 463 ss., se trataría de las ménades arrepentidas y en su sano juicio.

³¹ Como creen West, 1983b; Jouan, 1992, 74 s.; y Di Marco, 1993, 122, frente a la opinión de otros estudiosos, entre los que destaca Linforth, 1941, 11-17.

³² Como Linforth, 1941, 14; Guthrie, 1952, 33, 49; West, 1983b, 66, 1990, 36-38; Graf 1987, 86; Di Marco, 1993, 148 s. Sin embargo, Marcaccini, 1995, 244-246, cree que la versión de Esquilo, en la que las ménades acaban con Orfeo como venganza de Dioniso, sería

Sería interesante saber cuál fue la revelación en el Hades que, según Esquilo, produjo en Orfeo la conversión del culto de Dioniso al de Apolo. Quizá en la oscuridad del submundo se dio cuenta del valor de la luz del sol³³. Probablemente para el viaje de Orfeo al Hades y la revelación Esquilo se basó en un poema órfico, como alguna de las *Catábasis* atribuidas a pitagóricos que circulaban en el siglo v a.C.³⁴

Es posible que el tragediógrafo tomara de los órficos su versión de la muerte de Orfeo, pero de una tradición oral, no de algún poema órfico, pues al considerarse tales poemas compuestos por Orfeo, no podrían recoger su muerte, a no ser en forma de profecía, o bien puesta en boca de Museo, el otro autor mítico de este tipo de literatura. Los órficos habrían ideado el desmembramiento de Orfeo para atribuirle el mismo tipo de muerte que sufrió Dioniso a manos de los Titanes³⁵. Habrían considerado a las ménades las autoras de su muerte no porque pensarán que Orfeo traicionó a Dioniso y que éste lo castigó a través de ellas, sino para hacer de él una víctima inocente como el niño Dioniso y para poner de manifiesto la crueldad y la hostilidad de los dionisiacos no órficos³⁶.

Otra alternativa más plausible es que esta historia sobre la muerte de Orfeo fuera concebida por los fieles dionisiacos tradicionales. Con ella expresarían su discrepancia frente a las innovaciones de los órfi-

la más antigua y se correspondería con la reflejada en la cerámica. La tradición de que son las mujeres tracias quienes matan al poeta por su misoginia sería posterior y respondería a una banalización y una secularización del mito, del que se habrían eliminado los componentes religiosos. En los testimonios de esta última versión habrían quedado restos de la vinculación primitiva de la historia con el dionisismo: así, se dice a menudo que las tracias lo despedazan (p. ej. Cono *FGrHist* 26 F 1, Luc. *Ind.* 11); Paus. 9.30.5 asegura en su relato que lo atacan animadas por el vino; en algunos vasos en que Orfeo es representado rodeado por guerreros aparecen sátiros. No obstante, no parece sostenible que la versión de Esquilo sea la originaria y que sea la misma de la cerámica. Si así fuera, habría dejado una huella más profunda en la iconografía, donde las homicidas nunca se representan con atributos dionisiacos, y en la literatura, donde sólo hablan de ménades unos pocos testimonios muy posteriores a Esquilo: Eratóstenes (que parece reproducir la *hypothesis* de las *Basárides*), las adaptaciones latinas derivadas de él y Virgilio y Ovidio, que consideran bacantes a las atacantes de Orfeo, pero las creen movidas por razones personales y no religiosas.

³³ Como señala Graf, 1987, 86.

³⁴ Como cree West, 1983b, 68.

³⁵ Ya señalado por Procl. *in R.* 1.175 Kroll: Orfeo, como jefe de las τελευταί de Dioniso, murió como su dios, pues el despedazamiento es una de las señales o contraseñas (συνθήματα) dionisiacas.

³⁶ Esta interpretación la ofrece Nilsson, 1935, 203 s., que no cree que sea una innovación de Esquilo. También piensan que el suplicio de Orfeo está inspirado en el del niño Dioniso Boulanger, 1925, 30, y Heurgon, 1932, 8. Con el mito del desmembramiento de Dioniso los órficos condenarían los ritos de las bacantes como crímenes, lo que explicaría su hostilidad hacia Orfeo por blasfemo y su castigo, semejante al de Penteo, otro enemigo de los rituales dionisiacos (ὄργια).

cos, como su rechazo al derramamiento de sangre, la práctica del vegetarianismo y el ascetismo³⁷. Además, a ojos de un iniciado báquico la figura de Orfeo presenta mucha afinidad con Apolo (la música, la profecía, la magia, la medicina, su carácter de hijo de una Musa y, según algunas versiones, del propio Apolo). Por tanto, aunque los misterios y ritos que Orfeo funda están centrados en Dioniso, para los devotos báquicos la actividad de Orfeo no sería sino una apostasía en beneficio de Apolo³⁸. Habrían imaginado una venganza cruel de Dioniso en Orfeo semejante a la que ejecutó en otros enemigos, como Licurgo o Penteo, o a la que el propio Orfeo atribuía a su dios, Dioniso. Más tarde Esquilo habría utilizado esta versión, si es que no la inventó él mismo, como argumento adecuado para una tragedia.

La historia de Esquilo fue recogida por Eratóstenes en sus *Catasterismos*, como hemos visto, y posteriormente por su epítome y las diferentes versiones latinas de éste³⁹. Varios autores toman algún elemento de la versión, pero siempre dejan de lado la ofensa de Orfeo a Dioniso y la venganza de éste, quizá porque la entendían como una innovación personal de Esquilo⁴⁰. Por ejemplo, Virgilio y Ovidio siguen en lo fundamental la versión de las mujeres tracias, pero hablan por vez primera de que éstas lo desmiembran, y el primero insinúa y el segundo afirma que eran bacantes⁴¹. Para ambos, los motivos de las mujeres son meramente humanos (el rechazo mostrado hacia ellas por el tracio). Según Ovidio, no sólo no es Dioniso quien manda a las ménades, sino que venga a su sacerdote Orfeo (67: *sacrorum vate suorum*) convirtiéndolas en árboles, mientras él se va a Frigia *cum choro meliore* (87).

El mitógrafo Higino recoge la versión de Esquilo y ofrece otras dos interesantes explicaciones para la ira de Dioniso contra Orfeo: según la primera, cuando éste cantó en alabanza de los dioses ante Hades y Perséfone, olvidó a Dioniso; después, «como muchos dije-

³⁷ Cfr. cap. 34.

³⁸ West, 1983b.

³⁹ Hyg. *Astr.* 2.7, Anon. II *Arat. Lat. cum schol.* 231 Maass y su versión degradada Sch. Germ. G 151 Breysig, Sch. Germ. BP 84 Breysig. V. también Avien. *Arat.* 627.

⁴⁰ Quizá la mencionaba E. *Hyps. Fr.* 759a Kannicht (v. 1570: «a las edónides... Pangeo»); Isoc. 11.38s. se hace eco simplemente del despedazamiento y ofrece como motivo las blasfemias de Orfeo; Apollod. 1.3.2 se limita a ofrecer la versión escuetamente: «Está enterrado en torno a Pieria, despedazado por las ménades», sin indicar las razones; en el citado *P. Berol.* 13426 (ed. W. Schubart) hay una interferencia de esta versión: Orfeo es castigado por Afrodita, pero no parece tener mucho sentido que envíe como ejecutoras a las ménades.

⁴¹ En Verg. *G.* 4.520 las mujeres de los cícones (tracios) atacan a Orfeo *inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi*. En *Met.* 11. 1ss., con ocasión de la fiesta de Dioniso, las mujeres tracias se visten con pieles de animales y entran en frenesí (*nurus Ciconum tectae lymphata ferinis / pectora velleribus*, 2-3). En el v. 22 se las llama *maenades*.

ron», mientras se deleitaba con el canto en el monte Olimpo, el dios lanzó contra él a las ménades, que lo desmembraron⁴². Según Ziegler, esta versión procede de un poeta o mitógrafo tardío, que tomó el motivo de la ira del dios de otro mito⁴³. De hecho, el mismo Higino señala la semejanza con el de la caza del jabalí de Calidón: Eneo olvidó sacrificar a Ártemis y ésta envió el jabalí como castigo.

La segunda explicación de Higino es que Orfeo había espiado las iniciaciones de Dioniso⁴⁴, versión incompatible con la tradición común que hace a aquél fundador de misterios dionisiacos. Probablemente es una transferencia a Orfeo de la historia de Penteo⁴⁵.

Existen varios paralelos interesantes de otras figuras míticas que sufren el desmembramiento ritual que las ménades supuestamente realizaban con animales. Ya hemos señalado el del niño Dioniso en el mito órfico de los Titanes. En la tetralogía de Esquilo *Licurgia*, de la que formaban parte las *Basárides*, se contaba el mito de Licurgo, probablemente en la primera obra, los *Edonos*. Licurgo, rey del pueblo tracio de los edonos, se muestra hostil a Dioniso y lo expulsa de su territorio, a lo que éste responde enviándole una locura que lo lleva a matar a su hijo Driante; la tierra se hace estéril y el dios indica que la única solución es la muerte de Licurgo; los edonos lo llevan al monte Pangeo, donde es desmembrado por caballos⁴⁶. También el final de Penteo recuerda mucho al de Orfeo en la versión de Esquilo: las ménades lo desmiembran como castigo de Dioniso por haber espiado sus misterios, como se cuenta en las *Bacantes* de Eurípides. En Egipto Osiris es despedazado y sus restos son transportados en un ataúd por el Nilo (Plu. *Is. et Os.* 356 Bss.).

1.3. Otras versiones de la muerte de Orfeo

La versión más extendida de las tracias como responsables de la muerte de Orfeo no obtuvo aceptación general. El historiador del siglo IV a.C. Asclepiades de Trágilo parece que la cuestionó: «Su padecimiento (πάθος) no sucedió». Linforth piensa que quizá se refe-

⁴² Hyg. *Astr.* 2.7 (*OF* 1034).

⁴³ Ziegler, 1939, 1285.

⁴⁴ «Dicen otros»: *sed alii dicunt, quod initia Liberi sit speculatus, id ei accidisse*. En *Astr.* 2.6 (*OF* 1075) menciona la misma causa, pero las ejecutoras no son bacantes, sino simples tracias.

⁴⁵ Ziegler, 1939, 1285; West, 1983b, 67.

⁴⁶ Cfr. Apollod. 3.5.1, que debe de representar gran parte del argumento de la *Tetralogía* o parte de ella (v. West, 1983b, 63 s., quien cree que Licurgo no muere, sino que es encarcelado y se hace sirviente y profeta de Dioniso).

ría a que no fue inmolado por mujeres, pero que es imposible estar seguro⁴⁷. Aparte de las tradiciones sobre la muerte de Orfeo a manos de las tracias o de las bacantes, existen testimonios de otras varias, cada una con su motivación particular.

1.3.a. Fulminación por obra de Zeus

El primer texto que menciona la fulminación es un supuesto epitafio de Orfeo transmitido en una declamación atribuida a Alcidamante⁴⁸:

Aquí depositaron los tracios a Orfeo, servidor de las Musas,
a quien mató Zeus, morador de las alturas, con su fulgurante proyectil.

No da la razón para lo que parece ser un castigo, pero ésta puede deducirse del último verso:

Tras descubrir para los hombres las letras y la sabiduría (= ¿poesía?).

Según Linforth, se trataría de un mito ateniense protracio del comienzo de la Guerra del Peloponeso, ya que en él los tracios no sólo no son culpables de la muerte de Orfeo, sino que se preocupan de enterrarlo⁴⁹. En 431 a.C. los atenienses consiguieron el apoyo del rey tracio Sitalces y tratarían de ganarse su simpatía borrando las acusaciones que el mito tradicional de la muerte de Orfeo cargaba sobre los tracios.

Otro epigrama se basa en el anterior y reproduce exactamente su v. 2⁵⁰:

Aquí (sc., en Dío de Macedonia) enterraron las Musas a Orfeo, de lira
[áurea,
a quien mató Zeus, morador de las alturas, con su fulgurante proyectil.

No obstante, no especifica las razones de Zeus.

⁴⁷ *FGrHist* 12 F 6b (*OF* 1048), Linforth, 1941, 16, n. 17.

⁴⁸ *Alcid. Ulix.* 24 (*OF* 1027). Alcídante vivió en el s. IV a.C., pero su autoría es dudosa.

⁴⁹ Linforth, 1941, 15 s., con referencia a Linforth, 1931.

⁵⁰ D. L. 1.5 = *AP* 7.617, de Lobón de Argos, ¿s. III a.C.?, según *Suppl. Hell. Fr.* 508. Sobre este epigrama y sus versiones latinas y castellanas en el Renacimiento, cfr. Herrera Montero, 1997. Este autor apunta (132 s.) que en estos epigramas la causa de la ira de Zeus pudo ser que Orfeo, como poseedor de una poesía milagrosa, estaba al borde de la *hybris*, desafiaba el orden establecido y podía suponer una competencia para los dioses.

También Pausanias menciona la fulminación junto a otras dos versiones de la muerte de Orfeo⁵¹:

Hay quienes dicen que a Orfeo le sobrevino la muerte fulminado por el dios,

y señala el motivo: las enseñanzas que difundía en sus misterios, las cuales eran desconocidas para los hombres hasta entonces. La tradición recuerda el caso de Prometeo, Tántalo o Fineo, que revelaron a los hombres parte del conocimiento secreto reservado a los dioses y fueron duramente castigados por ello.

Parece tener razón Ziegler, que cree que la muerte por fulminación de Orfeo no es un mito antiguo, sino una reacción a la versión más común, considerada indigna por algunos⁵². Habrían, así, comparado a Orfeo con Asclepio, otro benefactor de la humanidad muerto por el rayo.

1.3.b. Eliminación por motivos políticos

Estrabón cuenta que Orfeo el tracio vivió en la aldea Pimplea, cerca de Dío, y allí actuaba como un hechicero (γόητα), que reunía dinero (ἀγυρτεύοντα) gracias a la música, su arte adivinatorio y sus rituales (τῶν περὶ τὰς τελετὰς ὀργιασμῶν)⁵³. Con el tiempo,

creyéndose digno de algo más, se hizo con una multitud [de seguidores] y con fuerza,

lo que quizá aluda a un grupo político. Algunos lo apoyaron, pero otros lo miraron con suspicacia y acabaron matándolo en una conspiración. Estrabón es el único en ofrecer esta interpretación sociopolítica del mito de Orfeo y de su muerte.

Según Ziegler, se trata de una versión de corte evemerístico de las tradiciones más divulgadas, a las que despoja de lo maravilloso. Por su parte, Graf señala que la historia parece modelada sobre la de Pitágoras en Crotona, igualmente una figura con poderes psíquicos que consiguió poder político reuniendo a numerosos seguidores, hasta que sus oponentes mataron a muchos de ellos. Bernabé, en un análisis del pasaje, muestra que Estrabón ha atribuido a

⁵¹ Paus. 9.30.5 (OF 1046 III).

⁵² Ziegler, 1939, 1282.

⁵³ Str. 7 Fr. 10a Radt (OF 554).

Orfeo, desde una posición hostil, las prácticas características de los orfeotelestas (la música, la magia, la adivinación y la iniciación en los misterios), así como los avatares históricos que los seguidores de Orfeo sufrieron: la expansión social, las sospechas que despertaron y su consiguiente persecución y eventual eliminación⁵⁴. Bernabé aduce un paralelo estrecho con la narración que hace Livio (39.8 ss.) de un episodio de la política de Roma hacia los cultos báquicos: Roma prohibió (tal como refleja el *Senatus-consultus de Bacchanalibus* del año 186 a.C.) y reprimió con sangre las celebraciones orgiásticas en honor de Baco, con la acusación de que promovían conjuras políticas y representaban un peligro social.

1.3.c. Suicidio por el dolor de perder a Eurídice

Pausanias testimonia⁵⁵:

Otros han dicho que, habiendo muerto su mujer antes que él, por causa de ella fue al Aorno en la Tesprótide, pues había antiguamente allí un oráculo de los muertos. Y que, creyendo que le seguía el alma de Eurídice, y después de perderla cuando se dio la vuelta, se quitó la vida llevado por la pena.

Según Ziegler es una interpretación racionalista de la versión común: la muerte a manos de mujeres es entendida como la muerte anímica, que le conduce al suicidio, provocada por una mujer, Eurídice, a la que no pudo recuperar tras su muerte⁵⁶.

1.3.d. Muerte en la vejez

No sabemos si responden a una tradición según la cual Orfeo murió anciano unos versos de las *Argonáuticas órficas* en los que el poeta tracio dice que su madre lo condujo a casa desde Egipto y Libia para que

llegara al límite de la muerte en medio de la triste vejez⁵⁷.

⁵⁴ Ziegler, 1939, 1283; Graf, 1987, 89 s.; Bernabé, 2002d.

⁵⁵ Paus. 9.30.6 (*OF* 1047).

⁵⁶ Ziegler, 1939, 1238.

⁵⁷ *AO* 103 ss.

Probablemente sólo se refiere a que su madre tenía el deseo, finalmente insatisfecho, de que su hijo muriese apaciblemente en su ancianidad.

2. EL ENTIERRO Y LA TUMBA DE ORFEO

2.1. *El duelo*

Varios textos refieren que el triste fin de Orfeo provocó un abundante duelo. Según Antípatro de Sidón lo lloraron las Musas, en especial su madre, Calíope⁵⁸. En otro epigrama se describe cómo se lamentan las mujeres tracias (que en señal de luto vierten ceniza en sus cabellos y se tatúan), Apolo, las Musas y hasta las piedras y los árboles, que el cantor tracio había encantado con su música⁵⁹. Ovidio hace un catálogo más extenso: los pájaros, las fieras, las rocas, los árboles dejan caer sus hojas, los ríos que crecen con las lágrimas, las Náyades y Dríades se ponen de luto y se sueltan el cabello⁶⁰. Díon de Prusa cuenta la historia humorística de que los animales se sintieron muy tristes y Calíope consiguió que Zeus les dotara de cuerpo humano, de donde surgió una estirpe de macedonios que luego se estableció en Alejandría⁶¹. De una clase de perros que lo oían se originaron los tañedores de lira.

2.2. *Castigo de los culpables*

Las fuentes hablan muy pocas veces del castigo de los culpables de la muerte de Orfeo. Conón cuenta que tras el suceso sobrevino una terrible peste en la región, considerada por un oráculo como un castigo por el crimen de las mujeres, y que no cesó hasta que la cabeza de Orfeo fue encontrada (en la costa de Asia Menor) y recibió sepultura⁶². Al recinto de la tumba tenían prohibido el acceso las mujeres, como una venganza póstuma del cantor. Pausanias transmite la leyenda etiológica de que el río Helicón, cerca de Dío, se oculta en un tramo bajo tierra, para luego reaparecer, debido a que las mujeres que mataron a Orfeo quisieron lavarse la sangre, pero el río desapareció horrorizado para no purificar tal crimen⁶³. Los oradores Libanio e

⁵⁸ AP 7.8.5 (OF 1032).

⁵⁹ AP 7.10 = Anon. 31 Gow-Page (OF 1054 II).

⁶⁰ Ov. *Met.* 11.44-49.

⁶¹ D. Chr. 32.66 (OF 1068 II).

⁶² Cono *FGrHist* 26 F 1.45 (OF 1061).

⁶³ Paus. 9.30.8 (OF 1066), cfr. Nagy, 1990a, 231, n. 18, que aporta varios paralelos irlandeses de masas de agua que rehúyen el contacto femenino.

Himerio indican que la región de Libetra, donde se suponía que había muerto Orfeo, fue castigada con la incultura, la aridez artística y el silencio⁶⁴. Ya hemos mencionado que, según Fanocles, los tracios castigaron a sus mujeres estigmatizándolas con tatuajes, acción que, de acuerdo con un epigrama de la *Antología*, las propias tracias realizaron sobre sí mismas en señal de luto⁶⁵.

2.3. Ubicación de la tumba de Orfeo

Las fuentes vacilan a menudo en situar la tumba de Orfeo en Tracia (Damageto) o en Macedonia (Pieria: Apolodoro; Libetra y Dío: Pausanias)⁶⁶. Los tres epitafios de Orfeo conservados difieren en el lugar del enterramiento: los transmitidos por (Pseudo-)Alcidamante y Pseudo-Aristóteles lo sitúan en Tracia, y el de Diógenes Laercio en Dío, Macedonia⁶⁷. Esta divergencia en las fuentes tiene una fácil explicación: la región macedonia de Pieria tuvo población tracia en época prehistórica, según varios testimonios escritos y arqueológicos⁶⁸. Este hecho es un indicio de la antigüedad de las tradiciones que relacionan a Orfeo con este territorio.

En Pieria, dos ciudades en especial se disputaban la posesión de la tumba de Orfeo: Libetra y Dío. Ya Esquilo, o al menos la versión recogida en Eratóstenes, dice que las Musas enterraron los restos de Orfeo en Libetra⁶⁹. Aunque Conón no especifica el lugar exacto donde se enterró la cabeza de Orfeo, según su versión debió de ser en Libetra, donde recibió muerte, según él. A una supuesta tumba en Dío pertenece el epitafio citado por Diógenes Laercio⁷⁰.

⁶⁴ Lib. *Decl.* 1.182 (OF 1064 I), Him. *Or.* 46.3 (185 s. Colonna = OF 1064 II).

⁶⁵ Phanocl. *Fr.* 1.23-28 Powell, AP 7.10.

⁶⁶ Según Damageto, poeta del s. III a.C. (AP 7.9 = OF 1072), la tumba está en las faldas tracias del Olimpo; Apollod. 1.3.2 (OF 1035 I) cuenta que está enterrado en Pieria; Pausanias habla de tumbas de Orfeo en Libetra (9.30.9 = OF 1055) y Dío (9.30.7 = OF 934 II); también parece aludir a una sepultura en Tracia, cuando dice: «Los tracios dicen que los ruidosos que tienen sus nidos sobre la tumba de Orfeo cantan más dulce y más alto» (9.30.6 = OF 1065 II).

⁶⁷ El epitafio conservado en Alcid. *Ulix.* 24 (OF 1027) atribuye el enterramiento de Orfeo a los tracios, así que es de suponer que la tumba estaba en su región; Ps.-Arist. *Fr.* 640.48 Rose (OF 1071) recoge el epitafio de una tumba en Ciconia (región de Tracia): «Al tracio de lira de oro, hijo de Eagro, / a Orfeo, después de morir lo pusieron en este terreno los cícones»; el epigrama citado por D. L. 1.5 (OF 1073) como procedente de la tumba de Orfeo en Dío es una combinación de ambos.

⁶⁸ Th. 2.99, Str. 10.3.17, Hammond 1972, 416-418.

⁶⁹ Eratosth. *Cat.* 24, seguido por Sch. Germ. BP 84.6 Breysig, Avien. *Arat.* 628, Hyg. *Astr.* 2.7, sin especificar el lugar.

⁷⁰ Cono *FGrHist* 26 F 1.45.5, D. L. 1.5.

Pausanias menciona ambas. Cuenta que los macedonios de Pieria y de Dío pensaban que Orfeo sufrió allí su muerte a manos de las mujeres. No lejos de Dío se conservaba una urna con los huesos de Orfeo en lo alto de una columna. A continuación narra otra historia que oyó en Larisa⁷¹. Los habitantes de Libetra habían recibido el anuncio de Dioniso, mediante un oráculo en Tracia, de que si los huesos de Orfeo veían el sol, un cerdo devastaría la ciudad, lo que a los habitantes les pareció ridículo. Pero en una ocasión un pastor se quedó dormido a media mañana junto al monumento funerario y en su sueño empezó a cantar versos de Orfeo con dulce voz. Al oír la música, todos los que se encontraban alrededor acudieron a la sepultura y competían por ver más de cerca el espectáculo. Dejaron caer la columna que sostenía la urna, ésta se quebró y los huesos quedaron al descubierto. A la noche siguiente se desató una tempestad y el río, llamado Σῦς («cerdo»), se desbordó y destruyó las murallas de la ciudad, los templos y las casas y ahogó a todos los hombres y animales. De modo que los macedonios de la ciudad de Dío guardaron los huesos de Orfeo en su territorio.

Como Libetra contaba con más garantías de tener la tumba auténtica de Orfeo, por ser citada en fuentes antiguas (Esquilo, o al menos Eratóstenes), parece ser que en Dío trataron de contrarrestar esta fama asegurando que el mítico cantor murió allí, como dice Pausanias que oyó. La segunda historia, que a Pausanias le contaron en Larisa, es un intento de conciliar las reivindicaciones de las dos ciudades: en principio la tumba estaría en Libetra y luego habría sido trasladada a Dío. Además, sirve como etiología para explicar la desaparición histórica de Libetra, que ya no existía en tiempos de Pausanias. Su devastación se considera un castigo por profanar y destruir la tumba de Orfeo, que el oráculo ya les había aconsejado no descuidar (no dejar sus huesos al aire).

2.4. El destino último del alma de Orfeo

La mayor parte de los autores que refieren el mito de Orfeo deja de lado la cuestión del destino final de su alma. Lo común es que se le sitúe en el Hades. En la *Apología* de Platón, Sócrates espera encontrarlo en la otra vida junto a Museo, Homero y Hesíodo⁷². En el mito escatológico del final de la *República* (620a), el alma de Orfeo es vista por Er en el lugar indeterminado donde las almas procedentes del

⁷¹ Paus. 9.30.4-12, 9.30.9-11 (*OF* 1055).

⁷² Pl. *Ap.* 41a (*OF* 1076 I).

cielo o del Hades escogían, ante los tronos de las Moiras y su madre Necesidad, un tipo de vida para su próxima reencarnación en la tierra. Allí, Orfeo elige la vida de un cisne (un animal cantor) para no nacer de vientre de mujer⁷³. Es difícil decidir si el alma de Orfeo llegaba del cielo (lugar de las almas justas) o del Hades (de las injustas), sobre todo porque seguramente Platón no se planteó la cuestión. Quizá haya que decantarse por el Hades, a juzgar por el testimonio de la *Apología* y porque en el *Simposio* (179d) la calificación moral de Orfeo es negativa, en tanto que cobarde, por no atreverse a morir para encontrarse con el alma de su esposa.

Virgilio, sin nombrarlo, describe a Orfeo tocando la lira en el Averno, concretamente en el Elisio destinado a los justos y bienhechores, donde, entre otros héroes, se encuentra también Museo⁷⁴. De forma similar Ovidio, en una original escena poética, imagina un destino más digno que el del común de los mortales: el alma de Orfeo es enviada a la región del Más Allá llamada *arva piorum* (¿el campo Elisio?), donde se encuentra con Eurídice, la abraza y se pasea junto a ella, contemplándola ya con toda seguridad⁷⁵. También Tzetzes sitúa a Orfeo en el Hades junto a otros poetas (Lino, Támiris, Homero, Hesíodo, Museo) y pensadores (Anaxágoras, Empédocles)⁷⁶. Un epigrama funerario anónimo de la *Antología Palatina*⁷⁷ imagina el alma del bardo en el cielo, junto con la de Platón.

2.5. Orfeo deificado

Existen algunos testimonios, marginales, del ascenso de Orfeo a la categoría de dios. Cicerón plantea la posibilidad de que lo sea, por ser hijo de una musa⁷⁸. Según uno de los escritores de la *Historia Augusta*⁷⁹, el emperador Alejandro Severo tenía en su larario imágenes de emperadores deificados y de almas santas como Apolonio de Tiana y, «según dice un autor contemporáneo del emperador», de Cristo, Abrahán y Orfeo, junto a las de sus antepasados, a las que tributa-

⁷³ V. el comentario de Procl. *in R.* 2.102.28 y 314.11 Kroll.

⁷⁴ Verg. *Aen.* 6.645 s. «El sacerdote tracio de larga túnica», 6.638 s.: «Las felices regiones y gratos vergeles de los bosques bienaventurados y las moradas dichosas». Museo es mencionado en el v. 667.

⁷⁵ Ov. *Met.* 11.61-66.

⁷⁶ Sch. Ar. *Ra.* 1.1116 Koster.

⁷⁷ AP 7.363.2 (OF 1078 I), cfr. Them. *Or.* 16.209d.

⁷⁸ Cic. *ND* 3.45 (OF 1087 I): *qui* (sc. *Achilles*) *si deus est, et Orpheus et Rhesus di sunt, Musa matre nati.*

⁷⁹ Lamprid. *Sever.* 29 (OF 1087 III).

ba culto (*rem divinam faciebat*). Ateneo lo considera «el más inspirado y sabio de los semidioses», como Apolo lo es de los dioses⁸⁰.

Varias fuentes hablan de templos dedicados a Orfeo, que implicarían su categoría de dios, mientras que para otras sólo se trata de santuarios. Conón asegura que la tumba de su cabeza (posiblemente en Libetra) pasó de santuario heroico (ἡρώϊον) a templo (ἱερόν) y que Orfeo acabó recibiendo sacrificios y honores propios de un dios⁸¹. El Pseudo-Calístenes sitúa una estatua (ἄγαλμα) del cantor tracio (rodeado por las Musas y animales salvajes) en un templo de Orfeo en la ciudad de Hiperia (en Bebricia, al norte de Asia Menor), visitado por Alejandro Magno⁸². Para Plutarco y Arriano la imagen que Alejandro visita está en Libetra, pero no aluden a ningún templo (según Arriano, es una estatua o ἄγαλμα; según Plutarco, una talla o ξόανον de ciprés)⁸³. En un santuario de Orfeo se situaba su oráculo, según Filóstrato, lo que no implica que recibiera culto como dios⁸⁴.

Varios autores cristianos ofrecen testimonios bastante singulares, quizá más basados en el prejuicio o en el ánimo polémico que en tradiciones reales. Tertuliano afirma que muchos autores fueron considerados dioses en la Antigüedad, o al menos divinos, como Orfeo, Museo y Ferecides. Melitón de Sardes dice que una estatua del dios babilonio Nebo representaba en realidad a Orfeo. Para san Agustín, el tracio nunca fue adorado como dios, pero a menudo se pensó que presidía los cultos infernales⁸⁵.

De todos estos testimonios se deduce que la heroización o deificación de Orfeo y su culto tuvieron una escasa difusión en la Antigüedad y se redujeron a círculos locales (relacionados con su leyenda, como Libetra), que quizá las promovieron con fines propagandísticos.

⁸⁰ Ath. 24. 632c (OF 960).

⁸¹ Cono *FGrHist* 26 F 1.45 (OF 1080).

⁸² Ps.-Callisth. 1.42.6.

⁸³ Plu. *Alex.* 14.5, *Arr.An.* 1.11.2; los testimonios se encuentran en OF 1084. Hay más noticias de estatuas de Orfeo: Paus. 9.30.4 y Callistr. 7 (OF 1082) aseguran que había una de bronce en el Helicón, junto con figuras de animales y, según Pausanias, con una imagen de Teleté (la iniciación personificada). En Olimpia, una estatua de Orfeo se hallaba junto a otras de Agón, Dioniso y Zeus, todas ellas ofrendas de Micito, gobernador de Regio en el s. V a.C. (Paus. 5.26.3 = OF 1083). En el templo de Deméter Eleusinia, en Teras (Laconia), había un ξόανον de Orfeo (Paus. 3.20.5 = OF 1085). Mart. 10.20(19).6 (OF 1086) menciona otra estatua en Roma, rodeada de animales. Se conserva la inscripción, descubierta en Bulgaria, de una estatua de Orfeo (*IGBulg.* III, n. 1595, p. 64 = OF 1081); el texto se encuentra también en *App. Anth. Epigr. Dedic.* 197.2.

⁸⁴ Philostr. *VA* 4.14 (OF 1057, 1079).

⁸⁵ Tert. *De anim.* 2 (301 Reiff.-Wiss. = OF 1087 II), Melit. 9 (426 Otto), Aug. *Civ.* 18.14 (OF 885 I).

3. LA CABEZA CANTORA

Fue muy popular la leyenda de que, tras el despedazamiento de Orfeo, su cabeza sobrevivió y conservó sus dotes poéticas, a menudo junto con la lira⁸⁶. Arrojadadas al río tracio Hebro o al mar, en su viaje iban produciendo música y transmitiéndola a su entorno, hasta que llegaron a la isla de Lesbos (se mencionan las ciudades de Antisa y Metimna) y recibieron honores. La historia es recogida con variantes a partir de la época helenística por varios autores que tratan del mito de Orfeo, como Fanocles, Virgilio, Ovidio, Conón y Luciano⁸⁷. Según éstos, su llegada y buena acogida en Lesbos determinaron que sus habitantes destacaran por encima de todos en talento poético y musical, como si se les hubiera transmitido el talento del bardo tracio⁸⁸.

La costa norte de la isla, y en especial las ciudades de Antisa y Metimna, aparecen también en varias leyendas como el punto de llegada de personajes o de objetos sagrados, bien transportados por animales marinos, bien por el propio mar. El caso del poeta Arión de

⁸⁶ Sobre el mito de la cabeza de Orfeo, véase Gruppe, 1897-1902, 1169-1171; Deonna 1925; Ziegler, 1939, 1293-1296; Guthrie, 1952, 35-39; Graf, 1987, 92-95; Nagy, 1990a, Ogden, 2001 y Faraone, 2004b.

⁸⁷ Phanocl. *Fr.* 1.11-20 Powell (*OF* 1004, 1038 y 1054): las tracias arrojaron su cabeza y su lira al mar unidas por un clavo. La lira emitía música, pero el poeta no dice que la cabeza cantara. Los lesbios tributaron honras fúnebres a la cabeza y enterraron la lira bajo un túmulo. Verg. *G.* 4. 523-527 (*OF* 1054 III): la cabeza, arrojada al río Hebro, iba gritando el nombre de Eurídice, y las orillas lo repetían. En su comentario al pasaje, Serv. *in Georg.* 4.522 (*OF* 1054 VIII) añade el dato de que llega a Lesbos, ausente en Virgilio. Ov. *Met.* 11.50-60 (*OF* 1054 IV): en su viaje, la cabeza y la lira se iban lamentando y eran respondidas por el río Hebro; llegaron hasta Metimna, en el litoral lesbio, donde una serpiente intentó morder la cabeza, pero fue convertida en piedra, con la boca abierta, por Febo, un detalle gratuito, seguramente inventado por el poeta para justificar la inclusión de la historia en las *Metamorfosis*. Cono *FGrHist* 26 F 1, 45.4-6 (*OF* 1039 y 1061): la cabeza, junto con la lira, fue arrojada al mar, pero no llegó hasta Lesbos, sino hasta la desembocadura del río Mélete, en Asia Menor, donde un pastor la encontró cantando y sin ningún daño, flameante y aún sangrando. Luc. *Ind.* 11 (*OF* 1052): la cabeza y la lira fueron arrastradas por el río Hebro hasta el cabo Negro y luego hasta Lesbos, cuyos habitantes enterraron la cabeza en el Baqueo y consagraron la lira en el templo de Apolo, donde se conservó mucho tiempo. El *P. Berol.* 13426.16-19 cuenta que la cabeza (?) iba por las olas emitiendo un canto de duelo, acompañada por la lira. Stat. *Silv.* 2.7.98 ss., 5.3.17 (*OF* 1054 V-VI) menciona el viaje de la cabeza por el Hebro.

⁸⁸ Cfr. Phanocl. *Fr.* 1.21-22 Powell (*OF* 1054). Mírsilo, del s. III a.C., en una cita de sus *Lésbicas* (*FGrHist* 477 F 2) recogida por su contemporáneo Antig. *Mir.* 5 (34 Giannini = *OF* 1065), decía que los ruiseñeros de Antisa, ciudad de la costa septentrional de Lesbos, donde los nativos enseñaban la tumba de la cabeza de Orfeo y contaban su mito, tenían un canto más hermoso que los demás, y que de la tumba salía a veces el sonido de la lira. También se hacen eco de este motivo autores de época imperial: Aristid. *Or.* 24.55 (*OF* 1067); Hyg. *Astr.* 2.7 (*OF* 1034 III), que añade que la cabeza fue enterrada en la isla; Him. *Or.* 26 (125 Colonna = *OF* 1052 IV); Lib. *Decl.* 2.30 (*OF* 1059), que identifica el río tracio como el Estrimón, y Sch. A. *Pers.* 883 (*OF* 1060), que atribuye el mito al origen lesbio de los mejores poetas o *λόγιοι*: Arión de Metimna, Pítaco, Alceo y Safo.

Metimna, llevado a la isla por un delfín, es el más conocido. Pausanias cuenta que los habitantes de Metimna encontraron en el mar una extraña máscara de madera de olivo, la cual representaba a Dioniso, como el oráculo de Delfos les aclaró⁸⁹. Esta cabeza de Dioniso seguramente guarda relación con la de Orfeo, que fue colocada en un Baqueo, según Luciano⁹⁰. Como apunta Graf, en este tipo de leyendas los objetos llegados del mar son frecuentemente receptores de un nuevo culto (que en el caso de la cabeza de Orfeo pudo ser su oráculo, como se verá a continuación; en una leyenda de Ostia se establece un oráculo de Hércules) y aportan algo que no existía antes (en este mito, el talento musical para Lesbos)⁹¹.

Proclo interpreta simbólicamente el viaje de la cabeza de Orfeo a la isla⁹². Si el desmembramiento de Orfeo aludía a la fragmentación de la perfección musical que él había logrado, la llegada de su cabeza (κεφαλή) a Lesbos sería una forma de expresar que los lesbios destacaron en el arte musical más que los demás, como si hubieran recibido la parte superior, primera y principal (κεφάλαιον) de la música de Orfeo⁹³.

Existe una curiosa historia alternativa al viaje de la cabeza a Lesbos. Según Pseudo-Plutarco, las que despedazaron a Orfeo lanzaron sus miembros al río Hebro y la cabeza se transformó en una serpiente (δράκων), por designio de los dioses⁹⁴. De su sangre derramada nació la planta llamada cítara, que crece en el monte Pangeo y que, cuando se celebran las fiestas de Dioniso, produce el sonido de ese instrumento. Quizá la razón de que la cabeza se convierta en serpiente sea la relación de Orfeo con el mundo ctónico, a raíz de su visita al Hades, y la vinculación del animal con centros oraculares como Delfos. Por otra parte, el nacimiento de criaturas maravillosas de la sangre de órganos cortados es un motivo muy común en la mitología griega.

⁸⁹ Paus. 10.19.3. Cfr. también Eus. *PE* 5.36.1-3.

⁹⁰ Luc. *Ind.* 11. Sobre todas estas leyendas, véase Buchholz, 1975, 202 y 209.

⁹¹ V. Graf, 1985a, 300-303, 1987, 93.

⁹² Procl. *in R.* 1.174.21, 2.314. 24-315.1 Kroll (= *OF* 1045, 1058).

⁹³ Un paralelo interesante sobre la cabeza como símbolo de preeminencia lo encontramos en una antigua tradición romana. En el curso de las obras de un templo para Júpiter que Tarquinio el Soberbio mandó construir en el monte Tarpeyo apareció la cabeza de un hombre muerto hacía poco, aún sangrando (D. H. 4.59-61, Liv. 1.55, Plin. *HN* 28.15, Arnob. *Nat.* 6.7, Serv. *Aen.* 8.345). El descubrimiento anunciaría, según los arúspices etruscos, que el lugar sería el baluarte del imperio y la cabeza del mundo (*arcem imperii caput-que rerum*, Liv. 1.55.6). Varro *LL* 5.41 y D. C. *Fr.* 11.5-8 indican que a partir del suceso se cambió el nombre del lugar por *mons Capitolinus*, derivado de *caput*, «cabeza». Como señala Borgeaud, 1987, 86, el lugar sugiere el concepto de cabeza en el hecho de que es elevado, está dedicado al dios romano supremo, Júpiter, y es la sede de varias leyendas de fundación.

⁹⁴ Plu. *De fluv.* 3.4, basado en el historiador Cliton. *FGrHist* 292 F 3 (*OF* 1063).

La lira sigue, en general, el mismo destino que la cabeza hasta Lesbos⁹⁵. Hay varios testimonios de la conversión de la lira en constelación, por designio divino⁹⁶.

Dejando a un lado las normales variantes en cuestiones de detalle, todos estos mitos sobre la persistente capacidad musical de la cabeza y lira de Orfeo tras su muerte y su llegada a la isla de Lesbos muestran una enorme coherencia entre sí, a diferencia de lo que ocurría en las versiones sobre la muerte de Orfeo. La conexión etiológica entre la llegada de la cabeza y la lira a Lesbos y su preeminencia poético-musical hacen probable que el mito surgiera allí, quizá inspirado en parte en historias de miembros e instrumentos flotantes en el mito y en el ritual⁹⁷. Ya la poesía arcaica testimonia relaciones entre Lesbos y Tracia: Alceo, en un poema sólo conservado en parte y que quizá trataba de Orfeo, elogiaba al río Hebro como el más bello de los ríos y mencionaba su desembocadura junto a Eno⁹⁸. Esta ciudad era una colonia de la ciudad lesbia de Mitilene y bien pudo ser a través de ella como se introdujo el mito de Orfeo en la isla. Por otro lado, es muy posible que la conexión del músico tracio con Lesbos refleje el arraigo de cultos órficos en su territorio, tal como atestigua el hallazgo en la isla de una laminilla áurea, no publicada aún⁹⁹.

En capítulos anteriores ya se ha subrayado el extraordinario poder que se atribuía a la música de Orfeo, capaz de sobrepasar hasta los límites más estrictos de la naturaleza: amansar a las fieras, mover árboles y rocas, e incluso convencer a los inexorables dioses del Hades para vulnerar sus leyes. Es natural, por tanto, que este poder de la música se mantenga intacto más allá de la muerte física de Orfeo y permanezca en los órganos que la generan: la boca y la lira. Es más,

⁹⁵ Salvo en Philostr. *Her.* 33.28, para quien la cabeza llega a dicha isla, pero la lira a la ciudad eolia de Lirneso, si bien acaba en manos del poeta lesbio Terpandro.

⁹⁶ Reunidos en *OF* 1074 s.

⁹⁷ En Luc. *Syr.* D.7 el narrador cuenta que cada año se enviaba por mar la cabeza de Osiris desde Egipto a Biblos. Ésta era empujada por los vientos durante siete días y no se daba la vuelta, como él mismo vio estando en la ciudad. Seguramente se trataba de un ritual que reproducía el viaje del ataúd de Osiris de la desembocadura del Nilo a Biblos (*Plu. Is. et Os.* 356B ss.). Por su parte, la lira que flota guarda parecido con el diallo de Marsias: convertido éste en río tras ser despellejado por Apolo, llevó el diallo al Meandro, reapareció en el Asopo y acabó en Sición, donde lo encontró un pastor que lo ofreció a Apolo (*Paus.* 2.7.9).

⁹⁸ Alc. *Fr.* 45 Voigt.

⁹⁹ Otro testimonio interesante es *Sapph. Fr.* 2 Voigt, que contiene una descripción idílica. Presenta varias semejanzas en forma y contenido con *Pi. Fr.* 129 Maehler, un treno que describe la existencia beatífica en el Más Allá. Ambos hablan de altares humeantes de incienso, prados, rosas, flores, gratos aromas, caballos y objetos de oro, elementos todos ellos muy comunes en descripciones escatológicas órficas. El agua fresca (ὕδωρ ψυχρὸν, v. 5) de Safo puede recordar el ψυχρὸν ὕδωρ de las laminillas (*OF* 474.7, 476.9, 477.5, etc.). Sobre posibles influencias órficas en el poema v. Turyn, 1942.

ambas son capaces de transmitir a su ambiente su música e incluso la impronta de su genio musical. Éste lo pueden recibir las orillas del río que las arrastran (Virgilio, Ovidio), el mar y las costas donde fondean (Fanocles, Filóstrato), las aves que vuelan por encima de su tumba (Mírsilo, Pausanias 9.30.6, sobre su tumba en Tracia), el pastor que se queda dormido junto a ella (en Libetra, Pausanias 9.30.9), la planta nacida de su sangre, con un sonido similar al de la lira (Pseudo-Plutarco) o, en conjunto, los poetas y músicos de Lesbos (según Fanocles, Mírsilo, Aristides, Higino, Himerio, Libanio y Proclo). Todos estos fenómenos son manifestaciones del carácter sobrenatural e impercedero de la música de Orfeo.

4. EL ORÁCULO DE LA CABEZA

Resulta sorprendente que un mito tan conocido como el del oráculo de la cabeza de Orfeo sea sólo mencionado por un autor antiguo: Filóstrato, entre los siglos II y III d.C.¹⁰⁰ Éste cuenta que la cabeza llegó a Lesbos y se asentó en una concavidad de la tierra, desde donde emitía oráculos. Iban a consultarla los lesbios, el resto de los eolios, los jonios vecinos y hasta los persas. A ella acudió Ciro el Grande, que recibió la respuesta. «Lo mío, Ciro, es tuyo», lo que interpretó como que tenía derecho a apoderarse de Tracia y el norte de Grecia (donde Orfeo tuvo mucha influencia), cuando en realidad se refería a que recibiría la muerte de manos de una mujer, como así sucedió. El narrador dice que oyó todo esto de los lesbios.

En otra obra, relata Filóstrato que Apolonio llegó al santuario (ἄδυτον) de Orfeo en Lesbos, donde se decía que éste gozaba del arte de la adivinación¹⁰¹. Como los hombres ya no iban a los oráculos de Grineo, Claro y Delfos, Lesbos se convirtió en el único en activo al poco de la llegada de la cabeza, hasta que Apolo le ordenó cesar y le retiró su favor.

Frente a estos testimonios literarios aislados y de época tardía, la iconografía ofrece una valiosa evidencia. Al menos cuatro vasos áticos de figuras rojas de la segunda mitad del siglo V a.C. (dos hidrias y una copa, 68-70 *LIMC*) y una enócoe, en los que aparecen escenas diferentes con una cabeza, parece que reproducen el oráculo de la cabeza de Orfeo¹⁰². En dos de ellos (69 y 70) es significativa la pre-

¹⁰⁰ Philostr. *Her.* 28.8 (*OF* 1056 I).

¹⁰¹ Philostr. *VA* 4.14 (*OF* 1057, 1079).

¹⁰² Pueden encontrarse reproducciones en Borgeaud (ed.), 1991, fig. 13, 14 y 15 y Farao-ne, 2004b, 9-11. En el n. 68 *LIMC* (sobre el cual cfr. Schmidt, 1972), un personaje barbado lleva en la mano una especie de cuerdas que caen verticalmente por encima de la cabeza de

sencia de Apolo. Es muy interesante la escena de la copa (70) de Cambridge: en el centro se encuentra la cabeza, con la boca entrea-bierta y mirando al personaje de la izquierda, un muchacho sentado que escribe en una tablilla, seguramente copiando las palabras que la cabeza pronuncia. La acción recuerda un pasaje de Eurípides¹⁰³:

Nada más fuerte que Necesidad
encontré, ni remedio alguno
en las tablillas (στυλίῳ) tracias que escribió
la voz de Orfeo¹⁰⁴.

A la derecha aparece una figura mirando hacia la izquierda, con el brazo derecho extendido sobre la cabeza y con una rama de olivo o laurel en la otra mano, seguramente Apolo. Al otro lado de la copa están representadas dos Musas, una con una lira, quizá la de Orfeo, y otra con unas cintas largas en la mano. La mayoría de estudiosos cree que la escena representa el oráculo de Orfeo¹⁰⁵, pero se discute si el gesto de Apolo es de protección o de prohibición¹⁰⁶ (en este caso, estaría en consonancia con el segundo pasaje señalado de Filóstrato). Poniendo en relación el dibujo y el pasaje de Eurípides, podemos suponer, como hace Graf, que la escena reproduce un momento en el que Orfeo dicta un oráculo, que es copiado en una tablilla para ser usado como φάρμακον con fines curativos o purificatorios¹⁰⁷. Es segu-

Orfeo. La posición de sus piernas parece indicar que se trata de un terreno escarpado, seguramente una cavidad rocosa a la que ha descendido con las cuerdas. La cabeza dirige la mirada al personaje, que puede ser un consultante. Éste extiende la mano hacia ella, quizá con intención de despertarla. Graf, 1981, 93, cree erróneamente que las cuerdas son lanzas y piensa que el vaso representa al descubridor de la cabeza. Las figuras femeninas que hay alrededor con instrumentos musicales serían Musas y la que inclinada observa atentamente al hombre y a la cabeza puede ser Calíope, con una lira en la mano, que quizá es la de Orfeo. En la hidria «Dunedin», 69 *LIMC*, la cabeza mira hacia Apolo, con una rama de olivo y acompañado de dos Musas. En la enócoe de ca. 440 a.C. (Antikennemuseum de Basilea, n.º inv. BS 1416) aparece en el suelo la cabeza de Orfeo con una Musa a cada lado; la de la izquierda sujeta un volumen y la de la derecha tiene un pie apoyado en una roca. Una columna a la derecha parece sugerir un templo. Cfr. cap. 8, § 14 con figs. 16-18.

¹⁰³ E. Alc. 965-971 (*OF* 812).

¹⁰⁴ Harrison, ³1922, 465 ss., aporta varios paralelos en que los consultantes de un oráculo escribían sus preguntas en tablillas: Sch. Ar. *Pl.* 39 y Plu. *Def. orac.* 434 C-E (oráculo de Mopso).

¹⁰⁵ Nilsson, 1935, 193, rechaza el paralelo con Filóstrato y cree que las palabras de la cabeza que Apolo manda escribir al joven no son oráculos, sino poemas.

¹⁰⁶ Protección en Minervini, 1857, 33-39: la cabeza de Orfeo habla en su oráculo de Lesbos, asistida por Apolo, y un consultante copia las respuestas. Prohibición según Robert, 1917, 146 ss., seguido por Guthrie, 1952, 36.

¹⁰⁷ V. Graf, 1987, 94, que recuerda que Apolo es tanto dios de los oráculos como de la curación, que Asclepio ofrecía oráculos curativos durante el sueño y que en los papiros mágicos griegos a menudo las fórmulas mágicas son reveladas en medio de un ritual y escritas en tablillas (p. ej. *P. Mag.* VIII 90, XII 91.646).

ramente un indicio de que las tablillas que circularon en Grecia con ensalmos atribuidos a Orfeo pudieron tener su origen (o al menos se pretendía que así fuera) en el oráculo de la cabeza en Lesbos.

La cabeza de Orfeo se halla también grabada en varias gemas antiguas y en dos espejos de bronce etruscos. En uno de ellos, procedente de una tumba de Chiusi, de hacia finales del siglo IV a.C., se lee $\Upsilon\rho\phi\epsilon$ bajo la cabeza¹⁰⁸ y a la izquierda una mujer o un joven sujeta dos tablillas inscritas.

Resulta difícil asegurar si realmente existió un oráculo de la cabeza de Orfeo en Lesbos, cuando sólo contamos con el testimonio explícito de Filóstrato. Linforth, con su habitual escepticismo, piensa que los pasajes de este autor no reflejan ningún oráculo real ni ninguna historia sobre él, sino que son una invención suya, basada en la leyenda de la cabeza cantora, para dotar de una localización verosímil a la historia del oráculo de Ciro y de la orden de Apolo¹⁰⁹. Sin embargo, es posible que el oráculo hubiera funcionado durante un tiempo, dado que existía una tradición antigua acerca de él (al menos del siglo V a.C., pues aparece reflejada en la cerámica de esa época), originada en Lesbos y vinculada con la historia de la llegada de la cabeza¹¹⁰. Seguramente, Filóstrato la conoció a través de lesbios, pues el personaje de su *Heroico* que cuenta la historia del oráculo dice que se la oyó a éstos. Basándose en los testimonios sobre una tumba de la cabeza de Orfeo bien en un Baqueo (Luc.Ind.11), bien en la ciudad de Antisa (Mírsilo *FGrHist* 477 F), Graf (1986, 93) cree que el oráculo pudo situarse en el Baqueo de Antisa y que, cuando la ciudad fue destruida hacia el 167 a.C. y sus habitantes fueron trasladados a Metimna (Liv.43.31.14), el oráculo se instaló en esta última (donde, según Ov.*Met.*11.55, llegó la cabeza del cantor)¹¹¹.

¹⁰⁸ Cfr. Guthrie, 1952, 36-39. El otro espejo, muy similar, puede verse en la fig. 18 (p. 165); v. cap. 8, § 14.

¹⁰⁹ Linforth, 1941, 130-133. Según este autor, la copa n.º 70 representaría la inspiración que la cabeza de Orfeo, bajo el favor de Apolo, dispensa a los autores de poemas órficos, en este caso Museo, que es quien escribe. Hay que objetar que no hay relación entre el mito de la cabeza cantora y la inspiración de los autores de poemas órficos y que éstos no se consideraban bajo la inspiración de Orfeo, sino que pretendían que él mismo escribió tales obras en vida. En caso de que creyeran en tal inspiración, la imaginarían semejante a la de las Musas, pero difícilmente pensarían que la cabeza les hablaba. Por último, no es verosímil que un pintor utilizara esta creencia de los poetas órficos como motivo para decorar un vaso.

¹¹⁰ Robert, 1917, 146 ss., cree que se trataría simplemente de una tradición lesbia. Faraoe, 2004b, 25-27, sostiene que el oráculo sí habría existido históricamente y que el relato de la cabeza de Orfeo se habría ideado para explicar su fundación. La supuesta cabeza de Orfeo quizá se conservaba en Antisa, ciudad destruida o abandonada en el s. II a.C. Teniendo en cuenta los datos de Filóstrato, su antigüedad ha de remontarse a la época de Ciro el Grande. Los griegos habrían relacionado muy pronto el santuario con el oráculo de que Troya sólo sería conquistada si se utilizaba el arco de Filoctetes.

¹¹¹ Se puede relacionar este oráculo de Orfeo con el de Apolo Napeo (Sch. Ar. *Nu.* 144), que se encontraba en Lesbos, seguramente junto a Metimna (Str. 9.4.5 sitúa allí la ciudad

No deja de ser natural que se atribuyera a la cabeza de Orfeo no sólo la conservación de su don musical, sino de otro don apolíneo característico de Orfeo, el profético¹¹². Del mismo modo, la tumba de la cabeza de Orfeo en Lesbos, convertida en santuario y escenario de prodigios musicales, se acabó concibiendo como el escenario idóneo para un oráculo. También se atribuyó poder profético a la estatua de Orfeo en Libetra¹¹³. Esta capacidad profética se ha considerado como un rasgo chamánico más de la figura de Orfeo, pues hay numerosas historias de cabezas proféticas relacionadas con chamanes¹¹⁴. Pero la conexión con el chamanismo ha sido cuestionada¹¹⁵, ya que existen muchos relatos semejantes sin vínculo ninguno con este fenómeno y fuera de su zona de influencia histórica. Faraone (2004b, 13-27) ha puesto en relación el oráculo de la cabeza con rituales necrománticos, en los que a menudo se consulta a los muertos utilizando un cráneo. Considera que la capacidad mántica le habría sobrevenido a Orfeo sólo tras su muerte, y que los testimonios sobre el enterramiento de la cabeza indicarían el fin del oráculo¹¹⁶.

En el mito de la cabeza cantora y profética de Orfeo confluyen dos motivos mitológicos característicos: uno, ya señalado, es el poder de la música más allá de las limitaciones naturales, incluso de la muer-

de Nape). Para Buchholz, 1975, 206-207, la prohibición de Apolo de que Orfeo siguiera emitiendo oráculos parece reflejar la sustitución de un antiguo culto de pobladores pregriegos (de los que hay restos arqueológicos) por uno eólico, que correspondería al de Apolo. La ausencia de vínculos entre la Eolia (Lesbos incluida) y el oráculo de Delfos puede ser un indicio de que los eolios contaban con su propio oráculo, quizá el de Orfeo. V. Buchholz, 1975, 207 y n. 658.

¹¹² Hay testimonios antiguos de oráculos (χρησμοί) compuestos por Orfeo y de su actividad como adivino (μάντις o *vates*), cfr. West, 1983a, 33, y *OF* 804-811, si bien tal cualidad suele atribuirse más frecuentemente a Museo (Hdt. 7.6, S. *Fr.* 1116 Radt, *Ar. Ra.* 1032 s. Pl. *Prt.* 316d [*Mus. Fr.* 62-64, 68]).

¹¹³ Ésta sudó profusamente cuando Alejandro Magno se iba a poner en marcha para su expedición, lo cual causó temor. El adivino Aristandro dio ánimos a Alejandro, al interpretar el suceso como señal de que realizaría grandes portentos, que provocarían a los poetas y a los músicos muchos sudores para poder celebrarlos (Plu. *Alex.* 14.5, *Arr. An.* 1.11.2). Según Ps.-Callisth. 1.42.6, el adivino Melampo (introducido anacrónicamente) interpretó el sudor como signo del esfuerzo que llevaría a Alejandro a someter a pueblos bárbaros (todos los testimonios en *OF* 1084).

¹¹⁴ Dodds, 1951, 147; Eliade, ²1968, 307 s.; 1999, 219. Todavía en el s. XIX se conservaban los cráneos de los chamanes yukagires, a los que se atribuían poderes oraculares.

¹¹⁵ P. ej. Bremmer, 1983, 46 s.

¹¹⁶ Faraone, 2004b, 14, aporta el paralelo de un papiro mágico griego (*P. Mag.* VIII 74-81), que en un ritual de invocación a los muertos requiere una tablilla para apuntar sus respuestas. Aduce también (15-16) textos mesopotámicos en que se utilizaba el cráneo de un difunto para entrar en contacto con él, y que luego era enterrado. Es muy probable que textos de este tipo influyeran en papiros mágicos griegos de los ss. IV y V d.C. que también describen rituales con cráneos (18-21). En estos rituales a menudo interviene Apolo y se pide al consultante que lleve una corona de laurel o una rama, tal como vemos en las pinturas vasculares áticas mencionadas.

te; otro es el de las cabezas vivientes, muy extendido en la mitología y el folclore universales, que ofrecen múltiples ejemplos de cabezas parlantes, proféticas o prodigiosas, a veces objetos de culto¹¹⁷. Es común concebir la cabeza como sede de la personalidad, y hasta de la vida, y crearla por ello capaz de vivir independiente del cuerpo¹¹⁸. En la mitología griega, un interesante paralelo lo ofrece la cabeza de la gorgona Medusa, que sigue manteniendo después de cortada su poder de petrificar con la mirada.

La capacidad verbal es un rasgo peculiar de las cabezas vivientes en los mitos indoeuropeos¹¹⁹. Por supuesto, la palabra que emiten no es banal, sino sagrada, dotada de poderes mágicos y oraculares. Este poder profético se debe en parte a su posición particular entre el mundo de los vivos y el de los muertos, desde donde acceden al conocimiento oculto sobre el pasado, el presente y el futuro. No es extraño que a Orfeo se le atribuyeran dotes oraculares a raíz de su descenso al Hades¹²⁰. Existen varias leyendas antiguas sobre cabezas vivientes que emiten profecías justo después de una muerte violenta.

Flegón de Trales (siglo II d.C.) transmite la siguiente historia: en Etolia, el espíritu de un tal Polícrito se apareció en la asamblea y despedazó y devoró a su hijo, nacido bisexuado, del que sólo dejó la cabeza. Ésta pronunció un oráculo en hexámetros prohibiéndoles ir a Delfos (donde querían preguntar el sentido del prodigio) y les predijo que al año sufrirían una masacre (como así sucedió, en su lucha

¹¹⁷ V. p. ej. Deonna, 1925, 56-58; Meslin, 1987; Halm-Tisserant, 1989, en la iconografía y en el ritual de la cefaloforia; abundante bibliografía en Bremmer, 1983a, 46 s., nn. 90-91; para el ámbito indoeuropeo, cfr. Avanzin, 1970. Colledge-Marler, 1981, aluden a leyendas medievales de cabezas parlantes de santos recogidas en la *Legenda Aurea* de Jacopo da Voragine, como la de S. Pablo o la de S. Dionisio, que siguen alabando a Dios una vez cortadas. Deonna recoge múltiples casos de adivinación y magia, a menudo negra, con cráneos humanos en la Edad Moderna (50-56). La creencia en el poder oracular de la cabeza humana llevó en la Edad Media y Moderna a la construcción de cabezas artificiales, sobre todo en bronce, que se decía que adivinaban y anunciaban el futuro (58-67). Puede añadirse que de estas leyendas se hace eco Cervantes, que en la Segunda Parte del *Quijote*, cap. 62, cuenta cómo en Barcelona enseñaron a Don Quijote una cabeza de bronce con «propiedad y virtud de responder a cuantas cosas al oído le preguntaren», y así lo hace ante la admiración de todos, hasta que se descubre que todo es un montaje.

¹¹⁸ En multitud de expresiones griegas la cabeza equivale a la persona: «Las cabezas inanes de los muertos» en *Od.* 10.521 son en realidad sus almas. En la épica y la tragedia es frecuente que se aluda a alguien como «la cabeza de X» y en los diálogos un personaje suele dirigirse a otro como «querida cabeza» o fórmulas similares. V. LSJ s. v. κεφαλή I 2, s. v. κάρα, κάρη 3. En ocasiones, «cabeza» es equivalente de «vida», LSJ s. v. κεφαλή I 3. Muchos pasajes y bibliografía en Cook, 1925, 290.

¹¹⁹ Cfr. Nagy, 1990a, 215-226, que realiza un detenido análisis de mitos celtas (irlandeses), germánicos e indios.

¹²⁰ Como señala Gareizou, 1994, 101. Compárese con la *katábasis* por la que pasaban los consultantes del oráculo de Trofonio en Paus. 4.16.7.

con los acarnanios). Les pidió que no la enterrasen, sino que la pusieran hacia la aurora¹²¹. Proclo relata la resurrección de Polícrito, pero no el episodio de la cabeza¹²².

Cuenta también Flegón que el general romano Publio (probablemente P. Cornelio Escipión el Africano) enloqueció y profirió varias palabras en trance, en prosa y verso, anunciando a sus tropas grandes catástrofes militares para Europa procedentes de Asia y que él sería devorado por un gran lobo rojo¹²³. El lobo llegó, lo desgarró y lo devoró, exceptuando la cabeza, que siguió viva, vaticinó nuevamente guerras y aseguró hablar en nombre de Febo Apolo, que lo había conducido al Hades. En ese lugar los romanos levantaron un templo a Apolo Licio y un altar en el sitio donde estuvo la cabeza. Dice el autor que todo lo anunciado se cumplió. Podemos suponer que la cabeza formó parte del templo, que quizá funcionó realmente como centro oracular durante un tiempo.

Por su parte, Plinio el Viejo recoge la tradición de que en la Guerra de Sicilia (38-36 a.C.) Gabieno, un marino de César Augusto, fue apresado por Sexto Pompeyo, que mandó que le cortasen el cuello. La cabeza siguió hablando para comunicar de parte de los dioses infernales que Sexto Pompeyo vencería, dicho lo cual expiró¹²⁴. Esta profecía, si bien se cumplió al principio, finalmente resultó falsa (S. Pompeyo fue derrotado el 36 a.C.), por lo que, o bien fue ideada en el círculo de S. Pompeyo antes del 36 a.C., o bien tenía una función vengativa contra éste.

Tanto en el relato de Filóstrato sobre el oráculo de la cabeza de Orfeo como en alguna de estas leyendas (la de Polícrito) hay una oposición de Apolo a la cabeza profética o de ésta hacia él, lo cual puede reflejar la existencia de antiguos oráculos formados por cabezas humanas, luego suplantados por el de Delfos¹²⁵. Para Eliade, la prohibición de Apolo de que Orfeo siguiera profetizando en Lesbos podría indicar la incompatibilidad de dos técnicas oraculares, chamánica y pitónica¹²⁶. Quizá se trataba simplemente de un caso de competencia mítica entre dos oráculos, en la que Apolo acaba por triunfar.

¹²¹ Phleg. *Parad. Gr. Fr.* 15 Giannini, *Fr.* 1.2.9-12 = *FGrHist* 257 F 36.2; 7-9. Flegón dice que la tomó de un tal Hierón de Alejandría o de Éfeso. Sobre la leyenda de Polícrito en Flegón y Proclo véase Brissón, 1978; Hansen, 1996; 91-101, Faraone, 2004b, 22-25.

¹²² Procl. *in R.* 2.115 Kroll.

¹²³ Phleg. *Parad. Gr. Fr.* 15 Giannini, *Fr.* 1.3.8-15 = *FGrHist* 257 F 36, 3, 6-14. Esta vez dice basarse en el filósofo peripatético Antístenes. V. Hansen, 1996, 107 s., Faraone, 2004b, 27 ss.

¹²⁴ Plin. *HN* 7.53.

¹²⁵ Según Deonna, 1925, 45.

¹²⁶ Eliade, ²1999, 220, n. 16.

Existe ,además, el paralelo de leyendas en que la cabeza de una víctima inocente continúa hablando para denunciar su crimen, como una concesión divina para garantizar la venganza y la justicia póstumas¹²⁷. Aristóteles cuenta que la cabeza de un sacerdote de Zeus en Arcadia gritó después de que éste fuera decapitado que el asesino había sido un hombre llamado Cércidas¹²⁸. En el caso de Orfeo, hemos mencionado la versión de su desmembramiento por las fieles de Dioniso. La acción no sólo sería un castigo por rendir culto a Apolo, sino una forma de acallararlo acabando con su principal portavoz¹²⁹. Sin embargo, no lo consiguen: la cabeza sigue cantando e incluso obtiene un oráculo propio, similar al de Apolo.

Otro famoso oráculo subterráneo, el de Trofonio en Lebadea, está relacionado con la decapitación. En efecto, se cuenta que Trofonio y su hermano Agamedes solían robar, gracias a una entrada secreta, de la cámara del tesoro que habían construido para un rey. En una ocasión Agamedes fue capturado por medio de una trampa y Trofonio lo decapitó para que no le delatase y se llevó la cabeza. Logró llegar a su casa subterránea en Lebadea y allí murió, donde luego se estableció el oráculo¹³⁰.

Claudio Eliano nos transmite la siguiente historia. El rey de Esparta Cleómenes I prometió a su compañero Arcónides que si llegaba al poder lo haría todo contando con su cabeza. Cuando subió al trono lo que hizo fue cortarle la cabeza e introducirla en un recipiente con miel. Antes de abordar cualquier empresa, se la contaba a la cabeza, por lo que, según decía, no se le podía acusar de perjurio. Este relato anecdótico parece encubrir un ritual de necromancia a través de un cráneo, pues hay noticias de que Cleómenes era supersticioso y de que los espartanos usaban miel para conservar los cadáveres de sus reyes¹³¹.

¹²⁷ Es un motivo tradicional del cuento el de los «huesos cantores»: de los restos de una víctima inocente, o de una planta nacida junto a su tumba, se construye un instrumento musical que acaba denunciando a los culpables. Más paralelos en otras literaturas y culturas en Linforth, 1941, 134-136, y especialmente Nagy, 1986.

¹²⁸ Arist. *PA* 673a 17.

¹²⁹ Nagy, 1990a, 216.

¹³⁰ La historia parece que figuraba ya en la *Telegonía*, pues en el argumento de Proclo se habla de «lo relativo a Trofonio, Agamedes y Augias» (nombre del rey) (v. arg. 5-6 *PEG* Bernabé, p. 102). Es contada por Paus. 9.37. 5-6. Hdt. 2.121 se la atribuye a los egipcios, sustituyendo al rey por el faraón Rampsinito, de quien también narra un descenso al Hades.

¹³¹ Ael. *VH* 12.8. Cfr. Faraone, 2004b, 17-18. En relación con la miel, Hdt. 5.114 cuenta que en una ocasión un enjambre de abejas entró en una cabeza cortada y la llenó con miel, lo que fue interpretado como una señal para que fuera enterrada y recibiera cultos heroicos. También Orfeo está relacionado con la miel: Virgilio narra (*G.* 4.454-456) que el tracio fue el culpable de la enfermedad y muerte de las abejas de Aristeo, con quien estaba irritado por haber perseguido a Eurídice. Ésta en su huida no vio una serpiente, que la mordió y acabó

Es posible que estas leyendas populares u otras parecidas, que parecen remontarse a época helenística e incluso a un tiempo anterior, influyeran en la atribución a la cabeza de Orfeo de poderes oraculares. No obstante, esta innovación resultó del todo coherente con el elemento axial del mito de Orfeo: el poder sobrenatural de su música y de su capacidad profética, de origen divino (en concreto apolíneo) y, por lo tanto, superior a las limitaciones de la muerte.

con su vida (más adelante, vv. 532-534, dirá que las responsables de la muerte de las abejas eran las ninfas compañeras de Eurídice). De los cuerpos putrefactos de los bueyes sacrificados a las ninfas por Aristeo nace un nuevo enjambre de abejas (554-558). Se trata del ritual llamado *bougonia* y practicado en la región de Canope (281-314). Sobre la relación de Orfeo con Aristeo y con la miel, v. Detienne, 1971.

LAS IMÁGENES DE UN ORFEO FUGITIVO Y UBICUO

Ricardo Olmos
CSIC

1. UNA FIGURA COMPLEJA

No resulta fácil definir la compleja figura de Orfeo si seguimos el hilo de su figuración durante la Antigüedad¹. ¿Cómo se representa a Orfeo, qué rasgos lo definen frente a otros cantores míticos, qué justifica y a qué responde cada una de las opciones de su iconografía? Nos asomaremos a las escasas certidumbres y a las muchas dudas; permaneceremos atentos a los tanteos y a las continuas aproximaciones de un Orfeo no pocas veces inasible y fugitivo.

Desde el siglo XIX la investigación ha tratado de fijar en Orfeo unos rasgos más o menos precisos que correspondieran a la imagen del cantor griego por excelencia. Se tenían los textos y las imágenes y los eruditos sólo habían de golpear con el martillo de Procrustes para adaptar unos datos con otros en el estrecho molde de la erudición. ¿Quién le iba a decir al gran Otto Kern, editor de los fragmentos y testimonios órficos, que en el pequeño plato de cerámica ática de su colección privada no se representaba en realidad al esperado Orfeo encantador de animales, sino, probablemente, al dios Apolo?². Al cantor de lira tetracorda, rodeado de aves atentas y un cuadrúpedo a sus pies asoció Kern el testimonio de Simónides de Ceos (*Fr.* 567 Page): las aves sin número vuelan sobre la cabeza del poeta mientras los erguidos peces saltan desde el agua azul al son de su hermoso canto.

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación «Animales y plantas en los cultos y ritos del mundo antiguo» (ref. BHA2002-00844), patrocinado por la Dirección General de Investigación, MCYT.

² Kern, 1937-1939 (¿2ª mitad del s. VI?; ¿finales del s. VI?). Cfr. Garezou, 1994, n.º 191; Lissarrague, 1994: puede tratarse de Apolo.

Pero la identificación se esfuma en los códigos de la representación cerámica, que apuntan a Apolo. No bastaba que la soledad del músico del plato se compadeciera bien con el misionero de la «secta solitaria» que representaba, según O. Kern, Orfeo³. Las asociaciones religiosas iban, veremos, por otros senderos.

Los atributos iconográficos se construyen en un proceso histórico complejo y sólo adquieren su significado particular en los contextos. No hay sentidos unívocos. Nuestro modelo mítico, elaborado siglo tras siglo por una larga tradición en Occidente, ha podido influir en esa proyección moderna sobre los datos del pasado clásico. Óperas como las de Gluck o Monteverdi o pinturas mitologizantes del Barroco o del Simbolismo forman parte inevitable de nuestro imaginario cultural de Orfeo⁴. La comprensión del cantor tracio se modifica, se reduce o dilata en consonancia con nuestra recepción de la historia y del mito. La limitación no es exclusividad nuestra. También se modificó a lo largo del pasado grecorromano, desde el temprano arcaísmo a la tarda Antigüedad, de la Grecia más oriental a la occidental del sur de Italia y a Etruria, pero ciertas constantes de su figuración podrán ser atisbadas en la *longue durée* de la diacronía y en su poderosa dinámica transcultural. Los recovecos del proceso iconográfico, con vida propia, iluminan con reflejos poliédricos cada contexto de la secuencia histórica.

2. ¿HUELLAS EN LA TRACIA PREHISTÓRICA?

Un tanteo en las imágenes de Orfeo conlleva hoy inevitables deconstrucciones. En principio no parecería del todo descaminado atravesar el tiempo y tantear las huellas del cantor en la misma Tracia prehistórica, donde el mito situaba la patria del poeta. Así lo hace Bernhard Hänsel, que entrevé testimonios de los antecedentes órficos en las extraordinarias pinturas de una cueva en Rabisa (Vidin), en el noroeste de Bulgaria, a la que se accede, con singular esfuerzo, a través de un intrincado corredor alejado unos 200 metros de la luz del día⁵. Se datan en el tránsito de la Edad del Bronce al Hierro, entre el 1200 y el 700 a.C. Una y otra vez en su interior los iniciados dejan constancia de su llegada en la repetida pareja de la mujer con los brazos en alto (gesto de la deploración conocido por las *λάρνακες* funerarias micénicas y por los vasos geométricos) y del varón itifálico, a quie-

³ Kern, 1920 (cfr. recensión de F. M. C. en *CR* 35, 1921, 159-60).

⁴ Cfr. Wegner, 1988.

⁵ Hänsel, 1986. Cfr. el cap. 44.

nes se asocia: oposición de morir / nacer, vida / muerte en un acceso telúrico protegido por un inmenso cuadrúpedo, tal vez un perro, pintado a la entrada. La praxis ritual del ingreso y posterior regreso de las entrañas de la tierra anticiparía en ámbito tracio –con esquemas formales griegos, las plañideras– lo que más tarde cristalizaría en el mito de la *κατάβασις* órfica. El sentido iniciático de las pinturas es muy verosímil, pero el nexa que las une a nuestro Orfeo resulta en exceso tenue y arbitrario. De la propuesta de Bernhard Hänsel nos quedan las raíces prehistóricas del descenso a los infiernos como un ritual de iniciación en cuevas de la Edad del Bronce, pero apenas nada de la figura de Orfeo. Sin embargo, la propuesta en sí del ritual nos proyecta a otras posibilidades. Pues entre los numerosos testimonios de estas prácticas cultuales mediterráneas es posible que el Orfeo que surge acallando su lira en el medallón de una pátera calena hallada junto a la entrada de la mina romana de La Unión, en Cartagena, sea una reformulación mítica de la vieja creencia prehistórica⁶. El nuevo explotador itálico de las minas ibéricas pudo cumplir con la pátera la libación propiciatoria a los dioses infernales. El busto frontal de Orfeo, que surge con ímpetu de la negrura de la copa, es modelo adecuado de quien regresa de las entrañas de una tierra fecunda en minerales de plata.

3. ¿UN ORFEO MICÉNICO?

También la Edad del Bronce griega es terreno escurridizo y frágil. Con la ampliación de la historia griega a la Edad del Bronce se hizo inevitable buscar a Orfeo entre los cantores con lira o cítara del periodo micénico. Pero hoy las imágenes reunidas se nos escapan de entre las manos.

El imponente cantor con cítara que domina la pared oriental del Salón del Trono del Palacio de Pilo, recreado en acuarelas memorables por Piet de Jong, fue ya interpretado por C. W. Blegen en 1956 como Orfeo⁷ (figura 1). Sentado sobre una roca prominente, toca una elaborada cítara de siete cuerdas. Una gran ave revolotea delante. Todo coincide bien con el Orfeo solitario de época clásica, que atrae con su canto a los animales. La tentación estaba servida. Pero estudios posteriores han ido situando la figura en el contexto arquitectónico y sacral del palacio. Su proximidad a un enorme toro echado sobre una mesa sacrificial –como en el sarcófago de Hagia Triada,

⁶ Jaeggi, 1999, n.º 2, lám. 1 (finales del siglo III, inicios del II a.C.).

⁷ Blegen, 1956, 95; Blegen-Rawson, 1966, 79.



Fig. 1. Personaje con cítara sobre una roca y gran ave. Pared oriental del Salón del Trono del Palacio de Pilo. Acuarela de Piet de Jong, 1956.

junto al músico— y unos grupos de menor tamaño que participan por parejas en un banquete sentados en torno a pequeñas mesas, en un plano inferior al cantor, permitió pensar en una escena sacrificial e incluso en la evocación fugaz del aedo Demódoco y su canto entre los banqueteadores feacios, trasladados al contexto palacial de Pilo⁸. La gran ave se vincula a una presencia divina, como en tantas representaciones de la Edad del Bronce. Una placa de marfil de la ciudad cananea de Megido (siglos XIII o XII a.C.) asocia similarmente al rey banqueteador, sentado en un trono, al tañedor de lira y al ave que revolotea junto al instrumento sacro⁹. La repetición de elementos en ambas imágenes parece significativa. En fecha más reciente, Massimo Cultraro interpreta el fresco con el cantor de Pilo como un ritual de iniciación del príncipe en el poder real¹⁰. El cantor se integra en el conjunto del espacio y del programa iconográfico palacial, que hay que recorrer desde la entrada hacia el interior, con el trono en relieve estucado ocupando el eje central del fondo. El tamaño del músico y el elevado asiento de la roca resaltan su protagonismo sagrado, como las figuras divinas de la coetánea glíptica minoico-micénica. La gran ave mítica es un

⁸ Carter, 1995, 294-296, y fig. 18.8, con la bibliografía.

⁹ Carter, 1995, fig. 18.9.

¹⁰ Cultraro, 2000, 9-30.

grifo alado que vuela hacia el interior de la sala para anunciar e introducir al príncipe en la soberanía. Sin alas, ahora innecesarias, sendos grifos flanquean el trono en relieve que preside la amplia cámara, símbolo de la iniciación alcanzada, de la realeza plena. Sólo en el amplio contexto arquitectónico y cultural del palacio se comprende al cantor de Pilo.

Otros supuestos Orfeos de la cerámica micénica se desvanecen en las nuevas interpretaciones. Así, la píxida de una tumba en las proximidades de La Canía, en Creta, datable en el periodo minoico tardío III B (ca. 1300-1250)¹¹ (figura 2). La figura humana cuyo cuerpo parece surgir del suelo —va vestida con túnica de bandas, como el cantor pilio— se asocia a una gigantesca lira de siete cuerdas, dispuesta junto a un altar protegido por sendos cuernos de la consagración y que corona, dos veces, la doble hacha. Dos aves de gran tamaño revolotean por encima del cantor, que eleva sus brazos: ¿una epifanía? Si las lecturas anteriores proyectaban el Orfeo clásico al músico micénico, las últimas indagaciones lo asocian a rituales más próximos en el espacio y en el tiempo del Bronce Final. El sarcófago de Hagia Triada se convierte ahora en un referente fundamental.

El fragmento de una cratera micénica de la tumba de cámara IV de Lagumia, en Nauplion —salvajemente saqueada—, asocia de nuevo al varón vestido con largo manto, aquí de pie, y una lira inmensa¹² (figura 3). ¿Por qué pensar en Orfeo y no en un ritual funerario, que asocia en el treno música y vaso de vino? ¿O en la representación de un príncipe como el Aquiles de la *Iliada* (9.186 ss.), cantor de las hazañas de los varones con su adornada forminge?

4. CONEXIONES EN CHIPRE Y EL PRÓXIMO ORIENTE

No faltan relaciones formales del motivo en la coetánea Edad del Bronce del Próximo Oriente y del ámbito chipriota. Un cilindro de Tarsos, con un tañedor de lira rodeado de animales, sugirió a Hetty Goldman alguna forma temprana de la leyenda de Orfeo, un precedente del varón que encanta con la música a los animales¹³.

Las similitudes permiten atisbar relaciones y aceptar ciertas continuidades a lo largo de la historia griega, en concreto la que vincula al cantor de lira con el príncipe y a éste con el Señor de las fieras (δεσπότης θηρῶν), cuando la música actúa como un poderoso apaciguador e intermediario del hombre con la naturaleza. En el cantor

¹¹ Carter, 1995, fig. 18.5; Dragona-Latsudi, 1977, 86-98, lám. 22.

¹² Dragona-Latsudi, 1977, lám. 20; Carter, 1995, fig. 18.6.

¹³ Porada, 1956, 204, fig. j.



Fig. 2. Personaje con lira surgiendo de la tierra y aves. Píxida de una tumba de La Canía (Creta) del minoico tardío III B. Dibujo de Sara Olmos.

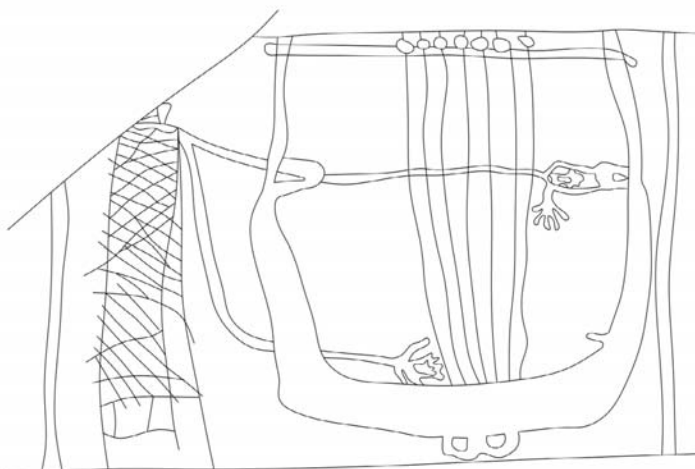


Fig. 3. Varón de pie junto a una lira inmensa, que toca con sus manos. Fragmento de una cratera micénica de Lagumia, Nauplion. Dibujo de Sara Olmos.

rodeado de animales puede esconderse una figura con múltiples nombres. Se prefiere hablar de Ciniras, rey de Chipre y sacerdote de Afrodita que sigue el modelo de la realeza micénica, en el cantor de lira –la oriental *kinor*, que daría nombre al *wanax* local– del cálato de la tumba 9 de Kuklia-Xerolimni (Chipre). Ataviado con atuendo ceremonial, este músico mediador con los dioses se relaciona con una palmera o árbol de la vida, con un ciervo y con aves¹⁴.

La tradición será larga. El aristócrata-cantor, con el pulsador de la lira asociado al ave que revolotea en derredor, aparece en el amplio grupo de escarabeos de época tardogeométrica conocidos como el «Lyre Player Group». Esta figuración, de estímulo próximo-oriental, se extiende con la temprana colonización eubea hasta el Mediterráneo Central¹⁵. Podemos seguir la ruta: Palestina, Fenicia, Chipre, Rodas, Etruria y Pitecusas (Ischia), donde se asocia a tumbas entre el 750 y 720 a.C.¹⁶. Tal vez no sea un simple mortal, se ha dicho, sino un personaje mítico, un músico-sacerdote. No es necesario pensar en Orfeo. El anillo de Polícrates, tirano en la Samos arcaica, lleva este emblema identificatorio del tañedor de lira, como nos recuerda muchos siglos después Clemente de Alejandría, quien aceptará el uso de tal signo entre los cristianos¹⁷. El testimonio del Padre de la Iglesia muestra la vigencia de un extendido mitema que no se agota en cada realización concreta y que podrá asumir y reelaborar el temprano cristianismo para convertirlo un día en su propio Orfeo-Cristo¹⁸. La vinculación del monarca o del aristócrata con la música propiciará asociaciones continuas que traspasan las supuestas fronteras de las culturas mediterráneas. En época tardía el mundo judío se apropiará de la figura de Orfeo para figurar al Rey David a través de un código helenístico (la imagen bucólica del pastor que canta) que puede contaminarse con el pastorey tan arraigado en el imaginario oriental, o con el aludido Señor de los Animales de la Edad del Bronce¹⁹.

5. EL VASO DEL PINTOR DEL HEPTACORDO

Al laberinto de las incertidumbres nos lleva una representación singular de la cerámica etrusca orientalizante, el ánfora depositada en

¹⁴ Cultraro, 2000, figs. 14-15: «Protowhite Ware».

¹⁵ Porada, 1956, 189.

¹⁶ Coldstream, 1977, 228-229, fig. 75 f; Boardman, 1981, 80-81.

¹⁷ Clem. Al. *Paed.* 3.159.2. Cfr. cap. 62, n. 141.

¹⁸ Cfr. cap. 62, § 4.5.

¹⁹ A estas asimilaciones tardías en los ámbitos judío y cristiano se refiere ampliamente el cap. 9.

el Museo de Wurzburg, en torno a 670 a.C. (figura 4). El gran vaso, que bautiza a su artesano, el Pintor del Heptacordo, nos sitúa en los orígenes de una figuración etrusca que se apropia de la mitología griega para incorporarla y proyectarla al imaginario de los príncipes locales²⁰. La imagen mítica actúa como un poderoso signo identificatorio de clase en la Etruria orientalizante. Pero es difícil etiquetar adecuadamente una escena única sin signos inequívocos ni inscripciones que la iluminen. Al son de la cítara que toca un joven cantor con cabellos hasta la nuca danzan con saltos acrobáticos cinco varones, de los que tres se acompañan de sus armas, espadas o lanza según los casos. La escena se sitúa en un espacio sacro, al que alude una cabeza de felino frontal, que mana agua. ¿Quién es el cantor, quiénes los danzantes bien diferenciados entre sí por el acompañamiento o ausencia de unas armas jerárquicas? ¿Son los Dáctilos Ideos de Creta, gigantes a los que introduce en la música el primer iniciado en el Ida, el Apolo cretense? La danza pírrica sirve de iniciación a la virtud (*ἀρετή*) del príncipe etrusco, la música acompaña su «muerte bella»²¹. Es curioso que no haya encontrado eco entre los etruscólogos la sugestiva propuesta de Erika Simon, que ve en el cantor del heptacordo a Orfeo, vestido con coraza, y en los guerreros a los Argonautas, a quienes aquél enseña e inicia²². Se apoya Simon en el conocimiento por los príncipes etruscos del mito de los Argonautas (una extraordinaria ánfora local coetánea representa a Dédalo y Medea, que identifican inscripciones, y la cocción en el caldero de Pelias). Orfeo asumiría ya la función iniciática entre los guerreros, como ocurrirá después en las representaciones clásicas y helenísticas.

6. ORFEO ARGONAUTA EN EL TESORO DE LOS SICIONIOS

El Orfeo músico en la expedición de los Argonautas de la metopa en piedra caliza del primitivo monóptero de los Sicionios en Delfos, hacia el 570-560 a.C., sería la primera imagen segura del cantor, que atestigua la inscripción pintada, ΟΡΦΑΣ²³ (figura 5). La nave, una alargada pentecontera, podría extenderse sobre dos o incluso tres metopas, quedando latente tras los triglifos intermedios en una forma

²⁰ Atribución de Martelli, 2000, 262-263, n.º 38; Menichetti, 1994, 48-49, fig. 30.

²¹ Menichetti, 1998.

²² Simon, 1995.

²³ Vojtzi, 1982, 40 ss., lám. II y n.º 26; Schefold, 1962, lám. 63a; 1993, 263 s. fig. 283; Fuchs, 1969, fig. 448. Cfr. además Blätter, 1984, 591b y 599; Gropengiesser, 1977; Wegner, 1988, 177, lám. X. McIntosh Snyder, 1989, 46, fig. 9c, conjetura que el acompañante es Arión, pero este nombre no está atestiguado entre los Argonautas ni en las sagas.

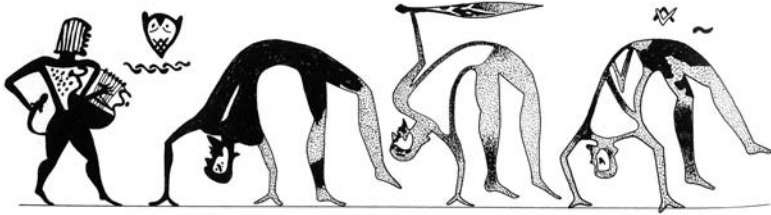


Fig. 4. Desarrollo (parcial) del ánfora etrusca del Pintor del Heptacordo: tocador de lira y varones armados danzando. Museo Martin von Wagner de Wurzburg. Dibujo según Simon, 1995.



Fig. 5. Orfeo argonauta en el Tesoro de los Sicionios de Delfos. Museo de Delfos. Según Gropengiesser, 1977.

muy arcaica de representación²⁴. Los marinos se representan de frente y, ante ellos, se expone la sucesión de los escudos sobre la borda. En la proa se agrupan varias lanzas, que reposan verticales: la empresa es colectiva. Para nuestra sorpresa, dos son las figuras que pulsan la cítara, una barbada y otra imberbe, enmarcadas por los dos Dioscuros a caballo y frontales. La enigmática duplicidad es intencional. Se supone a Orfeo, sin unanimidad, en el varón barbado. La diferen-

²⁴ Rolley, 1994, 207 y fig. 194.

cia de edad (barbado / imberbe) puede indicar jerarquía (maestro / discípulo) en el viaje iniciático de guerreros aristócratas. En el santuario Orfeo ha recibido la autoridad de Apolo, el dios oracular que dicta las expediciones por mar y las fundaciones coloniales.

Por parte de Apolo vino el tañedor de forminge, padre de los cantos, el celeberrimo Orfeo,

dirá Píndaro en su *Pítica* 4.176-177. Para el compañero imberbe, a su derecha, se ha conjeturado el nombre de Filamón, que testimonia Ferécides en lugar de Orfeo²⁵. Otra hipótesis supone la incorporación de un noble sicionio como segundo cantor a la expedición que da gloria a los hombres, gesto de propaganda local en el espacio del santuario. Pues al príncipe conviene el modelo de la lira y la παιδεία. Sea como fuere, la presencia de los músicos junto a los Dioscuros resalta la función del cantor en el viaje de los varones, mientras las armas reposan. Es el tema de Orfeo iniciador, tan sugestivamente desarrollado por Fritz Graf²⁶.

7. EL CANTOR DEL LÉCITO DE HEIDELBERG

El canto de Orfeo cumplía además una función mágica en el viaje. Pacificaba el ardor guerrero en las disputas y servía de antídoto contra el poder seductor y mortal de las sirenas al que se enfrentan los marinos en los confines del mundo. Por ello se ha interpretado como Orfeo el cantor de lira, barbado y con larga túnica festiva, entre dos sirenas, en un lécito ático de figuras negras en Heidelberg (figuras 6a-b). El vaso es casi contemporáneo del relieve de Delfos²⁷. ¿Cómo no asociar a ambos cantores, al músico humano y a las híbridas sirenas, que tañen liras y hacen sonar los δίαυλοι en representaciones arcaicas halladas en santuarios y en tumbas? Y, sin embargo, algunos autores ponen en duda esta lectura. Puede ser Apolo, afirma Eva Hofstetter, pues con lira, y también entre sirenas, aparece el dios en otros vasos arcaicos²⁸. Podría incluso no existir conexión temática alguna entre las sirenas y el músico, afirma de modo más radical Mata Vojatzi,

²⁵ Para Filamón, cfr. Pherecyd. *Fr.* 26 Fowler; Vojatzi, 1982, 44-45. La propuesta de Filamón se retrotrae a Robert, 1920, I 416, nota 6 y es recogida por Wilamowitz, 1924, II 243, n. 3.

²⁶ Graf, 1987.

²⁷ Heidelberg n.º 68/1, ca. 580-570 a.C. cfr. Gropengiesser, *CVA*, Heidelberg, (4) p. 53 s.; Gropengiesser, 1977, 582 s.; Hampe *et al.*, 1971, n.º 51.

²⁸ Hofstetter, 1990, 86-87.



Figs. 6 a y b. Varón con lira, entre sirenas. Lécito ático de figuras negras de Heidelberg. Fotomontaje según Gropengiesser, 1977.

pues las Sirenas inundan las imágenes de este momento orientalizante y su significado podría ser genérico y ornamental, sin vinculación con el episodio de los Argonautas²⁹. Con todo, el lécito es un vaso funerario y el cantor puede competir con las Sirenas en el treno del Allende. Quede abierta la posibilidad de Orfeo.

8. EL CITARISTA Y LAS SIRENAS DE MALIBU

Reencontramos mucho después el motivo en un debatido grupo escultórico en terracota del Museo J. Paul Getty, en Malibu, de finales del siglo V o inicios del IV a.C., que, se dice, procede del área de Tarento³⁰ (figura 7). Las figuras, aunque de gran tamaño, son de dimensiones menores del natural y evocan la espectacularidad de un monumento funerario. Dos Sirenas flanquean con música y lamentos a un tañedor de lira. ¿Es Orfeo?³¹. Walter Burkert alude a la alegoría de la ascensión celeste (y pensamos inevitablemente en Arquitas de Tarento):

²⁹ Vojatzi, 1982, 43-44.

³⁰ *The J. Paul Getty Museum. Handbook of the Collections*, Malibu, California, 1991, 41.

³¹ Vermeule, 1981, 150, n.º 118 propone la lectura del cantor como Orfeo. No acepta esta interpretación Hofstetter, 1990, 260-261, lám. 36.



Fig. 7. Varón con cítara –¿Orfeo?– entre dos Sirenas. Grupo en terracota, supuestamente de Tarento. Museo J. Paul Getty, Malibu, California. Según *The J. Paul Getty Museum. Handbook...* 1991.

Uno de los escolios a Virgilio afirma que la cítara de Orfeo tiene siete cuerdas, que corresponden a las esferas celestes, y que «las almas no pueden ascender hacia el cielo sin la cítara (*et negantur animae sine cythara posse ascendere*)»³².

Las Sirenas son las Musas del Allende.

9. EL CITARISTA DE VILLA GIULIA

Las inscripciones no nos aseguran siempre una identificación explícita del personaje. Es el caso de una enócoe ática de figuras negras de finales del siglo VI o inicios del V a.C. del Museo Romano de Villa Giulia, que ya incluyó W. K. C. Guthrie en su libro seminal sobre Orfeo³³ (figura 8). Un adolescente asciende los escalones de

³² Burkert 1999a, 75 107s. La asociación del escolio a Virgilio con el orfismo suritálico fue ya aludida por Nock, 1927, 1929. Cfr. cap. 19, § 2.8.

³³ Guthrie, 1952, 20, fig. 1; Wegner, 1988, 178, fig.1.



Fig. 8. Citaredo subiendo a un estrado, al que una inscripción saluda como Orfeo. Enócoe ática de figuras negras. Museo de Villa Giulia, Roma. Según K. Schefold, F. Jung, 1988.

una tribuna (βῆμα) al son de una adornada cítara que pulsa con el plectro. Va coronado y vestido con rica túnica ceremonial y los largos cabellos se recogen sobre la nuca en el κρώβυλος, peinado que comparten efebos y aedos. Le rodea el saludo «salud, Orfeo» (Ὀρφεὺς χαῖρε). ¿Cabría una mayor relación entre la inscripción y el personaje? Pero la imagen trasciende el recipiente. El citaredo de elegante atuendo que sube al estrado³⁴ es frecuente en la cerámica ática en los últimos decenios del siglo VI a.C. Alude a una fiesta ateniense de iniciación de adolescentes, como el aquí representado, émulo de Apo-

³⁴ Shapiro, 1989, lám. 20 (varios ejemplos).

lo³⁵. El saludo a Orfeo evoca el modelo ideal del joven, nueva alusión a la παιδεία del aristócrata.

10. ORFEO Y LAS MUJERES TRACIAS

A partir de 480-470 a.C., en el ambiente posterior a las Guerras Médicas, la cerámica ática inicia la representación del motivo de la muerte de Orfeo a manos de unas enloquecidas mujeres tracias que lo golpean, lo hieren y le destrozan su lira³⁶ (figura 9). A lo largo de dos o tres décadas el tema conocerá un raro éxito, y se ha asociado a las *Basárides* de Esquilo³⁷. El cabello suelto de las tracias, como el de las ménades, señala el desenfreno de un espacio ajeno al orden del hogar. Los brazos se marcan con tatuajes que acentúan la alteridad y la extrañeza. No constituyen un ejército organizado, como las Amazonas, sino un grupo encolerizado y espontáneo que acude a un linchamiento. Cogen lo que encuentran a mano: el mortero doméstico para moler trigo (ὑπερος), los asadores de bronce (ὄβελοί), hoces, piedras y peñascos, alguna espada. Todo sirve en su ataque improvisado. Ciertos signos aluden a un sacrificio: el cuchillo curvo (ἄρπη) y los asadores son instrumentos rituales y alguna mujer alcanza al cantor de los cabellos, en el gesto habitual de degollamiento de las víctimas animales³⁸. No es exacto que Orfeo, en soledad, se defienda con su frágil instrumento, como se ha dicho³⁹. Más bien eleva la lira para salvarla, pues es su identidad y posesión más querida. Prefiere presentar su cuerpo, a veces desnudo, a las atacantes, lo que alude una vez más a un sacrificio, que requiere, para ser perfecto, la voluntariedad y aceptación de la víctima. Fanocles⁴⁰ nos asegura que las mujeres cortaron su cabeza con un arma de bronce: las *aeneae falces* constituían en Grecia el instrumental ceremonial por excelencia. Qué motivo desató la furia de las mujeres tracias fue tema de discrepancias en la misma Antigüedad⁴¹. Acaso la misoginia del cantor, que en su pro-

³⁵ De modo similar hay que considerar la pélice ática de figuras rojas de mediados del siglo v a.C. procedente del túmulo de Chervenkova, Brezovo (región de Plovdiv, Bulgaria), Museo Arqueológico de Plovdiv, inv. n.º 1812: el joven citaredo, coronado de laurel, de pie sobre un estrado y rodeado de cuatro *Nikai* aladas. Sobre un escalón del estrado: καλός. El modelo de Apolo es el más verosímil. Su identificación con Orfeo, injustificada. Cfr. *Los tesoros enigmáticos de Bulgaria*, Barcelona, 2005, 103, n.º 144.

³⁶ Garezou, 1994, n.ºs 32-51; Wegner, 1988, 179 ss.; Isler-Kerenyi, 1977, 59-64.

³⁷ A. p. 138 ss. Radt. Cfr. caps. 7, § 1.2 y 50, § 2.8.

³⁸ Isler-Kerenyi, 1977, 59-64.

³⁹ Beazley, 1954, II, 72.

⁴⁰ Phanocl. *Fr.* 1.11 Powell (*OF* 1038). Cfr. cap. 55, § 2.2.

⁴¹ Cfr. cap. 7, § 1.



Fig. 9. Mujer tracia ataca a Orfeo con un *obelós*. Detalle de un estamno de figuras rojas del Museo del Louvre, París. Dibujo de Sara Olmos.

selitismo aparta a los maridos de sus deberes conyugales (¿de nuevo, una separación ritual de los iniciados?). O, tal vez, el celo excesivo de Orfeo en honrar a Apolo-Helio, que le hizo descuidar el culto debido al Dioniso tracio. En esta falta propone Martin L. West⁴² el posible trasfondo teológico del drama esquiléo. En su descenso al mundo infernal, Orfeo habría obtenido un conocimiento privilegiado que permanece oculto al común de los hombres. Tras su regreso a la tierra se convertiría en devoto fiel de Apolo-Helio y en apóstata del olvidado Dioniso.

No hay seguridad de que la cerámica ática llegue a mostrarnos la cabeza degollada del cantor. En una hidria del Gabinete de Medallas de París una mujer con posible atuendo bárbaro sostiene en una mano una cabeza sangrante y en la otra una espada⁴³. Podría ser Orfeo y el agua purificadora de la hidria, paradójicamente, no podrá lavar el cri-

⁴² West, 1983b.

⁴³ Cabinet des Médailles de París BN, 456; Beazley, *ARV*², 588, 72. Lissarrague, 1994, 286-287. Para la elección del tema de la cabeza con la hidria cfr. *infra*, ejemplares de Basilea y Dunedin.

men⁴⁴. Pero de igual modo que el arte griego evita la representación del sacrificio cruento y prefiere la preparación festiva previa o el momento de la celebración posterior, también con Orfeo se rehúye el instante del extremo horror.

11. ORFEO ENTRE LOS TRACIOS

Orfeo cantor entre los tracios es un motivo frecuente en la cerámica ática a partir de mediados del siglo v⁴⁵. Como en los supuestos inicios de las *Basárides* de Esquilo, el músico ha subido al monte Pangeo y, sentado en su cumbre, coronado con el laurel de Apolo, aguarda la salida del sol para ser él el primero en cantarlo⁴⁶. En la famosa cratera de columnas de Berlín (que copian imitadores como el ejemplar hallado en la necrópolis de Villaricos, Almería) su rostro inspirado se eleva hacia el cielo⁴⁷ (figura 10). Es hermoso dos veces: *καλός, καλός*, palabra-canto que vuela de sus propios labios y cuya duplicación enfática alude tal vez al cantor y al mismo dios, o al dueño del vaso. En estas escenas Orfeo viste por lo general a la manera griega, como educador que enseña la música a los bárbaros. El canto de Orfeo convoca en su derredor a un grupo de guerreros tracios que quedan atrapados por la música. La montaña se transforma en improvisada ágora. Uno de los hombres, a la derecha, el único adulto y barbado, se debate inquieto. Se recoge bajo el manto y con su mano oculta agarra las lanzas para protegerse del hechizo del canto. La desconfianza le impulsa a irse, como nos indica la posición de los pies, pero no puede. Es una transposición del pedagogo adulto, que tras acompañar a los niños atenienses a la clase de música debe aguardar en el umbral de la casa el regreso paciente: la *παιδεία* no le afecta de lleno. Otro tracio, delante de Orfeo, muestra su cuerpo desnudo, heroizado y en reposo, que acepta en su plenitud los efectos de la música. Le mira con la atención fija del alumno al maestro a que nos tiene habituados la enseñanza ática. Detrás del cantor, un joven tracio cierra los ojos, inclina la cabeza relajada y repite la melodía en su interior, un extraordinario hallazgo de la cerámica de esos años, gesto que repite también alguna de las Sirenas cantoras. Coinciden estas imágenes con las doctrinas de la educación musical de Damón el ateniense, quien hacia el 450 a.C. defendió la educación musical de

⁴⁴ Cfr. Paus. 9.30.8.

⁴⁵ Garezou, 1994, n.º 7-21.

⁴⁶ Eratosth. *Cat.* 24, Sch. Germ. *Arat.* 84.6 Breyssig (*OF* 536).

⁴⁷ Simon, 1976, n.º 202. Hacia 440/430 a.C.



Fig. 10. Orfeo y los tracios en el monte Pangeo. Cratera de columnas ática de figuras rojas. Antikenmuseum, Berlín. Dibujo de Sara Olmos.

los niños en el sagrado tribunal del Areópago⁴⁸. Los vasos reflejan el poder seductor de la música y, una vez más, la función iniciática de los jóvenes en la sociedad de los guerreros, al modo de un *Männerbund* aristocrático.

La práctica ausencia del mundo animal, en contraste con el citado pasaje de Simónides de Ceos, es significativa de la intención de esta iconografía surgida en el marco de la polis. Coinciden con el modelo educativo que representa la coetánea Ateneas de Pericles. Pero en una cratera en Hamburgo el caballo de un tracio queda atraído por la música de Orfeo y una tortuga asoma entre el paisaje montañoso, la cual, con paso lento, asciende hacia el cantor⁴⁹. El animal vivo acude al son de la lira (χέλυς) y nos recuerda la tortuga que Hermes transformó en instrumento musical, como refería el Himno homérico⁵⁰. La marcha del animal expresa la aquiescencia de su destino. Al recordar el modélico sacrificio de la tortuga de Hermes, renueva aquí su aceptación voluntaria, su propia seducción. Pero el reino de Orfeo es el de Apolo, no el de Hermes, y este vaso es una excepción.

⁴⁸ Commotti, 1986, 27-29, cfr. cap. 3, § 3.

⁴⁹ Pintor de Nápoles. Hamburgo, n.º 1968, 79; Hoffmann, 1970, 31 ss., figs. 1 ss.

⁵⁰ *H. Merc.* 25, cfr. Sheldermine, 1984.

12. LA *LESQUE* DE POLIGNOTO EN DELFOS

En su descripción de la coetánea *lesque* o local de reuniones de los Cnidios en Delfos, que decoró Polignoto de Taso con una famosa escena infernal (νέκυια), el viajero Pausanias resalta que Orfeo tiene aspecto de griego

y no tiene ni vestido ni tocado de tracio sobre su cabeza⁵¹.

La precisión de Pausanias indica que en su época la imagen prefigurada del cantor mítico era diferente. Tal vez Pausanias esperaba encontrar a un personaje con atuendo sacerdotal y exótico, como se impondrá a partir del siglo IV a.C. Pero la representación a la griega de la *lesque* alude a un Orfeo educador, en torno al cual se centran las miradas de los otros varones, como la que vemos en la coetánea cratera de columnas de Berlín (figura 11).

Al lado de Patroclo se ve sentado a Orfeo sobre una especie de cumbre, cogiendo con la mano izquierda una cítara y con la otra unas ramas de sauce, y se reclina sobre este árbol.

La rama es el instrumento o vehículo de la inspiración poética. En un coetáneo lécito ático de Wurzburg un cantor con lira se apoya en un árbol, que en el espacio de la montaña sustituye a la silla con respaldo (figura 12). Es un árbol desnudo, sin ramas, como los «sauces estériles» (ιτέαι ὄλεσίκαρποι) odiseicos⁵², y podría ser una evocación del Orfeo del Polignoto délfico, aislado en este vasito de perfumes que se destina a una tumba. Pero se omite el gesto mediador de la rama inspiradora⁵³. El árbol parece ser el bosque de Perséfone, donde según Homero «crecen álamos negros y sauces»⁵⁴. En la descripción de Pausanias y en el pequeño lécito hay una alusión al paisaje vegetal de la muerte, que en las laminillas será un albo ciprés⁵⁵.

En el mismo sauce se apoya del otro lado Promedonte. Hay quienes creen que el nombre de éste fue creado por Polignoto para esta obra. Otros dicen que fue un griego aficionado a la música, especialmente al canto de Orfeo.

⁵¹ Paus. 10.30.6. Cfr. la reconstrucción de Stanburg-O'Donnell, 1990, 221 y fig. 4.

⁵² *Od.* 10.510.

⁵³ N° K 2268. Simon, 1995, 487, fig. 5.

⁵⁴ *Od.* 10.509 s. Es muy posible una contaminación y relectura homérica en Pausanias, que puede proyectar desde la *Odisea* esta identificación del árbol. Cuestión delicada que merecería un análisis aparte.

⁵⁵ Bernabé-Jiménez, 2001, 44-49.



Fig. 11. Orfeo junto a un sauce. Detalle de la *Nekyia* de Polignoto en la *lesque* de los cnidios en Delfos, basada en la descripción de Pausanias. Según la reconstrucción de Stanburg-O'Donnell, 1990.



Fig. 12. Cantor junto a un árbol desnudo, tal vez Orfeo junto al bosque de Perséfone. Lécito ático del Museo Martin von Wagner de Wurzburg. Dibujo de Sara Olmos.

De nuevo, la asociación de dos personajes, tal vez maestro y discípulo, un «órfico», como los dos cantores de la metopa sicionia.

Orfeo está rodeado de héroes y guerreros, entre ellos Patroclo (que en vida escuchaba al Aquiles cantor de forminge) y

Esquedio, jefe de los focidios contra Troya, y Pelias sentado en un trono, con la barba y la cabeza canas, mirando a Orfeo. Esquedio tiene un puñal y está coronado con grama.

Una vez más el cantor se asocia a los Argonautas y al ámbito iniciático de la guerra.

En la *Nekyia* Orfeo se contrapone a un patético Támiris

que está sentado cerca de Pelias, con los ojos arrancados y en toda su figura humillado, con abundante cabellera sobre su cabeza y larga barba en sus mejillas. La lira se encuentra arrojada a sus pies, con los brazos rotos y las cuerdas arrancadas.

Orfeo se define, pues, en este contexto más amplio, en su relación con los otros personajes y, en especial, en su oposición al tracio Támiris. Si Orfeo salva la lira y su propio canto de la furia femenina, Támiris, ciego y derrotado, la abandonará destrozada. También Orfeo se relacionará, en un plano algo más alejado del cuadro, con el músico Marsias, que en la *lesque* cnidia enseña el *αὐλός* al hermoso mancebo Olimpo. Sin estas asociaciones no se entiende del todo a Orfeo, a quien codefinen su atuendo y su actitud diferente ante la música. Los atributos físicos guardan correspondencia con la interioridad moral (ἦθος) de los ejecutantes. A Orfeo, que en el Allende sigue atrayendo con su lira a la articulada sociedad de los guerreros, se contrapone un desesperado Támiris de pelo largo (cuando la moda del momento exige el rizo corto de Orfeo) y con la inútil lira hecha pedazos porque osó competir con las Musas.

En la Atenas clásica de Damón, preocupada por la función ética y ciudadana de la música, los personajes míticos del canto definen unos con otros sus funciones de modo complementario y, a veces, por opuestos. La maestría musical del tracio Támiris comporta exceso (ὑβρις), su enfrentamiento con los dioses le lleva a la desgracia irremediable de un artista fracasado. Vencido por las Musas en el santuario de Apolo, su lira rota ya no servirá para nada. Su historia pudo ser ejemplarizada por Sófocles en un drama perdido. Marsias es diferente pues enseña el *δίαυλος*, que rechaza con desprecio la Atenea de Mirón, instrumento enfrentado a aquella templanza (σωφροσύνη) que ha de aprender con la lira el buen ciudadano. No concluye aquí, veremos, la búsqueda de cada espacio propio.

Para situar a Orfeo hay que tantear simultáneamente en Apolo, en Támiris, en Marsias y, sobre todo, en Museo, quien como efebo recibió del maestro Lino –hijo de Apolo y de una Musa– las enseñanzas de la lira de Apolo⁵⁶. En los vasos de esta época resulta muy difícil distinguir a Museo de Apolo, pues aquél, efébio y apolíneo por excelencia, será tan fiel alumno que resulta hoy casi imposible no confundirlo con el dios. Museo, enterrado en la colina de las Musas y honrado como héroe ático de los poetas, es, por tanto, un modelo próximo y necesario del imaginario ateniense y no lo podrá sustituir del todo el más distante y religioso Orfeo. El destino de nuestro cantor pronto queda marcado por una historia de connotaciones trágicas que lo alejan del ejemplo del mesurado efebo que se inicia en la enseñanza cotidiana del canto y de la lira templada. Orfeo enseña e inicia, posee una misión sacerdotal; Museo aprende con atención y es iniciado, como un niño. Con Orfeo se construye el imaginario del músico aglutinador de guerreros, en un modelo que opone el ateniense al bárbaro. Todo ello en una Atenas interesada en la explotación coetánea de las minas y de las riquezas de Tracia. De ahí, el Orfeo a la griega de los vasos y de la *lesque* cnidia, que hubo de extrañar al viajero Pausanias: músico imán de varones, de una colectividad social, no de animales por completo ausentes.

13. LA CABEZA DE LA GLIPTOTECA DE MÚNICH

Uno de los debates más atractivos de la arqueología clásica nos lo brinda la hermosa cabeza clasicista en basalto rojo de la Gliptoteca de Múnich, que se supuso de Orfeo⁵⁷ (figuras 13-14). Procedente del sur de Italia, preside, por su precisión y calidad, una amplia serie de copias de un original griego en bronce, que hoy se denominan «tipo de Orfeo», con la prudencia de todo ambiguo entrecomillado. ¿Hemos perdido, en definitiva, la identidad del cantor? En 1926 J. Sieveking supuso para esta cabeza un modelo de estilo severo en torno a 460 a.C., al que respondería la estructura y delineamiento precisos de cabello y rostro. La huella de una rotura en la mejilla izquierda y la leve inclinación de la cabeza le guiaron a la seductora reconstrucción de un Orfeo tocando la lira, en el extremo de cuyo brazo y puente el poeta absorto apoyaba la barbilla: acto de unión estrecha entre poeta e instrumento, lira inseparable junto a aquél esculpida. Adujo Sieveking el paralelo muy similar de una estatuilla de bronce en San Petersbur-

⁵⁶ Schefold-Jung, 1988, 91-95: «Linos, Musaios und Thamiris».

⁵⁷ Sieveking, 1926; Zanker, 1974, 64.



Figs. 13 y 14. Cabeza de «Orfeo cantor». Vistas de frente y perfil de la cabeza en basalto rojo de la Gliptoteca de Múnich. Dibujos de Sara Olmos.

go, con la figura sentada de un efebo y las manos ocupadas en la desaparecida lira –rostro inclinado, similares cabellos ceñidos, torso semidesnudo–, que ya Stephani en 1867 había identificado con Orfeo⁵⁸.

En 1947 Ernst Langlotz objetó que el perfil de la hermosísima cabeza de Múnich y su mirada eran femeninos, inconcebibles en el estilo severo. Además, la huella dejada en la barbilla de la estatua no podía ser de lira, sino de una mano de mujer, rostro absorto de quien medita sobre su propio destino.

Entre las dos posturas divergentes Paul Zanker detecta una fusión propia del gusto clasicista del primer momento imperial, que al claro estilo severo del peinado juvenil añade y mezcla una expresión, dotada de alma, muy posterior. Al gusto ecléctico tardío correspondería también la ambigüedad femenina del rostro adolescente. En Zanker permanece entrecomillado, en la duda, el nombre de Orfeo, como denominación tipológica de nuestra jerga erudita. Pero la cinta que ciñe el peinado severo bien podría ser la de un poeta o cantor y la obra posee, con palabras de K. Schefold, «el inefable encanto del estilo severo»⁵⁹. Creo que la primera propuesta de Sieveking no debe quedar por completo descartada.

⁵⁸ Se discute si el bronce es original del siglo v (lo que defiende Schefold) u obra helénica (estructura piramidal: P. Zanker). Cfr. Schefold-Jung, 1988, 87, fig. 101.

⁵⁹ Cfr. Schefold-Jung, 1988, n. 196.

La extraordinaria cabeza del Pintor de Pistóxeno, hacia el 470 a.C., con el nombre del cantor atestiguado, muestra el peinado corto ceñido por cinta con rizos que ocultan con amplitud frente y sienes⁶⁰ (figura 15). Peinado y expresión responden al momento «severo». El cuerpo de Orfeo es atacado por una mujer tracia, pero el rostro conserva la belleza y la serenidad ultrahumanas del héroe y los labios entreabiertos no interrumpen en la agonía la sugestión del canto incesante. Es un lécito ático de fondo blanco, destinado a una tumba. Cabe en estos vasos la identificación del cantor y el difunto, transfigurado en la muerte bella, el *καλὸς θάνατος* de los ἄριστοι.

En el fondo del debate sobre la cabeza del Orfeo de Múnich los estudiosos buscaban la imagen perdida previa al esplendor clásico de aquella estatua de Orfeo, obra del bronce Dionisio de Argos, que formaba parte de una amplia ofrenda en Olimpia de Mícito, quien la prometió como exvoto por la salud de su hijo⁶¹. Se hallaba al norte del gran templo de Zeus, no alejada de éste. Orfeo figuraba junto a un Zeus joven y junto a Dioniso. Sólo en parte hoy se conservan los fundamentos, de unos doce metros, del extenso grupo. Del conjunto, que saqueó un Nerón emulador, poco sabemos, pero todo apunta a un programa atlético y musical en torno a la παιδεία, exvoto adecuado para un joven hijo enfermo. Orfeo formaba parte, junto con Hesíodo y Homero y la palestra con las halteras, de ese modelo educativo griego, al margen de las otras imágenes de los dioses y las diosas vinculadas tanto a la salud implorada como al ámbito afectivo del efebo. Allí estaban, por ejemplo, Ganimedes y Zeus imberbe, una relación grata para cualquier joven que aspire al servicio del dios y su proximidad homoerótica.

14. LA CABEZA DE ORFEO EN LESBOS

El descubrimiento de la cabeza de Orfeo, que navegó por el río Hebro y por el mar hasta la isla de Lesbos⁶², se documenta en algunos raros ejemplos de cerámica ática de la segunda mitad del siglo v⁶³. Refiere el momento del hallazgo la hidria de figuras rojas de Basilea entre 440 y 430 a.C. (figura 16). La cabeza ha llegado cantando al pie de unos acantilados o un pozo. Un varón barbado se asoma y extiende su mano indecisa hacia la aparición. La mujer con lira, a su lado, ha

⁶⁰ Museo Nacional de Atenas. Simon, 1976, n.º 180.

⁶¹ Paus. 5.26.3, cfr. Viernseisel-Schörlb, 1979, 25 ss.

⁶² Cfr. cap., 7 § 3.

⁶³ Schmidt, 1972; Lissarrague, 1994; Queyrel, 1992, 669, n.º 100; Schefold-Jung, 1988, 85, fig. 98; Dörig, 1991, 62, lám. 13.



Fig. 15. Fragmento de un lécyto ático de fondo blanco con cabeza de Orfeo. Museo Nacional de Atenas. Dibujo de Sara Olmos.



Fig. 16. Detalle del descubrimiento de la cabeza de Orfeo en Lesbos. Hidria ática de figuras rojas del Antikenmuseum de Basilea. Dibujo de Sara Olmos.

de ser Calíope, la reputada madre del héroe⁶⁴. «Hermoso, hermosa» (καλός, καλή), está escrito encima de su cabeza. La belleza de la música y del cantor (ἀοιδή, ἀοιδός) se transmite a estas figuras en el instante epifánico. La cabeza de Orfeo, transfigurada, es sobremediana hermosa y de un tamaño superior al humano. La noticia corre con rapidez entre las Musas, que acuden de un lado y otro apresuradas. El varón sostiene largas cintas en su mano y no dos lanzas como propuso Fritz Graf⁶⁵. Son cabrestantes para izar la cabeza o, mejor, para depositarla en la oquedad oracular, el lugar consagrado. Como en tantas representaciones clásicas, el momento relatado es ambiguo, bien el descubrimiento bien la consagración final del prodigio; o una síntesis temporal de ambos⁶⁶. Las cintas mantendrán un sentido simbólico; son el vínculo que transmite el poder profético del canto a su descubridor. Las hallaremos en otras representaciones. El varón ha de ser el poeta lírico Terperandro de Mitilene, que recibe en Lesbos la inspiración de la cabeza viva de Orfeo.

El motivo ofrece variantes de interés. No es casual que de nuevo recoja el tema otra hidria ática de figuras rojas de Dunedin⁶⁷, del último cuarto del s. v a.C. La hidria es el recipiente del agua asociado a libaciones rituales en honor de los difuntos y le conviene el milagro de la cabeza que llega aún viva a través de las corrientes. No cabe dudar de su sentido simbólico, que la asociará a la muerte de Orfeo⁶⁸. Recordemos la laminilla órfica de Fársalo, mezclada con las cenizas en una hidria de bronce que se depositó en una cavidad pétreo⁶⁹.

En el ejemplar de Dunedin, Apolo o, mejor, un efebo como Apolo, de pie y rodeado por dos mujeres –que suponemos Musas–, contempla la aparición. La cabeza se eleva al cielo y abre los labios, en el

⁶⁴ AP 7.9.2, Paus. 9.30.4.

⁶⁵ Graf, 1987, 93: «A bearded male with a wreath and two spears, bending towards the head».

⁶⁶ Una enócoe ática de figuras rojas (ca. 440 a.C.) del Antikenmuseum de Basilea (n.º inv. BS 1416) complementa y precisa la escena, situándola en un marco cultural arquitectónicamente definido. Dos Musas están sentadas ante una cabeza frontal de Orfeo, a sus pies. La Musa de la izquierda sostiene un volumen abierto en sus manos: en él recoge la transmisión del canto órfico. Al otro lado, otra Musa escucha al cantor con el pie apoyado en una roca, junto a la oquedad oracular. Tras ella, cuelga su lira. Cierra la escena, en el extremo derecho, una columna que alude a la sacralización arquitectónica del lugar: la oquedad subterránea se complementa con la indicación del recinto o templo allí fundado.

⁶⁷ Museo de Otago, Dunedin. Guthrie, 1952, 36 y lám. 5 (es la primera publicación de la foto); Schmidt, 1972, 130-131; Schoeller, 1969, 69, lám. XXIV, 4; ARV², 1174; Queyrel, 1992, 669, n.º 99; Doerig 1991, 62-63 y lám. 14.

⁶⁸ Paus. 9.30.7: «A veinte estadios de Dío hay a la derecha una columna, en la cual, según los del país, están los huesos de Orfeo».

⁶⁹ Diehl, 1964, n. B 210; Kaempf-Dimitriadou, 1986, III 1, 138; III 2 121, n.º 69. Para la hidria de Fársalo, cfr. Olmos en Bernabé - Jiménez, 2001, 310-313.

gesto oracular. La rama recién florida del laurel del dios, que alcanza a tocar el rostro, reemplaza a la cinta de la anterior hidria. Es difícil identificar con seguridad a Museo, tan similar al dios, pero deberíamos aceptar en esta figura de adolescente de largos cabellos al efebo mítico que se inicia en el canto, el verdadero hijo de Orfeo (φίλον τέκος) según la teogonía rapsódica. A una lectura similar nos invita la coetánea copa ática de figuras rojas del Corpus Christi College de Cambridge (ca. 420-410 a.C.), que procede del sur de Italia, donde el mito será tan relevante⁷⁰ (figura 17). Un efebo sentado en una roca, con las sandalias y pétaso de un peregrino en lugar sacro, graba en un díptico con un punzón, el *stylus*, las palabras inspiradas por la cabeza cantora, la escritura órfica. Apolo, a la derecha, con la rama délfica y su mano extendida, ordena y propicia la transmisión del oráculo. En la otra cara, dos mujeres, una con lira, la otra con las largas cintas de la iniciación poética, representan a las Musas. Adolf Furtwängler propuso ya en 1900 la identificación con Museo del joven que escribe y que se inicia⁷¹. También podría ser Palamedes, inventor de la escritura, que convierte la oralidad poética, la pura voz órfica, en el rigor sagrado de un texto fijo, enseñanza que debe ser recordada y transmitida. A ello aludiremos enseguida.

Fue también Furtwängler quien asoció las imágenes de un grupo de gemas etruscas (en torno al siglo III a.C.) con este motivo. Surge una cuestión de identidad y de límites: ¿es Orfeo, el latino Olo, el etrusco Tages, un antepasado...? Desde entonces el debate no ha logrado cerrarse y suscita aún apasionantes cuestiones de índole religiosa e historiográfica. Pues implica el interés diverso de nuestra mirada al mito, sea desde Grecia o desde Etruria. La cabeza juvenil que surge en la tierra dicta a un personaje barbado, adulto, los oráculos que éste copia en un díptico⁷². Ambos varones tienen la boca abierta, no sólo el que emite el oráculo, sino el que lo escribe, un rasgo de su común oralidad que incluye la práctica de la escritura. La transmisión del tema, miniaturizado en estos amuletos-gema que son posesión individual, indica la difusión del tema de Orfeo desde el sur de Italia hacia Etruria y Roma. Sus poseedores, personajes de alta posición, pueden identificarse y apropiarse de la imagen distintiva que llevan y muestran consigo.

La transmisión del saber acentúa aquí un curso inverso al normal en los grupos de edad: el inspirado es el joven y el adulto-sacerdote

⁷⁰ ARV², 1401, 1: Pintor de Ruvo, 1346; Garezu, 1994, n.º 70; Doerig, 1991, 62-63, lám. 15.

⁷¹ Furtwängler, 1900, III, 248, quien sugiere ya la relación con la teogonía rapsódica.

⁷² Furtwängler, 1900, III, 245 ss.; Zwierlein-Diehl, 1969, 137, n.º 345, Inv. FG 392, Sardónice, inicios del s. III a.C. (= Furtwängler, 1900, lám. 22, 4).



Fig. 17. Efebo copiando en un díptico un oráculo de Orfeo en presencia de Apolo. Copa ática de figuras rojas del Corpus Christi College de Cambridge.

quien recibe y conserva el saber. En algunos casos el surgimiento se asocia a representaciones de astros y al creciente lunar, que vincula el motivo telúrico de la cabeza de Orfeo a un *ascensus* astral, tal vez a través de estímulos del sur de Italia⁷³.

El Orfeo de las gemas compite con la llamativa cabeza, que hallaron unos lugareños, del niño etrusco Tages, transmisor de la *disciplina Etrusca*; o con mitos de raíz etimológica como el *caput Oli* o cabeza del Capitolio. Tito Livio refiere su aparición entre los fundamentos del templo romano para anunciar la grandeza del imperio⁷⁴. En estos ejemplos son varios los testigos que contemplan el milagro de la cabeza que aparece y habla. El motivo se vincula a los antepasados y a las raíces míticas del sitio. Es reclamo que aglutina a los hombres del presente. Un mitema más amplio vincula la cabeza a la sabiduría telúrica de los muertos que asoman a la luz: en un grupo de gemas etruscas coetáneas a las de Orfeo un varón toca con un báculo —a veces Hermes, con caduceo (κηρύκειον)— la cabeza que sale de la tierra⁷⁵.

⁷³ Richter, 1956, 226, n.º 226, lám. XXXIV. Representaciones astrales e inmortalidad en la coetánea iconografía del sur de Italia: Tagliente, 1999.

⁷⁴ Liv. 1.55,5-6, cfr. Furtwängler, 1900, 203 y Zwierlein-Diehl, 1969, 137, cat. n.ºs 346 ss. Para la etimologización del mito, cfr. Varro *LL* 5.41.

⁷⁵ Zwierlein-Diehl, 1969, 13; Richter, 1956, 226, n.º 225, lám. XXXIV: «Probably a dead person».

Temas, pues, diversos pero en relación sutil, que nos trasladan de la religión griega y de Orfeo a la recepción etrusco-lacial y a mitos de autoctonía y de propaganda local. No deberemos separarlos ni excluirlos como categorías míticas independientes, sino analizar sus relaciones mutuas y transversales, lo que poseen en común y lo diferente. Ello exige, de nuevo, entender a Orfeo no en sí mismo, sino en los procesos cruzados de cada historia.

El debate de las gemas se apoya en los espejos etruscos. Al menos en tres de ellos, del siglo IV a.C., se documenta el motivo de la cabeza oracular de Orfeo⁷⁶. En un ejemplar de Chiusi (antigua Clusium), la cabeza en el suelo se acompaña de inscripción inequívoca: ΥΡΦΕ, Orfeo⁷⁷. Cuatro figuras de pie se inclinan y la escuchan. Un joven (escrito *Aliunea*) sentado en una roca escribe los oráculos en una tablilla: ha de ser el héroe etrusco al que se le atribuye la función de la escritura. Un espejo del Museo del Louvre repite, esta vez sin nombre, el mismo esquema⁷⁸ (figura 18). De nuevo cuatro personajes asisten a la escena. El varón de la izquierda sostiene unas largas cintas en su diestra, que confirman la pertinencia de este objeto en la hidria de Basilea y también la comprensión etrusca de un motivo tan preciso. Junto a la pierna izquierda del varón hay un objeto tubular, el estuche con los volúmenes de los oráculos órficos, que conserva el santuario⁷⁹. Orfeo tiene la cabellera desmelenada, rasgo de su inspiración. El escriba apoya el estilo punzante junto al labio, un gesto que se transmitirá al arte romano, donde proyecta la reflexión de la escritura. Pero en nuestro espejo pone en relación la oralidad de la palabra, que asume el intérprete, con su transmisión en los signos fijados de las tablillas, que asume el escriba, una polaridad de funciones sacerdotales precisas presente ya en la copa ática del Corpus Christi de Cambridge.

En un espejo fragmentario de la colección Borgia, epígrafo, la cabeza cortada de Orfeo no se conserva, pero el escriba de los oráculos se llama *Talmithe*. Emmanuel-Rebuffat propone como arquetipo

⁷⁶ Emmanuel-Rebuffat, 1988, 28-32. Otros espejos etruscos aluden probablemente al vaticinio de Orfeo, pero no está presente su cabeza. Se trata de una esquematización del motivo. Sobre el tema, Camporeale, 1994; Cristofani, 1985, 6-9, figs. 10-15.

⁷⁷ Col. E. Bonci Casusini, Chiusi. Finales del siglo IV a.C. *EAA*, 5, 744 fig. 906. R. Bianchi Bandinelli, *Monumenti antichi dei Lincei*, XXX, 1925, 542-562; Schoeller, 1969, 69.

⁷⁸ Emmanuel-Rebuffat, 1988, 28-32. También en el espejo de Florencia *M° Arch.*, 644 el personaje de la izquierda (*Talmithe* o *Palamedes*) sostiene lo que pueden ser dos largas cintas. Cfr. Camporeale, 1994. Purich es el personaje que aparece inscrito con este nombre en un espejo de Cetona.

⁷⁹ Cristofani, 1985, 7, llama la atención sobre el objeto en forma de saco o red que en los espejos de Florencia y Cetona (figs. 13-14) ocupa el lugar de la cabeza de Orfeo, a los pies del joven con cintas. Podría tratarse del contenedor sacro de la cabeza de Orfeo.

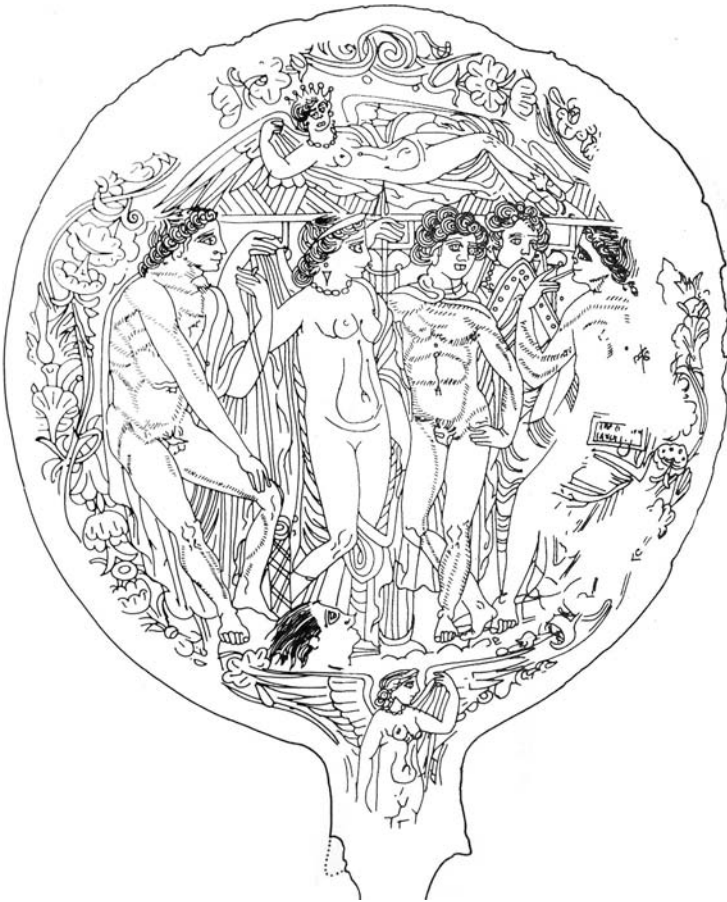


Fig. 18. Un joven copia en el mandato oracular dictado por la cabeza de Orfeo en presencia de cuatro personajes. Espejo etrusco del Museo del Louvre. Según Emmanuel-Rebuffat, 1988.

de los espejos una desaparecida pintura griega inspirada en un ciclo legendario de Orfeo y Palamedes-Talmithe. La tumba de Palamedes era venerada en la montaña Metimna, en la costa eolia. Enfrente, ya en Lesbos, se hallaba el santuario de Orfeo. Estaban tan próximos que Apolonio de Tiana los visitó sucesivamente⁸⁰. Tal sería la geografía sagrada de los espejos etruscos, que reúne, como en Apolonio, las dos

⁸⁰ Philostr. VA 4.13-14.

costas: a la izquierda, Lesbos; a la derecha, Eolia. Orfeo vaticina a los pies de Palamedes, el héroe inventor de la escritura que copia los oráculos en sus tablillas. Las tareas de uno y otro héroe cultural se complementan.

Los espejos de Chiusi y Borgia nos refieren los nombres de los personajes, algunos del ciclo troyano: *Umaele*, *Eturpa* (Euterpe), *Ziunite* (Diomedes), *Elinai* (Helena). El oráculo de Orfeo que escribe al dictado Palamedes se revelaría a la musa Euterpe y concernería a *Elinai*, no sabemos si la mujer que tapa con asombro su boca, que asoma, en segundo plano, entre las columnas del palacio, o la mujer desnuda. La interpretación de Emmanuel-Rebuffat ha sido objeto de discusión entre los etruscólogos, quienes optan por una mujer en el nombre de *Aliuned*⁸¹. En el espejo de París el vello sobre el torso y las mejillas del escriba indican que aquí es, sin duda, masculino. Sus palabras desvelan el destino a la mujer desnuda resaltada en el centro, con el que puede identificarse la dueña del espejo. En estos espejos se representa la consulta al oráculo por el mundo femenino: encuentra su fuente y su apoyo en el receptivo mundo de las Musas que asisten al prodigio fundacional⁸². Pero resulta difícil penetrar más en los recovecos de las lecturas etruscas.

15. ORFEO EN EL HADES EN LA CERÁMICA APULIA

La iconografía etrusca se ilumina con los modelos suritálicos. Un imberbe Orfeo canta y otorga el volumen de la escritura a un varón adulto en el ánfora apulia del *Antikenmuseum* de Basilea, entre 330 a 320 a.C.⁸³ (figura 19). El encuentro ocurre en el interior de un templo blanco, palacio y a la vez tumba. El varón, con el rollo órfico ya en la mano, reposa sentado sobre una silleta plegadiza (*δίφρος*). El asiento portátil se representa posiblemente también en una de las laminillas de hueso de Olbia y es de presumir que lo llevara consigo el difunto en su viaje a ultratumba⁸⁴. Orfeo ostenta gorro frigio y la larga veste sacerdotal del cantor tracio, que nos recordará Virgilio⁸⁵. Es el atuendo habitual del Orfeo solemne de las representaciones suritálicas, cuando el poeta traspassa los límites y accede al reino de

⁸¹ Cristofani, 1985, 6-12, piensa que no se trata de Palamedes, sino de un personaje femenino. La réplica, en Emmanuel-Rebuffat, 1984. Cfr. Woodford-Krauskopf, 1994, n.º 18.

⁸² Cristofani, 1985, 9.

⁸³ Basilea, n.º inv. 540. Schmidt-Trendall-Cambitoglou, 1976, 7-38, n.º S 40, lám. 11; Olmos en Bernabé - Jiménez, 2001, 292-295, figs. 2 y 3.

⁸⁴ West, 1982, 24 ss. Cfr. cap. 24, § 3.

⁸⁵ Verg. *Aen.* 6.645 *Threicius longa cum veste sacerdos*.



Fig. 19. Ánfora apulia con Orfeo citado y varón con un volumen. Antikenmuseum de Basilea. Dibujo de Sara Olmos.

Perséfone. En lugar de la sencilla y familiar lira-tortuga (*χέλυς*) toca la cítara ampulosa y adornada, heptacorda, tanto con los dedos (para retener y acallar los sonidos) como con el plectro de marfil que la pulsa. Al Orfeo sentado y cantor de la cerámica ática se contraponen este personaje que con vivo movimiento traspasa el umbral del edificio funerario. Es el Orfeo mistagogo o iniciador de novicios, poeta y transmisor de Mnemósine, la Memoria, mediador entre los mundos de la vida y de la muerte, como Hermes, Dioniso o Heracles. En el ánfora de Basilea el varón barbado se acompaña de los signos de la *ἀρετή* heroica, colgados en la casa-templo: el escudo, el casco llamado *πίλος*, las ruedas del carro. La representación del difunto, semejante en todo al venerable Hades, es ambigua. En este intercambio de signos los personajes mítico y real se aproximan.

Un Orfeo de similar atuendo se representa en las grandes crateras de volutas de la cerámica apulia de figuras rojas, una producción tarentina con pintores como el de Ganimedes, el de Baltimore o el de Ultratumba, que se especializaron en la geografía infernal⁸⁶. Son

⁸⁶ Cfr. bibliografía en Moret, 1993, 316, n. 155; el tema en Pensa, 1977, y Schmidt, 1975 y 1991.

vasos excepcionales del tercer cuarto del siglo IV a.C., monumentos de alto contenido simbólico y escatológico, concebidos al modo de un microcosmos. Además de ser recipientes para mezclas y libaciones, sirven de comunicación con el reino inferior, cuando el fondo está perforado. Siglos después, en la descripción de una visita a ultratumba, Plutarco⁸⁷ hablaría aún de la gran cratera del camino infernal, con corrientes de agua que en ella vierten. No es extraño que el poema órfico conocido como la *Cratera* haya podido surgir en ese mismo marco temporal y geográfico, la Tarento o la vecina Heraclea del siglo IV a.C., donde es verosímil situar a su autor, Zópiro⁸⁸. El cráter del volcán, que comunica el mundo supraterráneo con el infernal, puede ser sustituido por la cratera-edificio en cerámica de los talleres tarentinos. Se establece así una analogía entre el macro y el microcosmos. La compleja iconografía pintada cumple con el resto.

En un ejemplar de Múnich, presidido por el edículo blanco de Plutón y Perséfone que sostienen seis columnas jónicas, irrumpe el cantor Orfeo con la mágica cítara resaltada en blanco y la imponente veste exótica en movimiento (figura 20). Hades, con cetro, está sentado en un trono; Perséfone, de pie y con corona torreada, acude hacia la entrada con la antorcha encendida de cuatro brazos que ilumina la noche infernal. La diosa mediadora atiende con fidelidad las indicaciones del esposo. El cantor acompaña a un grupo familiar: un varón, una mujer y un niño con el inseparable juguete de ruedas que arrastra en su camino. Generalmente se ha interpretado esta escena como la introducción de una familia de iniciados —«libres de castigo», como dice la laminilla de Feras— por Orfeo. Pero otros autores creen que se trataría de tres personajes míticos cuyos nombres no logramos precisar, en consonancia con las figuras restantes del vaso, todas ellas reconocibles a través del mito. La identificación de tres iniciados con héroes del pasado debe permanecer como una tercera opción en el lenguaje ambiguo de los vasos. Sea como fuere, no es a la Eurídice solitaria a quien vemos aquí acompañada por Orfeo, sino a un número plural de personas, los «difuntos» a los que se refería Isócrates⁸⁹. Es un vaso de personificaciones y el espacio se semantiza con una distribución axial a la izquierda y derecha del palacio y una jerarquía en tres niveles: arriba, el celeste, del reposo y beatitud heroica (la ἀποιία), con la

⁸⁷ Plut. *Ser. num. vind.* 566A-C.

⁸⁸ Clem. Al. *Strom.* 1.21.131.3, Suda s.v. *Orpheus* (III 565.5 Adler). Cfr. Kingsley, 1995, 133 ss., de donde tomo la referencia de Plutarco. Se discute la Heraclea de Zópiro, entre la póntica o la suritálica. Kingsley argumenta en favor de la segunda, la magnogreca. Según este autor, Zópiro de Heraclea pudo ser el mismo Zópiro de Tarento citado por Aristóxeno. Cfr. cap. 19, § 2.6.

⁸⁹ Isoc. 10.8 (*OF* 982) τοὺς τεθειωτάς.

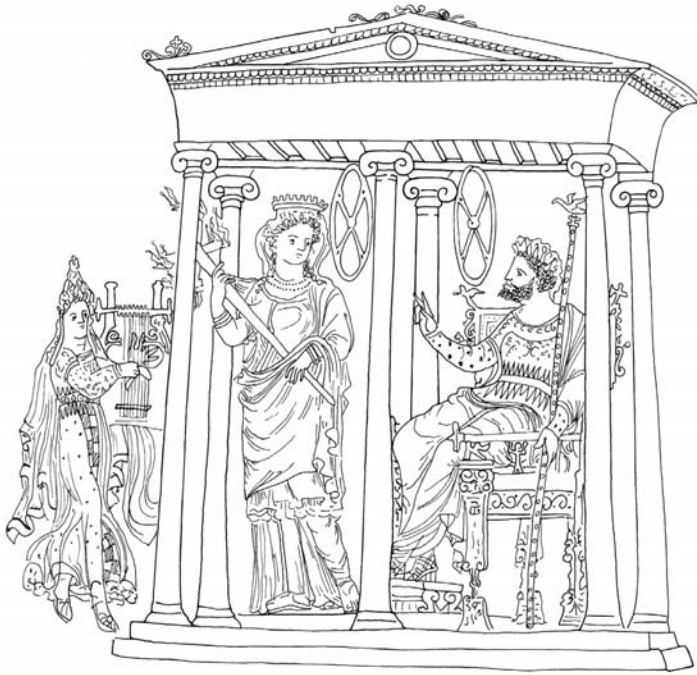


Fig. 20. Orfeo citado ante el palacio de Plutón y Perséfone. Detalle de la gran cratera apulia del Pintor de los Infiernos del Museo de Múnich.
Dibujo de Sara Olmos.

familia de los Dioscuros y la pareja refulgente de los astros Gemelos, junto a una fuente porticada, de la que mana el agua del *refrigerium*. En el inferior, el ámbito de la fatiga (*πόνος*), con Sísifo esforzado que levanta la roca, en el subsuelo. El nivel intermedio lo ocupa nuestra familia y es lugar de tránsito y expectativas. Cada uno de los tres personajes se muestra en su propia esfera ideal: el varón ostenta su desnudo heroico y se corona; la esposa, ya casi en reposo y vestida, con el gesto del pudor y la convención del velo, que recoge con su izquierda; y el niño, ausente y atento a su juguete mientras marcha al amparo de sus padres *non passibus aequis*. No se representa, pues, una salida de los Infiernos, sino una llegada en compañía del Orfeo mediador. La familia, mítica o real, parece una personificación más en un contexto social en que prevalecen los valores del hogar sobre la *polis*, lo privado sobre lo colectivo⁹⁰.

⁹⁰ Cfr. cap. 64, § 3.2.

En estos vasos suritálicos el imponente Orfeo sacerdotal es triunfador en el canto y acceso infernal. En el fragmento apulio, perdido, de la antigua colección Fenicia, el poeta canta ante el palacio de Plutón, cuyo umbral oscuro ilumina una mujer joven con dos antorchas: Hécate⁹¹. El peinado revuelto y los pies en movimiento de la muchacha, que no llegan a rozar el suelo, indican un largo viaje. Para el camino resulta también adecuada la túnica corta, con las cintas cruzadas que la ciñen al pecho. La diosa ha acompañado a Orfeo, iluminando los senderos de su reino subterráneo. Sentada en el interior del palacio columnado, Perséfone, con cetro y caracterizada como esposa, mira hacia el cantor. Su rostro, en tres cuartos y levemente inclinado por el *aidós* o pudor nupcial, indica también su estado anímico, afectado por la música. La mano raptora de Plutón reposa, ahora sin esfuerzo, en su hombro. Ambos podrían reconocerse en el canto de Orfeo, que para conmoverles referiría la propia historia de la pareja infernal. El cantor está coronado. Es Nike, la Victoria alada, quien acaba de ceñirle la corona triunfal. Tras cumplir su cometido ya se retira hacia el reino superior, entreabriendo las puertas del Hades, situadas a la izquierda de acuerdo con la norma espacial de estos vasos. Dike, la Justicia que mora en las montañas, ha descendido a los infiernos, en una de cuyas rocas se sienta para escuchar a Orfeo. Su presencia viene a restituir la justicia cósmica en el reino de la muerte⁹². Al lugar pertenecen las dos Euménides-Erinis coronadas con serpientes, pues sus bustos, junto a una planta del paisaje infernal, surgen del suelo. A su lado, el guardián del reino, el triple Cerbero.

No es fácil testimoniar a la Eurídice de la tradición virgiliana en estos parajes infernales. En un único documento, la cratera de volutas del Museo de Nápoles n.º 3222, Orfeo coge de la mano a una mujer, sin nombre. Ocurre junto al extremo superior izquierdo del vaso, lugar donde en otras escenas similares se sitúa la puerta de los infiernos⁹³. El gesto de coger la mano es propio de un esposo; ella cumple con la regulada y ambigua *ἀνακάλυψις*, el desvelamiento / ocultamiento de la novia ante el novio. Pero no quedan testimonios del nombre de Eurídice en estos contextos suritálicos⁹⁴.

¿Y la historia de la mujer que regresa de la muerte en la figuración ática? El hombre griego sabía que Perséfone lo hacía periódicamente por acuerdo de los dioses. Pero el mito se restringía al ámbito divino,

⁹¹ Aellen, 1994, 58-59, 61-64, 202-203, n.º 6, lám. 9; cfr. cap. 29 fig. 1.

⁹² Dike vuelve a aparecer, probablemente, en la pintura mural de la casa de Elpidius Sabinus, en Pompeya. Cfr. *infra*, n. 111. Sobre Dike, cfr. Aellen, 1994, 62, n. 36.

⁹³ Moret, 1993, cat. n.º 18, fig. 4.

⁹⁴ Pues el personaje así llamado en la cratera apulia de Carlsruhe B4 debe de ser la hija de Anfiarao, no la esposa de Orfeo. Cfr. Moret, 1993, 319.

y respondía a un imaginario social del ciclo de la naturaleza y a un modelo de representación colectivo. Es Alcestis quien individualmente recorre el camino inverso, acompañada de Heracles, como recuerda el relieve de Cirene⁹⁵, en torno a 400 a.C. Ella mira hacia el suelo, recogida en sí misma; Heracles, desnudo, la lleva de la mano. Al otro lado de la orilla la aguarda Admeto, junto a Apolo, en el reino de la luz. Tal vez también sea Alcestis la mujer indecisa en el límite o umbral de dos caminos, entre el demon alado de la muerte, Tánato, a la izquierda, y Hermes a la derecha, en el tambor de columna del Artemision de Éfeso, del Museo Británico (hacia 350 a.C.)⁹⁶.

16. EL RELIEVE DE ORFEO, EURÍDICE Y HERMES

El carácter de liminalidad relaciona esta escena de Éfeso con uno de los relieves más debatidos de toda la escultura clásica, el de Orfeo, Eurídice y Hermes, que conocemos por dos copias de época romana, en París y Nápoles (figura 21). Las inscripciones de los tres personajes de la superior copia napolitana pudieron no figurar en el perdido original ático, pero siguen la disposición espacial y ornamental de la época, las últimas décadas del siglo V a.C.⁹⁷ Las cuestiones y las dudas se acumulan. ¿Refiere el relieve el triunfo o el fracaso de Orfeo en el rescate de Eurídice? ¿Es un encuentro, una despedida, o una ambigua síntesis?⁹⁸. No se conoce su función originaria: ¿relieve funerario, adorno de un monumento coréxico tras un triunfo teatral o una lastra que, junto con otros relieves de similar estilo y tamaño, ornaba el períbolo o recinto del altar de los Doce Dioses en el Ágora ateniense, como propuso Homer Thompson?⁹⁹. Sir Maurice Bowra prefirió ver una primera despedida, cuando Hermes urge a Eurídice a que se dirija al Hades, ambientada en la casa (οἶκος), como en las coetáneas estelas funerarias de Atenas. Orfeo, con la lira preparada, irá enseguida a recuperarla¹⁰⁰. Sin embargo, la escena se sitúa en el Allende, cuando la definitiva despedida. Orfeo ha viajado a los infiernos a recuperar a su esposa. Viste túnica y clámide viajera, al modo ático, pero lleva los signos distintivos del mediador en ultratumba: gorro frigio y botas altas con remates colgantes de piel. Hay, además,

⁹⁵ Cirene, 15003, Schefold-Jung, 1988, 179-180, fig. 218.

⁹⁶ Schefold-Jung, 1988, 179-180, fig. 219.

⁹⁷ Cfr. Schwarz, 1988b; Touchette, 1990.

⁹⁸ Heath, 1994.

⁹⁹ Discusión de las opciones en Harrison, 1964, con las referencias al trabajo de Thompson, 1952.

¹⁰⁰ Bowra, 1952.



Fig. 21. Hermes, Eurídice y Orfeo. Relieve del Museo Nacional de Nápoles. Copia romana de un original ático. Dibujo de Sara Olmos.

un detalle clave: Orfeo no coge la lira directamente con la mano, no la toca. La protege con el tejido de la generosa clámide, lo que otorga al objeto un singular sentido sagrado. Es el instrumento sacerdotal, mágico, inviolable (ἄθικτος).

Orfeo gira su cuerpo, se vuelve, inclina el rostro, levanta el velo del pudor nupcial y mira directamente a los ojos de su esposa. Ojos de la muerte de Agríope, la que mira salvajemente, nombre de Eurídice que nos transmite Hermesianacte¹⁰¹. Ella trata de retenerlo y evitarlo, tocando con mano fantasmal su hombro, pero inútilmente. Desvelamiento y mirada fatal son esenciales en el relieve, pues condensa el

¹⁰¹ Bremmer, 1991, 15.

tiempo narrativo, el antes y el después, una característica del coetáneo arte clásico. El tabú de la mirada, la prohibición transgredida, tiene un efecto inmediato. Sabemos que va a comenzar el regreso. La pierna derecha de Eurídice gira y se dobla para iniciar la marcha hacia atrás, de la mano de Hermes psicopompo. Un detalle singular: el pliegue de la clámide del dios, que vemos sobre su brazo, recogiéndose luego en el femenino, vincula en este instante a la mujer y al conductor de la muerte. Desde esta lectura entiendo mejor el relieve, no como la separación primera que proponía Bowra. Acepto menos, según mantienen otros autores, el victorioso y tierno reencuentro de los dos enamorados en el Hades¹⁰². El encuentro es fugaz, como uno de esos *φάσματα* que se atisban, un mero instante, en los misterios. El relieve resume el límite, el instante previo a la desaparición definitiva, la paradoja de la decisión humana de resultado trágico.

El relieve de Orfeo y Eurídice debe leerse en relación con los otros tres relieves del presumible monumento originario con los que compartió no sólo fecha y estilo, sino, sobre todo, un programa iconológico. Heinz Götze ensayó esta lectura unitaria en 1948, en un trabajo clave hoy poco citado¹⁰³. Todos los relieves son de tres figuras, con una común y sutil relación entre ellas: Teseo, Pirítoo y Heracles; Heracles y las dos Hespérides, o, tal vez, una Hespéride y Hera; Medea y las dos hijas de Pelias. En los cuatro relieves las parejas de la derecha están íntimamente asociadas entre sí, pero no se desvincula por ello la unidad del trío. La mirada establece un vínculo esencial en esta sintaxis. Ninguna de ellas mira al personaje de la izquierda, extrahumano, que decide el destino final: Hermes, Heracles, Medea, Hera, *Schicksalsfiguren*. En las cuatro escenas se decide una alternativa trágica, una partida crucial. La tensión de un final inminente preside las cuatro lastras que hemos de reconsiderar siempre en su íntima unidad.

17. LAS COPAS DE SOTADES

El destino de Eurídice, sea cual fuera el nombre de la heroína en el siglo v a.C., formó parte del imaginario de la ultratumba ateniese. La cita de la *Alcestis* de Eurípides¹⁰⁴ no es un dato aislado. Es muy posible que una copa de fondo blanco del pintor Sotades de mediados del siglo v a.C. refiriera el tema de la muerte de la doncella que

¹⁰² Owen Lee, 1964.

¹⁰³ Götze, 1948-1949.

¹⁰⁴ E. Alc. 357-362.

siglos después poetizarían las *Geórgicas* de Virgilio. Lucilla Burn reinterpretó tres conocidas copas de fondo blanco de este pintor del Museo Británico, que formaron parte de un mismo enterramiento¹⁰⁵. Un sutil programa iconográfico en torno a la resurrección y a la miel asociaba los tres medallones. Más recientemente H. Hoffmann retoma el tema de la muerte y la muchacha desde una lectura holística que integra la antropología¹⁰⁶. Tres figuras construyen la escena: a la derecha, una enorme serpiente de boqueadas humeantes yergue su cuerpo enroscado en medio de unos cañaverales (un paisaje de lagunas pantanosas, evocador del Aqueronte). En el centro un varón vestido con gorro de lana y una piel animal al modo de clámide, en semi-desnudo heroico, afronta al dragón, al que mira y amenaza con una clava (*ρόπαλον*) y una piedra. Y, en el extremo, una mujer cae herida de muerte y desciende bajo el suelo, la probable Eurídice. En los tres vasos se repite una similar conjunción de signos en torno a la inmortalidad. La serpiente de nuestra escena evoca al Zeus *Meilichios*, el de la miel de los muertos, Zeus ctonio representado en numerosos relieves áticos bajo la forma del gran ofidio erguido. Así resume y evoca el mito Herbert Hoffmann: Aristeo, el mielero, persigue a Eurídice para hacerla inmortal. Al tratar de escapar, la muchacha es mordida por la serpiente y muere: muerte iniciatoria que anuncia una pervivencia, un volver a nacer. Aristeo, con su atuendo silvestre tan próximo al del liminal Caronte, es mediador de espacios, mistagogo.

18. ORFEO, ENCANTADOR DE PERSONAS Y ANIMALES

La representación de la naturaleza no atrapa el interés de la iconografía de Orfeo en la Atenas clásica ni tampoco en la Magna Grecia, salvo alusiones excepcionales. Se reservan al cantor otras funciones prioritarias para con los hombres. En cambio, un espejo etrusco de hacia 380 a.C. representa a Orfeo rodeado de animales, que acuden al son de su cítara: aves, ciervos, felinos (figura 22). Animales de la tierra y del aire, pacíficos y salvajes, amansados por la voz de un cantor que los somete, *mulcentem tigris*¹⁰⁷. Es un joven sereno de torso desnudo y heroico, cuya pose y peinado recuerdan las citadas esculturas preclásicas, aunque con el cabello más largo. A los pies, la cesta con los rollos de papiro, los oráculos. No sabemos en qué modo el destino de los hombres interfiere con el de los animales que al poeta

¹⁰⁵ Burn, 1985 pls. 23-27.

¹⁰⁶ Hoffmann, 1997, 137-140.

¹⁰⁷ Verg. *G.* 4.510.



Fig. 22. Orfeo rodeado de animales. Espejo etrusco del Museo de Boston.
Dibujo de Sara Olmos.

escuchan y que el poeta, tal vez como Adán-Señor-de Animales, renombra. Este ambiente prelude el motivo de la Edad de Oro de época helenístico-romana, la pacificación y beatitud de la naturaleza a través del canto sagrado y oracular.

No es casual que en época helenística el mito de Orfeo vuelva a semantizarse y a redefinirse frente a otras figuras míticas del canto, como Anfión y Cerambo. Parece fijarse una repartición de papeles entre el campo religioso, el real y el pastoril¹⁰⁸. Cerambo asumirá la esfera pastoril y trasladará la analogía de los cuernos del instrumento al escarabajo cornudo gracias a la asociación *κέρατα / κέραμβος*. Entra Cerambo en competencia con las ninfas del campo y con Her-

¹⁰⁸ Svenbro, 1999.

mes. Orfeo difícilmente llega a participar de ese mundo y, en cambio, se establece como poeta-sacerdote encantador de montañas, árboles, animales y hombres. Para Virgilio será uno de los fundadores del canto. En la égloga III el pastor Dametas (3.46) lo sitúa en el medallón de las copas que talló en madera de haya Alcimedonte, mientras que el astrónomo Conón y aquel otro anónimo medidor del cielo ocupan el centro de las copas de su rival Menalcas¹⁰⁹: dos concepciones diferentes del cosmos resumido en la copa, celeste o telúrica. La posición central es jerárquica y altamente simbólica. La ἔκφρασις de la égloga, trasladada a un ambiente pastoril, no es mera invención de Virgilio. El poeta romano es deudor de la tradición artística del helenismo. En el medallón de varias copas calenas, de inicios del siglo II a.C., surge el busto sacerdotal de Orfeo tocando la cítara, *Orpheaque in medio posuit*¹¹⁰. Tras él las selvas acuden.

La época helenística iniciará el motivo del Orfeo centrípeto rodeado de hombres, animales y montañas. Esta posición central la ocupa Orfeo en la pintura mural de la casa de Elpidius Sabinus, en Pompeya, que responde a un modelo del siglo III a.C.¹¹¹ (figura 23). El citaredo canta cercado de unas Musas embebecidas: Euterpe escucha y se reconoce a sí misma en los ojos del otro, en la mirada que dirige a Talía. Las otras compañeras se disponen en las diversas alturas de las montañas, las cuales participan también en la música de Orfeo, envolviendo su voz¹¹². En la esquina superior izquierda puede estar representada Dike, la Justicia¹¹³. Heracles reposa en una roca sobre la piel de león (es el tipo del Heracles sentado de Lisipo) y escucha a Orfeo en ensimismamiento profundo, con la mano apoyada en la barbilla. Está escuchando su propio destino. A los pies de Orfeo hay un remo olvidado, en medio del paisaje montañoso: ¿cómo no evocar la predicción de Tiresias sobre el destino último de Odiseo? La acción (πόνος) queda sustituida por el anuncio del reposo bienaventurado (ἀπονία) que alcanza Heracles como iniciado y que simboliza el remo

¹⁰⁹ Heurgon, 1987.

¹¹⁰ Para las copas calenas, Pagenstecher, 1909, 25, fig. 8 (con lira y con antorchas, a la que A. Dieterich atribuía una función lustral). Para el motivo central de Orfeo rodeado de animales, Pagenstecher, 1909, 182-183.

¹¹¹ *Pompei Pitture e mosaici*, vol. IX, Roma, 1999, regio IX, parte II, 1.22, *in situ*; cfr. Schefold, 1960; Schefold-Jung, 1988, 90-91 y fig. 104; Garezou, 1994.

¹¹² La participación de las montañas en la música es un motivo helenístico recogido por Verg. *B.* 6.29 ss.

¹¹³ El dibujo, de mediados del s. XIX, nos transmite sólo las dos letras finales de su nombre, KH. Dike, la *Parthenos* o virgen entre los astros, personificación de la Justicia, se hace presente a los hombres sobre los montes de manera excepcional en la edad o *genos* de plata, tras apartarse del linaje humano en la Edad de Oro, según refería Arat. *Phaen.* 98-136, cfr. Rocchi, 2003.

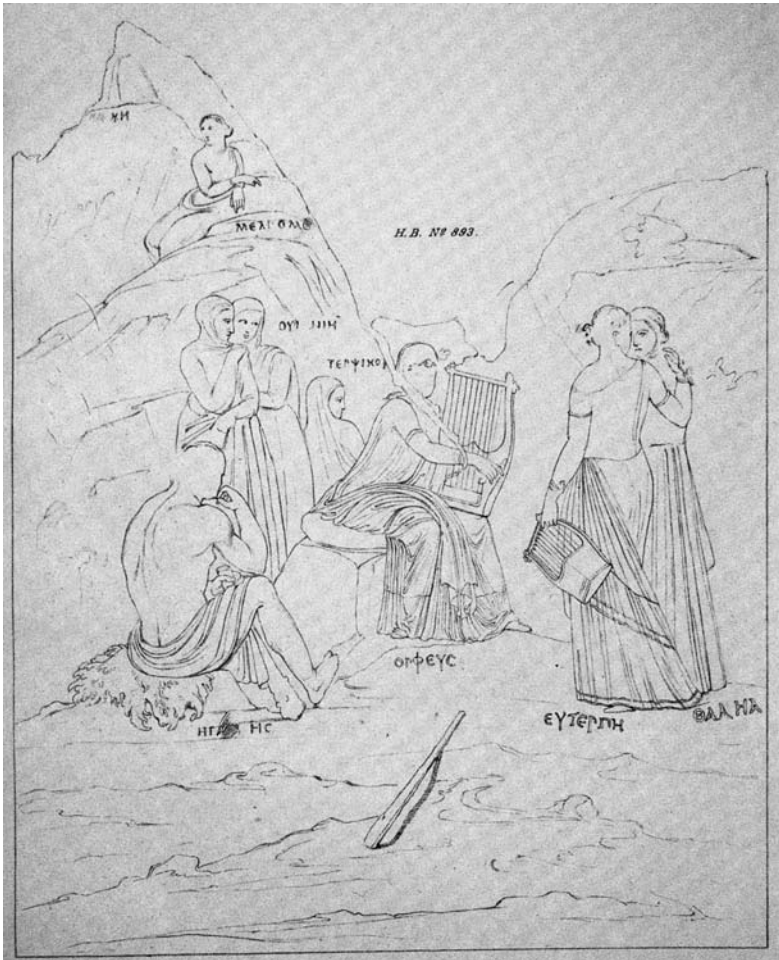


Fig. 23. Pintura mural de la casa de Elpidius Sabinus, en Pompeya.
Dibujo antiguo recogido en *Pompei. Pitture e mosaici*, volumen IX, 1999.

inútil. El destino del héroe que acompañó a Orfeo en la expedición marina de los Argonautas es el trasfondo de esta imagen en la que la acción de la naturaleza y de los hombres queda suspendida por el canto. No ha perdido Orfeo su primera función de iniciador. Esta asociación entre Heracles y el mítico cantor será recogida siglos más tarde por el poeta de la tardorromanidad Claudiano¹¹⁴.

¹¹⁴ Claudian. *Rapt. Pros.* 2 praef. Orfeo canta las hazañas del héroe, su himno aretológico.

IMÁGENES DE ORFEO EN EL ARTE JUDÍO Y CRISTIANO

Jean-Michel Roessli

1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo nos ocuparemos de la recepción en el arte judío y cristiano antiguo del mito de Orfeo. Podemos afirmar desde ahora que los judíos de la época helenística y romana, como los cristianos de los primeros siglos de nuestra era, compartieron parte del interés de los griegos y romanos respecto a Orfeo. Tenemos la prueba por dos fuentes de testimonios complementarios: primero, por la mención de su nombre en algunos escritos pseudoepigráficos judíos (*Testamento o Hieros Logos* de Orfeo), así como en escritos de los apologistas y de los Padres de la Iglesia desde el siglo II; y, en segundo lugar, por su presencia en una tradición visual más o menos continua, aunque rara, comenzando con las primeras representaciones artísticas judías y cristianas, que datan de los siglos III y IV, hasta las ilustraciones de manuscritos bizantinos que se extienden de los siglos VI a XII. Pero si los judíos y los cristianos de este tiempo compartieron una parte del interés de sus contemporáneos paganos respecto a Orfeo, éste no comprende todos los aspectos de la figura mítica. Las alusiones a Orfeo que encontramos tanto en la literatura como en los monumentos religiosos judíos y cristianos se concentran exclusivamente sobre dos aspectos de la personalidad de Orfeo: el artista y el teólogo. En efecto, todo induce a creer que Orfeo era, ante todo, para los judíos helenizados como para los cristianos de los primeros siglos, lo que ha sido siempre desde la antigüedad hasta nuestros días: un cantor, un poeta y un músico extraordinario. En parte, es por ese aspecto de su personalidad, que se presta tan fácilmente a una aproximación a otro artista ilustre, el salmista David, por lo que Orfeo pudo hacer

su entrada en las religiones monoteístas. Pero Orfeo no era sólo un cantor, un poeta y un músico excepcional, era también un teólogo y un profeta de primera línea, que gozaba de gran autoridad entre ciertos paganos como fundador de una religión del libro (*hieroi logoi*, himnos, etc.), y los judíos y cristianos de la época no lo ignoraban. Ciertamente, esta religión del libro no podía pretender el estatus de verdad revelada de la Torah, pero en razón de la autoridad otorgada a su autor, la función espiritual de Orfeo entre los griegos, podía al menos sostener la comparación con la función de iniciador que Moisés ostentaba en el judaísmo. Este otro aspecto de la personalidad de Orfeo llevó a los judíos helenizados a aproximarlo a Moisés para mostrar su completa dependencia de éste. A través de esta dimensión, el cantor tracio pudo penetrar igualmente la conciencia judía de la época helenística y romana e intervenir en su producción literaria.

La imitación judía de un *Hieros Logos* órfico¹ revela uno de los dos polos principales de la recepción del mito de Orfeo en el judaísmo de la época helenística y romana. Algunas imágenes del cantor tracio en el arte judío de esta época nos ofrecen la otra dimensión de esta recepción.

2. ORFEO EN EL ARTE JUDÍO

La primera representación judía de un personaje comparable en todo punto al Orfeo de los mosaicos grecorromanos es un fresco de la sinagoga de Dura-Europos, una ciudad situada a las orillas del Éufrates, en la Siria actual, que fue enterrada poco después de la decoración de la sinagoga y no redescubierta hasta 1932. ¿Qué imagen es ésta y qué interés puede presentar para el lector de esta obra?

El fresco de Dura-Europos muestra a un hombre que toca la lira vestido con un traje real y que lleva el gorro frigio característico de las representaciones paganas de Orfeo (figura 1). Aunque de talla modesta en comparación con otros personajes de la sinagoga, este tañedor de lira ocupa una posición privilegiada en el edificio, porque figura sobre la pared occidental, frente a la entrada y sobre el corazón espiritual de la sinagoga: el nicho destinado a la recepción y a la lectura de la Torah. Posado a la altura de los hombros del músico, un gran pájaro amarillo, probablemente un águila, con las alas parcialmente desplegadas, vuelve la cara en su dirección. En el centro, un

¹ Cfr. cap. 18.



Fig. 1. David-Orfeo en la sinagoga de Dura Europos. Weitzmann, 1979, fig. 47.

gran león de color amarillo vivo se alza frente a él². A estos dos animales hay que añadir además rastros de otras especies, hoy difíciles de reconocer. La identidad del músico y su significado han suscitado numerosos interrogantes entre los especialistas. Algunos reconocen sin más a Orfeo encantando a los animales salvajes con su música. Otros aceptan esta identificación, pero preguntándose si bajo los rasgos de Orfeo no se habría querido representar a David. Otros, en fin, rechazan la identificación con Orfeo para quedarse sólo con la de David. ¿A quién hay, pues, que reconocer en este fresco? De hecho, el problema ligado a la identificación de una figura como la que aparece en Dura-Europos es una cuestión de método. Cuando la identidad no es evidente o suscita alguna duda, hay que apoyarse en dos

² Se piensa generalmente que esta fiera representa al León de Judá con el que el Génesis designa a la tribu que debe obtener las mayores prerrogativas en Israel. Incluso si pertenece, como lo presentan los especialistas, a un estadio de la decoración anterior al hombre que toca la lira, este animal se integra perfectamente en el contexto iconográfico.

fuentes de información complementarias: los elementos intrínsecos ofrecidos por la figura misma y los elementos extrínsecos que aporta el contexto iconográfico en que se inserta.

Por lo que respecta a los primeros elementos, es claro que la lira que toca el músico y los animales que lo rodean lo designan como Orfeo. En esta perspectiva, el artesano que pintó la imagen de Dura-Europos no hizo sino retomar un tema tópico ricamente atestiguado en el arte pagano de su ambiente. Los vestidos que lleva el músico de Dura confirman este préstamo iconográfico, pero dos detalles deben retener nuestra atención. Por un lado, el traje es más rico que el de Orfeo en las representaciones paganas y, por otro, este traje está atestiguado en otros frescos de la misma sinagoga, donde se reserva siempre a personajes de alto rango en el terreno secular o religioso³. Desde esta perspectiva, resulta claro que, al atribuir un traje de príncipe al músico de Dura, el artesano ha querido darle un estatus particular y, a partir de este hecho, debería poder identificársele con un rey, un funcionario importante de la corte o un sacerdote. Ahora bien, en la tradición de la Antigüedad clásica Orfeo no aparece jamás ni como rey⁴ ni como funcionario de corte. Interviene, en cambio, como sacerdote o teólogo, pero no es en esta función como los artistas griegos y romanos suelen representarlo⁵. Esta doble observación nos lleva, pues, a pensar que tenemos que vérnoslas con una figura compuesta, que une en un solo personaje aspectos que antes eran distintos. En otras palabras, Orfeo, reconocible indudablemente por otros indicios, se transforma, gracias a sutiles modificaciones de vestuario, en otro personaje que pertenece a la historia bíblica y con el que debe compartir cierto número de puntos comunes. Este personaje es, evidentemente, David, y el estudio del contexto iconográfico nos dará una prueba irrefutable.

El contexto amplio, es decir, la naturaleza del edificio, el «programa» iconográfico global y el ambiente religioso confirman estas conclusiones: el músico de Dura toma prestadas sus principales caracte-

³ Kraeling, 1956, 224. El príncipe, ricamente vestido y cubierto con el gorro frigio, que figura sobre el panel situado a la izquierda del nicho de la Torah ofrece un buen ejemplo: se trata de un personaje bíblico de origen oriental, Mardoqueo, que desempeñó un papel muy importante en la historia de la reina Esther, representada a su lado.

⁴ Sí lo será en la Edad Media, en particular en la literatura inglesa de los siglos XIV y XV. Cfr. Friedman, 1970.

⁵ Podría hacerse una excepción con un monumento que se remonta al comienzo del siglo VI a.C.: la metopa del monóptero de Sición en Delfos. La composición a la que pertenece representaría la nave que sirvió para la expedición de los Argonautas y para la conquista del Vellocino de Oro. Orfeo desempeñaba no sólo el papel de poeta, sino también el de sacerdote y guía espiritual. Sin embargo, ningún detalle del vestuario permite distinguir al poeta del sacerdote. Cfr. cap. 8, § 6 con fig. 5.

rísticas iconográficas de la figura de Orfeo, pero no era éste al que los artesanos quisieron representar y al que pretendían mostrar a los fieles. En efecto, una sinagoga es un lugar de culto en el que se celebra la historia sagrada del pueblo judío y no la mitología y la religión griegas. En Dura, esta función de la sinagoga es particularmente clara por el programa iconográfico global, que ilustra exclusivamente episodios escogidos de la Biblia hebrea. Se ve mal qué podrían hacer allí las aventuras de un héroe de la mitología griega. El contexto estricto, es decir, el cuadro en el que se inserta nuestro músico, es más difícil de juzgar. Para ceñirnos a lo esencial, señalemos simplemente que el tema unificador del panel central de la sinagoga es el mesianismo davídico⁶. David está, en efecto, representado allí de manera majestuosa bajo los rasgos de una figura masculina, asentado sobre un trono y vestido con el mismo tipo de ropas que nuestro tañedor de lira. Doce personajes vestidos con idéntico traje lo rodean, ilustrando un episodio de la historia bíblica relatado en el segundo Libro de Samuel: el ascenso de David a la realeza de Israel en presencia de los jefes de las doce tribus de Israel, que vienen a cerrar un pacto de alianza con el rey (II S 5.3). En esta representación se ha recogido únicamente la función real de David. Ahora bien, sabemos que David no era sólo rey; era también el compositor de los Salmos, es decir, un cantor y un músico. He aquí, pues, que el enigma de la identidad de nuestro tañedor de lira se encuentra esta vez definitivamente desvelado. Se trata de David cantor y músico, representado sobre la base del modelo iconográfico de Orfeo, al que se ha tenido cuidado de añadir, para no confundirlos, los signos de la realeza mesiánica: el vestido de los príncipes y el águila, cuyo simbolismo escatológico muestra el artista. El lugar del músico en el panel no tiene la misma importancia que otras imágenes: está descentrado y es de talla más pequeña que otras representaciones de David⁷ –probablemente porque el tema dominante es el de su ascenso al trono–, pero ocupa, sin embargo, el panel central, donde no podía dejar de ser visto al entrar en la sinagoga⁸.

Dura-Europos no es el único testimonio judío de esta aproximación iconográfica entre Orfeo y David. Se la vuelve a encontrar sobre un monumento más tardío que proviene de Palestina. En 1966, el Departamento Egipcio de Antigüedades descubrió cerca de Gaza dos

⁶ Cfr. Grabar, 1941.

⁷ Si se admite que el León de Judá representa simbólicamente al rey David, hay dos figuras de David que son más grandes que el músico.

⁸ Sobre el Orfeo de Dura, cfr. sobre todo Stern, 1958 y 1959; Goodenough, 1956, 103-111 y 1964, 89-104; Prigent, 1990, 186-188; Vieillefon, 2003, 94-95 y 103-105. También se alude a él en los estudios arriba citados sobre el mosaico de Gaza.

grandes fragmentos de un mosaico de suelo que pertenecían al pavimento de la nave lateral norte y de la nave central de un edificio que un día había servido de sinagoga⁹. La fecha en que se completó el suelo, julio-agosto 508-509 d.C., está asegurada por la dedicatoria inscrita en griego en un medallón situado en el extremo oeste del pavimento del ala norte. La imagen que se encontraba en la nave central, cerca de la entrada de la sinagoga, representa al rey David sobre la base del modelo iconográfico de Orfeo, que los artesanos transformaron según un procedimiento análogo a Dura-Europos, pero considerablemente refinado. La impronta de Orfeo se reconoce por diversos detalles sobradamente atestiguados sobre los monumentos grecorromanos subsistentes. Se ve, en efecto, al músico aproximándose a dos animales, al mismo tiempo fascinados y domesticados por los acordes que oyen: una leona de color amarillo¹⁰ que inclina profundamente su cabeza en signo de docilidad y, sobre ella, cerca del instrumento con cuerdas, una forma ondulante que evoca una serpiente vestida. Tal vez había además una jirafa o una cebra tras la leona, según algunos testimonios, pero el estado actual del mosaico no permite distinguirla. Algunos indicios del vestuario, como el quitón de grandes mangas, el abrigo que cubre el cuerpo hasta la altura de las rodillas y las sandalias que calzan sus pies nos recuerdan de nuevo que Orfeo sirvió, desde luego, de modelo al artista del mosaico. Pero todos estos elementos de la iconografía de Orfeo son realizados por las insignias de la realeza: el abrigo es de color amarillo, para indicar que está tejido de oro, el gorro frigio ha sido reemplazado por una diadema guardanecida de piedras preciosas, y la cabeza está nimbada (figura 2). Ahora bien, la diadema es un emblema de la soberanía imperial y no figura en ninguna representación pagana de Orfeo. En cuanto al nimbo, rodea generalmente la cabeza o el cuerpo de un hombre que ha recibido la luz divina y ésta irradia a su alrededor. Los judíos y los cristianos retomaron este símbolo de los griegos y los romanos, que rodeaban de un círculo luminoso a los dioses y emperadores. Solamente un mosaico de Orfeo lleva la huella. Se trata de un mosaico descubierto en Ptolemaide de Cirenaica, en una casa llamada «Villa de Orfeo». Parece que se trata de un monumento pagano del siglo V d.C., pero nada permite excluir que sea cristiano¹¹. La cabeza del bardo tracio está rodeada de un soberbio nimbo. Para marcar aún más

⁹ La información, aparecida en la prensa egipcia, fue comunicada a la prensa científica por Leclant, 1966, 135, figs. 39 (73) y 40 (74-75).

¹⁰ Esta fiera es tal vez aquí también una alusión al León de Judá. Tal es la opinión de Finney, 1978, quien piensa que el autor del mosaico quiso poner en escena el acceso de David al trono de Judá tal como se cuenta en II S 2.1-4.

¹¹ Harrison, 1962.

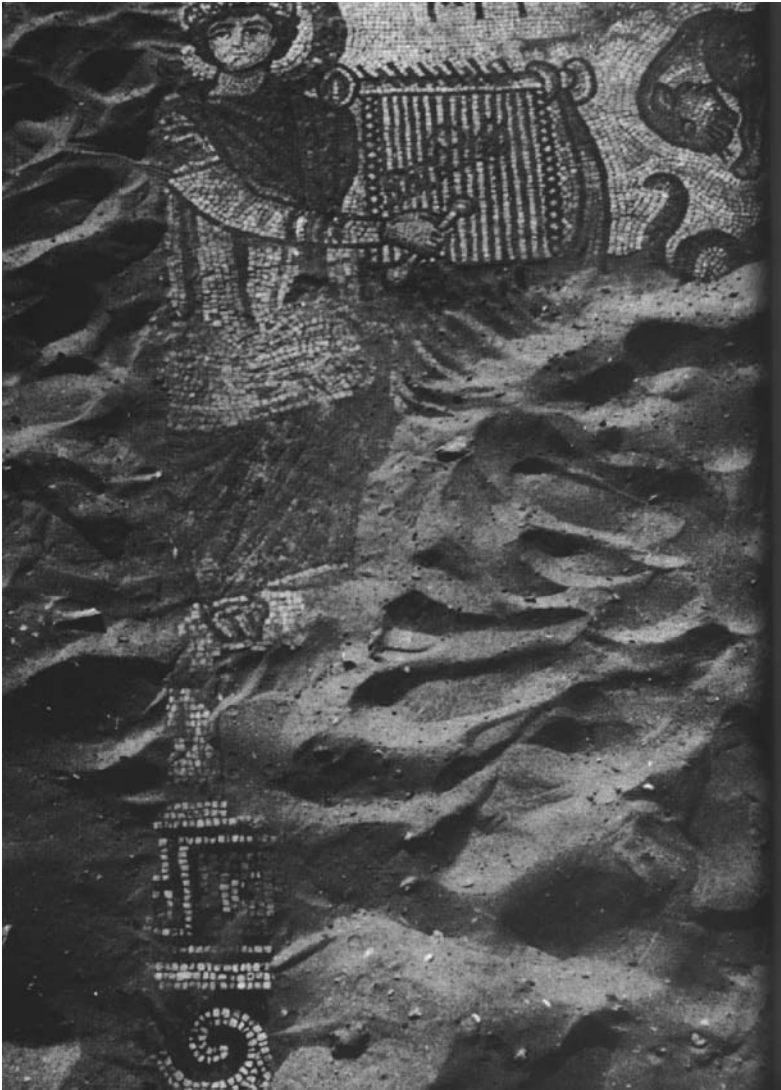


Fig. 2. Mosaico de David-Orfeo. Gaza, sinagoga. Weitzmann, 1979, fig. 48.

la diferencia con Orfeo y afirmar la identidad de David, el artista del mosaico de Gaza incluso transformó el instrumento de música. Éste, de forma casi rectangular, ofrece, en efecto, poca similitud con las liras del arte griego, helenístico y romano, cuyas cuerdas, en número que oscila entre cuatro y siete, e incluso ocho, simplemente se tien-

den sobre un caparazón de tortuga. El instrumento del mosaico de Gaza se asemeja más al instrumento que las Sagradas Escrituras llaman *kinnôr* en hebreo y que se traduce en griego *κιθάρα* y en nuestras lenguas con los nombres de cítara y arpa. Se trata, por supuesto, del instrumento con el que David canta sus salmos, un instrumento que cuenta tradicionalmente con diez cuerdas, según lo que David mismo declara en el Salmo 143.9:

Oh, Dios, cantaré un cántico nuevo, y para ti tocaré el arpa de diez cuerdas¹².

Ahora bien, el artesano de Gaza representó catorce. Tal vez este aumento del número de cuerdas pretende distinguir aún más nítidamente a David de su homólogo pagano y subrayar así su superioridad respecto a todos los demás músicos. Además, el *kinnôr* reposa sobre una almohada que descansa a su vez sobre un asiento o un objeto de forma cúbica que se asemeja a un trono. Como culminación, la identidad de David se asegura con la inscripción de su nombre en letras hebreas, a la derecha, sobre su cabeza¹³.

Está claro: Orfeo entró sin duda ninguna en el arte religioso del judaísmo helenístico y romano; fue asimilado a David o, más exactamente, transformado en David, y esta asimilación o transformación fue posible en razón de los numerosos elementos que asimilan a ambos personajes¹⁴. No sólo los dos eran celebrados por sus pueblos respectivos como poetas, cantores y músicos excepcionales, no sólo tocaban ambos un instrumento de cuerda, sino que en algunas tradiciones, aunque marginales, pasaban por haber fabricado su instrumento ellos mismos¹⁵. Pero su semejanza no se detiene ahí. Así como se suponía que Orfeo había desarrollado una obra poética y teológica en la que cantaba la genealogía de los dioses y la creación del mundo, David era considerado el autor de poemas cantados, los Salmos (*tehillîm*) que los judíos veneran como la más alta y digna expresión de la piedad y la alabanza de Dios. Del mismo modo que el canto y la música de Orfeo habían ablandado la severidad de las divinidades

¹² Sobre este instrumento de música, cfr. Frick, 1996, y Braun, 1999.

¹³ Sobre este mosaico, cfr. Philonenko, 1967; Stern, 1970; y sobre todo Barasch, 1980 (= 1991). El mosaico de Gaza fue, lamentablemente, dañado tras su descubrimiento, pero un equipo de especialistas de la Universidad Hebrea de Jerusalén lo restauró en 1993; cfr. Green, 1994.

¹⁴ Para una reflexión general sobre el Orfeo judío, cfr. Kippenberg, 1990, 233-249.

¹⁵ Sobre Orfeo, cfr. Tim. *Pers.* 234-236; Plin. *HN* 7.204, Gr. Naz. *Or.* 39.5; sobre David, un salmo apócrifo descubierto en la gruta XI de Qumrán se designa como el Salmo 151 (cfr. cap. 43).

infernales, las Escrituras nos enseñan que Dios había otorgado al arpa y al canto de David un poder análogo, un poder gracias al cual pudo liberar al rey Saúl del espíritu maligno que le había asaltado y lo volvía melancólico (I S 16.23). Pero sobre todo por sus efectos pacíficos y conciliadores respecto a los seres humanos como las especies animales más opuestas y hostiles, el canto y la música de Orfeo pudieron aproximarse a la reconciliación universal de las especies animales y de la paz que se supone instaurada por la venida del Mesías anunciada en Isaías 11.1-9:

Un brote saldrá del tronco de Jesé [padre de David], un retoño brotará de sus raíces (...);

bajo su reino

el lobo habitará con el cordero, la pantera se acostará junto al cabrito, la ternera y el leoncillo pacerán juntos (...). La vaca y la osa entablarán amistad, sus pequeños tendrán el mismo pasto. El león comerá paja como el buey. El pequeño jugará con el agujero del áspid, en la guarida de la víbora el niño meterá la mano. Nadie hará mal, nadie hará daño (...), pues el país estará lleno del conocimiento de Adonai, como las aguas llenan el mar.

Así, junto al *Hieros Logos* tenemos aquí dos polos mayores de la recepción del mito de Orfeo en el judaísmo del periodo helenístico y romano. Aunque me inclino a pensar que tuvieron desarrollos autónomos y son independientes uno de otro, me parece esencial considerarlos juntos, pues nos revelan cuáles son los aspectos de la personalidad de Orfeo que los judíos de este periodo juzgaron dignos de atención: primero, el poeta, cantor y músico, cuyas cualidades proféticas favorecen la aproximación a David, y segundo el teólogo, fundador de una religión del libro (himnos, *hieroi logoi*) y de cultos misticos, que incitó a ponerlo en relación con Moisés. En ambos casos, el componente religioso o teológico es claramente central y determinante y es por esta razón, en mi opinión, por la que Orfeo hizo una entrada tan notable en el mundo del judaísmo helenizado.

3. ORFEO EN EL ARTE PALEOCRISTIANO

En esta sección nos ocuparemos de la recepción en el cristianismo primitivo del mito de Orfeo. Podemos afirmar desde este momento que los cristianos de los primeros siglos compartieron en cierta medida el interés de los griegos y romanos respecto a Orfeo. Lo prueban

dos fuentes de testimonios complementarios: la primera, la mención regular de su nombre en los escritos de los apologistas y de los Padres de la Iglesia desde el siglo II d.C.; y la segunda su presencia en una tradición visual más o menos continua, aunque rara, que comienza con las primeras representaciones artísticas cristianas de los siglos III y IV d.C. y llega hasta las ilustraciones de manuscritos bizantinos, que se extienden de los siglos VI al XII. Pero si los cristianos de los primeros siglos compartieron en cierta medida el interés de sus vecinos paganos respecto a Orfeo, este interés no comprende todos los aspectos de la figura mítica. Como veremos, algunos de ellos fueron extraordinariamente privilegiados y otros completamente olvidados. Además, como los cristianos alimentaban esperanzas y concepciones religiosas diferentes de las de griegos y romanos, transformaron el mito, lo reinterpretaron y lo cargaron de significados nuevos, más conformes con su cosmovisión y desconocidos por sus vecinos paganos.

3.1. Orfeo, cantor, poeta y músico

El aspecto del mito de Orfeo que conoció un mayor eco entre los cristianos de los primeros siglos es el que le tenía por un cantor, poeta y músico excepcional. Esta faceta del héroe mítico es, sin duda, el rasgo más característico de su personalidad, puesto que se manifiesta en todos los elementos de su historia, en la que la música y el canto desempeñan siempre un papel determinante, cuando no el principal¹⁶.

A este respecto, hay que señalar que los griegos no distinguen o no separan casi nunca al músico Orfeo del cantor o el poeta¹⁷. Para

¹⁶ Todos los especialistas lo han reconocido hace tiempo: la música, el canto y la poesía constituyen la esencia del mito de Orfeo, el rasgo principal de su personalidad, la razón principal de su renombre. Entre los *archegetai* míticos y los «inventores» de la música ocupa el primer puesto, muy por delante de Filamón, Anfión, Lino, Támiris y tantos otros, de los que a menudo es maestro (Kern, 1922, test. 161-172), y su celebridad eclipsó incluso la gloria del citaredo divino Apolo, sin que la leyenda lo condujera para ello a un conflicto con potencias superiores, conflicto que habría debido acabar con su aniquilamiento (como ocurre con Marsias, Támiris y Lino). Cfr. Ziegler, 1939, 1247 y 1295. Ciertamente, Orfeo, que es un héroe y no un dios, no escapa a la muerte, y una muerte particularmente violenta. Pero si es verdad que su arte, por lo demás tan pacífico (cfr. *infra*), se revela impotente para sustraerle a la furia destructora que se abate sobre él, no se puede considerar que él sea la causa o que la provocara; cfr. Lissarrague, 1995, 23. Las razones del desencadenamiento deben buscarse en otra parte.

¹⁷ Boyancé, 1936, 35, está de acuerdo con Nilsson, 1935, 191, en ver en el mito de Orfeo una glorificación de la voz humana y del canto, más aún que de la música. El mito de la cabeza oracular de Orfeo, que continúa con el canto y la mántica pese a su decapitación, parece darles la razón y muestra que la voz del cantor se hace ella misma instrumento y música. Una de las más antiguas tentativas de explicar etimológicamente el nombre de Orfeo se esforzará en subrayar el vínculo con su voz. Fulgencio 3.10 (un autor africa-

ellos, Orfeo es a la vez cantor, poeta y músico, y lo será a lo largo de su «carrera» en el mundo occidental, porque su arte consiste esencialmente en la unión plena, la síntesis conseguida, de estos dos elementos que son la palabra y la música¹⁸. Ahora, este papel particular que el mito de Orfeo asigna al λόγος, a la palabra, constituye uno de los aspectos que chocarán más profundamente con el espíritu de ciertos Padres de la Iglesia. Y puede comprenderse fácilmente si se recuerda que, en la tradición bíblica, la Palabra es el modo de manifestación suprema de Dios. En la perspectiva judeocristiana es, en efecto, a través de la Palabra como Dios se revela a los hombres, tanto en la Palabra inspirada que constituye la Sagrada Escritura como en la Palabra encarnada que representa su hijo Jesús. Todo el mundo conoce a este propósito el prólogo del Evangelio de Juan, en el que Dios, como su Hijo, se identifica explícitamente con el *Logos*, la Palabra:

En el principio era el Verbo y el Verbo estaba con Dios y el Verbo era Dios... y el Verbo se hizo carne¹⁹...

Los Padres de la Iglesia —en especial Clemente de Alejandría y Eusebio de Cesarea²⁰—, que están en el origen de esta aproximación entre la palabra de Orfeo y la Palabra de Dios, se servirán precisamente de la figura de Orfeo cantor, poeta y músico para explicar a los griegos quién es Dios y cómo se ejerce la actividad de su Palabra. Para hacer eso no dudarán en comparar, incluso si es para oponerlos, el poder de acción de la palabra de Orfeo con el de la Palabra de Dios, para mostrar la infinita superioridad de Éste sobre aquél.

¿Cuál era el poder de acción de la palabra de Orfeo, que tan bien se prestaba a una comparación con el poder de acción de la Palabra de Dios? Es lo que vamos a tratar de definir ahora.

no de fines del s. IV y principios del V d.C.) hace derivar el nombre de Orfeo de *oreafone*, «voz bella». Recordemos que el nombre de Calíope, que se toma en general como la madre de Orfeo, significa, efectivamente, «voz bella».

¹⁸ Buck, 1961, 17 ss., cita un pasaje de Torquato Tasso (1544-1595) en el que el autor afirma que en la Antigüedad estas dos artes estaban unidas y que la imperfección humana las separó después: *ne' primi tempi furono i medesimi i musici e i poeti, come Lino, Orfeo, Olimpo, Femio. Da poi queste arti fur divise per l'umana imperfezione, per la quale non bastiamo a molto cose* (*Discorsi del poema eroico* VI, en T. Tasso, *Prose*, a cura di F. Flora, Milán-Roma, 1935, 531). Cfr. Newby, 1987, 12, n. 4, que menciona el caso excepcional de los tratados de retórica inglesa de los siglos XVI y XVII, en los que Orfeo aparece sobre todo como figura emblemática de la poesía. Cfr. cap. 3.

¹⁹ Cfr. Jn. 1.1,14.

²⁰ Sobre este tema, cfr. Roessli, 2001.

3.2. *El mito del encantamiento de los animales*

Los autores y los artistas de la Antigüedad grecorromana nos enseñan que, por la acción conjugada del canto y de la música, Orfeo ejercía un poder muy singular. Era, en efecto, capaz de llevar tras sí no sólo a los seres humanos, sino también a los animales pacíficos y a las bestias salvajes, así como los bosques, las montañas, los ríos e incluso los objetos de la naturaleza inanimada. Es decir, que para los griegos el arte de Orfeo no tenía nada de ordinario y comportaba un carácter eminentemente sobrenatural y mágico, produciendo efectos sorprendentes e inesperados sobre la naturaleza entera. Desde el siglo VI a.C. hasta nuestros días, los poetas y artistas no han dejado de pintar de manera siempre nueva el poder mágico de su canto y su música, con los que traspasaba las fronteras que separaban al hombre del resto de la naturaleza²¹. Es bajo esta forma, árboles y animales reunidos alrededor de Orfeo, como el motivo se encuentra con mayor frecuencia en la literatura y las representaciones figuradas. Mientras que los testimonios más antiguos parecen generalmente limitar el número de especies animales que se reúnen alrededor de él, poco a poco la asamblea de los animales se enriquece y se diversifica y, para subrayar el poder pacificador de la música y el canto de Orfeo, se cuenta que, bajo su imperio, los animales feroces se mezclan sin odio y sin violencia con los animales pacíficos. Es lo que nos revela el autor de la tragedia *Hércules sobre el Eta*:

Hacia sus cantos vienen de sus guaridas las bestias salvajes mismas, al lado de los rebaños que no le temen está el león de Libia; los corderos ya no tiemblan ante los lobos; la serpiente deja su retiro y olvida su veneno²².

Es eso mismo lo que el escritor africano del siglo IV d.C., Marciano Capela, quiere expresar cuando cuenta que gracias al canto de Orfeo

²¹ Cfr. caps. 2 y 3, con los pasajes antiguos más relevantes. Graf, 1987, 84, recuerda que el hombre griego definió su estatus como «mortal» (βροτός) en oposición a los dioses que son «inmortales» (ἀμβροτοι). En un orden de ideas bastante parecido, se distingue de los animales por su naturaleza racional. Según la antropología griega, la plena humanidad se adquiere sobrepasando la condición animal; cfr. Guthrie, 1962, etc., III 60-63. El mito del encantamiento de los animales y el βίος ὀρφικός, instaurado según el mito por Orfeo, pueden, sin duda, ser interpretados como tentativas para traspasar estas fronteras.

²² Ps.-Seneca *HO* 1054-1060: *ad cantus veniunt suis / ipsae cum latebris ferae; / iuxtaque impavidum pecus / sedit Marmaricus leo / nec dammae trepidant lupos / et serpens latebras fugit, / tunc oblita veneni.*

el cordero se acuesta en total seguridad al lado del lobo feroz y la liebre se aproxima al perro de caza²³.

Todos estos pasajes insisten, como se ve, en el poder pacificador de la música y del canto de Orfeo, capaz de reunir en un mismo lugar, en una atmósfera de serenidad, las especies animales más diferentes, incluso las más opuestas.

En las artes figurativas, este tema del encantamiento de los animales comenzó a extenderse desde época helenística para alcanzar su apogeo en época imperial romana. En los géneros menores, sería imposible contar el número de monedas, piedras preciosas y lámparas que lo acogieron; en los géneros mayores, la escultura y el mosaico son los que más lo representan. No menos de un centenar de mosaicos se ha encontrado en todos los rincones del Imperio romano²⁴. De todos los temas mitológicos es, indiscutiblemente, el más ricamente atestiguado y es plausible que a través de éste Orfeo hiciera su entrada en el arte religioso de los judíos y cristianos.

Diversos tipos de clasificación se han propuesto para distinguir todas estas representaciones, especialmente los mosaicos. Algunos arqueólogos preconizan reagruparlos según criterios cronológicos y geográficos²⁵; otros se refieren a las relaciones entre el cantor mismo y el cuadro decorativo que lo rodea²⁶; y otros se apoyan sobre la naturaleza y la disposición de los animales que acompañan al músico²⁷. En el estadio actual de la investigación, los diversos modos de clasificación se revelan imprecisos y fluctuantes.

La misma figura de Orfeo parece poder constituir el criterio de clasificación menos insatisfactorio, en la medida en que vemos reflejarse en los mosaicos helenísticos y romanos los dos tipos iconográficos principales que presenta Orfeo a través del arte antiguo, tanto en las escenas del encantamiento de los animales como en los otros momentos del mito: son los tipos del Orfeo «griego» y del Orfeo «frigio» o el Orfeo «oriental»²⁸. La existencia de estos dos tipos iconográficos puede sorprender, pero se explica, de hecho, por el origen de Orfeo. Su lugar de nacimiento, Tracia, es una antigua región de Grecia sita en el noreste del Mar Egeo, sobre los territorios actuales de Bulgaria y Turquía. Ahora

²³ Mart. Cap. 9.907: *quo (carmine) impune accubuit rictibus agna lupi et lepus inmiti contulit ora cani.*

²⁴ Sobre este tema, cfr. Gruppe, 1897-1902, 1189-1193; Guidi, 1935; Stern, 1955; Thirion, 1955; Panyagua, 1967 y 1972; Charitonidis-Kahil-Ginouvs, 1970; Liepmann, 1974; Garezou, 1994; y Jesnick, 1997.

²⁵ Stern, 1955, 50-53. Cfr. Garezou, 1994, 102 s.

²⁶ Guidi, 1935, 120-138. Cfr. Jesnick, 1997, 45-56.

²⁷ Guidi, 1935, 120-138. Cfr. Jesnick, 1997, 77-90.

²⁸ Se habla también del tipo traco-frigio o frigio-oriental.

bien, a ojos de los antiguos griegos, esta región marcaba la frontera entre su mundo civilizado y el mundo bárbaro de los orientales. En razón de este origen, Orfeo desempeñaba un papel mediador cultural muy importante: de algún modo era el portavoz de la civilización griega en el mundo bárbaro²⁹. De ahí la existencia de estos dos tipos iconográficos³⁰.

El Orfeo griego se reconoce fácilmente por su cabeza, que está desnuda o coronada de laurel, mientras que el Orfeo frigio lleva siempre un gorro frigio o persa. El Orfeo griego se presenta, por lo demás, con el torso o bien desnudo o revestido de una túnica con mangas largas o cortas (χιτών) y de un manto abrochado en el hombro derecho (χλαμύς). El Orfeo frigio no tiene nunca el torso descubierto, lleva por lo general una túnica de mangas largas, pantalones persas (ἀναξυρίδες) y, en la mayoría de los casos, un largo manto abrochado en el hombro derecho. En la práctica, se observa que los detalles de cada tipo se combinan de manera muy diversa y que los de un tipo se mezclan a veces con los de otro³¹. Es lo que se ve, por ejemplo, sobre un magnífico mosaico del siglo III descubierto en Cagliari (Cerdeña) y que se conserva hoy en el Museo Arqueológico de Turín (figura 3); Orfeo con el torso desnudo del tipo «griego» y el gorro frigio del tipo «frigio»³².

El tipo del Orfeo griego aparece principalmente en los mosaicos más antiguos, que son anteriores al siglo III d.C., anteriores, por tanto, a las primeras representaciones conocidas del arte judío y cristiano. Aunque no aparece nunca en los edificios religiosos que aquí nos interesan, presento de todos modos un elenco que permita al lector hacerse una idea. Se trata de un mosaico romano monocromo descubierto al remover los cimientos del convento de San Anselmo en Roma (figura 4)³³. Se ve en él a Orfeo, sentado, con el torso desnudo y la cabeza coronada de laurel, tocando la lira en medio de una bandada de pájaros y de animales salvajes que se dirigen a él.

²⁹ Sobre el papel civilizador de Orfeo, cfr. Coman, 1938.

³⁰ No es imposible que esta situación de Orfeo en la frontera entre dos mundos, el mundo bárbaro de los orientales y el mundo civilizado de los griegos, pudiera ser transportada en términos análogos al mundo cristiano: Orfeo pudo aparecer como un ser híbrido, mitad pagano mitad cristiano; pagano por su origen y su papel de fundador espiritual –la religión órfica–, cristiano por ciertos rasgos de su personalidad y por la palinodia y la conversión al Dios de Moisés que le prestaban algunos Padres de la Iglesia (cfr. nota 96, las referencias al *Testamento de Orfeo*, así como caps. 18 y 52, § 4).

³¹ Es lo que condujo a Jesnick, 1997, 67-76, a afinar esta tipología distinguiendo no dos, sino tres modelos de representación de Orfeo: un Orfeo «griego o apolíneo», un Orfeo «tracio» y un Orfeo «oriental».

³² Guidi, 1935, 130 y fig. 20; Stern, 1955, n.º 13; Panyagua, 1973, n.º 197; Gareizou, 1994, n.º 136; Jesnick, 1997, n.º 5. Para una fotografía en color de este mosaico, cfr. Angiolillo, 1987, lam. 105.

³³ Stern, 1955, n.º 16 y fig. 15; Panyagua, 1973, n.º 195; Gareizou, 1994, n.º 130; Jesnick, 1997, n.º 2.



Fig. 3. Mosaico de Orfeo, s. III, hallado en Cagliari, Cerdeña. Turín, Museo Arqueológico. Angiolillo, 1987, lám. 105.

A partir de fines del siglo II d.C. es el tipo del Orfeo frigio el que domina más claramente y es éste el que se transmitirá al arte judío y cristiano. He aquí los dos primeros ejemplos, que se datan desde el fin del siglo II d.C.



Fig. 4. Mosaico de Orfeo. Roma, convento de San Anselmo. Stern, 1955, fig. 15.

El más antiguo de los dos es el mosaico romano descubierto en 1834 en Rottweil, en Württemberg (Alemania) (figura 5)³⁴. Orfeo lleva el manto largo abrochado en el hombro derecho y el gorro frigio. Los animales que le escuchan parecen ser una cigüeña, un cuervo, una urraca y quizá un perro. La lira que el cantor tiene en su mano izquierda cuenta con cinco cuerdas.

El mosaico que el arqueólogo italiano Guidi exhumó en 1933, en Leptis Magna, cerca de Trípoli, es algo más tardío³⁵. Formaba el suelo de la habitación de una casa romana llamada mansión de Orfeo. El rectángulo superior del pavimento (figura 6) muestra a nuestro músico rodeado por dos grupos de animales salvajes y algunos pájaros de especies diferentes. Las bestias salvajes se vuelven todas hacia Orfeo y le miran con atención sostenida, mientras que los pájaros parecen casi todos ocupados en picotear el suelo o simplemente distraídos. El músico está vestido con el manto habitual y el gorro frigio. Bajo el cuadro de Orfeo aparecen otros seis que contienen escenas de la vida rústica.

El mosaico encontrado en Esparta y conservado en el museo de esta ciudad nos muestra (figura 7) a Orfeo, sentado de perfil, con la cabeza vuelta hacia atrás, tocando una lira de seis cuerdas en medio de cuadrúpedos, animales rampantes y pájaros que se superponen unos a otros. Está vestido de acuerdo al más puro estilo frigio. La obra data probablemente del siglo IV³⁶.

³⁴ Stern, 1955, n.º 11; Panyagua 1973, n.º 209 y fig. 33; Garejou, 1994, n.º 95; Jesnick, 1997, n.º 47.

³⁵ Guidi, 1935, 110-120 y figs. 1-11; Stern, 1955, n.º 25, fig. 17; Panyagua, 1973, n.º 246 y fig. 42; Garejou, 1994, n.º 97; Jesnick, 1997, n.º 9.

³⁶ Stern, 1955, n.º 33 y fig. 19; Panyagua, 1973, n.º 250; Garejou, 1994, n.º 115; Jesnick, 1997, n.º 59.



Fig. 5. Mosaico de Orfeo. Rottweil. Charitonidis-Kahil-Ginouès, 1970, lám. I.



Fig. 6. Mosaico de Orfeo. Leptis Magna, Trípoli. Guidi, 1935, fig. 4.



Fig. 7. Mosaico de Orfeo. Esparta. Charitonidis-Kahil-Ginouvès, 1970, lám. I.

El mosaico descubierto en 1869 en una villa romana de la Plaza de la Victoria en Palermo³⁷ presenta una originalidad en este sentido: Orfeo, vestido con túnica corta en lugar del manto habitual, ostenta el plectro en su mano derecha, como para subrayar con su índice tendido el efecto producido por su música sobre los animales que lo rodean (cfr. Roessli, 2001, figura 2). Esta particularidad, excepcional en los mosaicos paganos de Orfeo, tal vez suscitó el interés de ciertos artesanos cristianos, puesto que se la encuentra tal cual, por así decirlo, en un fresco

³⁷ Guidi, 1935, 129 s. y fig. 18; Stern, 1955, n.º 18 y fig. 10; Panyagua 1973, n.º 199; Garezou, 1994, n.º 106; Jesnick, 1997, n.º 6.

de las catacumbas de San Pedro y San Marcelino, de las que hablaremos en seguida (cfr. Roessli, 2001, figura 3). Las dos obras se datan a principios del siglo IV d.C. y son, por tanto, más o menos contemporáneas.

El significado de estas imágenes y las razones de su gran difusión en el arte helenístico y romano ha sido objeto de incesantes cuestiones. Eisler³⁸ quiso ver en ellas vínculos con el orfismo y extraer una significación religiosa no sólo difícil de demostrar, sino, en mi opinión, demasiado esotérica y complicada para un tema tan popular. Ziegler veía en él simplemente el pretexto para la representación pictórica de animales de todas las especies. Otros le siguieron en esta interpretación, que confirmaría, a sus ojos, el gusto de los romanos por el juego del circo y las escenas de caza³⁹. Ahora bien, incluso si un buen número de mosaicos de Orfeo puede hacer pensar en verdaderos bestiarios, no se parecen en nada a espectáculos de distracción. Es más, este punto de vista, que concede una atención casi exclusiva a la gran variedad de especies animales, parece perder de vista a nuestro héroe Orfeo, que ocupa, sin embargo, una posición central sobre estos mosaicos⁴⁰ y debe, por consiguiente, participar de su significado. Puesto que este tema se desarrolla sobre todo en una época precisa de la historia, a fines de la edad helenística y en época imperial, es sobre todo al contexto histórico al que hay que acudir. El mundo helenístico y romano de los dos últimos siglos que preceden a la era cristiana es un mundo profundamente atribulado e inestable, desolado por invasiones sucesivas y guerras interminables que engendraron en los espíritus la impresión de un caos anunciador de un fin cercano. Frente a este sentimiento, y como para servirle de contrapunto, la esperanza de un cambio, de una nueva Edad de Oro, que traería para siempre la atmósfera de la paz, justicia y amistad que había prevalecido en los primeros tiempos de la historia, en la primera Edad de Oro de la que habla Hesíodo, se hace más y más presente. Esta esperanza se tradujo en el renovado interés por las escenas bucólicas y pastorales que exaltan la vida apacible en paisajes idílicos y paradisiacos. La reunión pacífica de animales diversos y supuestamente hostiles que viven en armonía unos al lado de otros llegó a ser su expresión metafórica. A veces, los poetas y los artesanos se con-

³⁸ Eisler, 1925.

³⁹ Cfr. sobre todo Garezou, 1994, 103, que dice que «el amor de los romanos por los animales salvajes, expresado en diversas escenas de anfiteatro, circo o caza, contribuyó a la popularidad del tema».

⁴⁰ Skeris, 1976, 148, pretende, por el contrario, que en muchos casos Orfeo no era considerado la figura más importante de la escena. «Muchos» me parece una afirmación un poco ligera que habría que verificar en una comparación minuciosa de cada imagen. E incluso si tal fuera en parte el caso, aún habría que explicar los mosaicos en los que Orfeo ocupa una posición central clara e innegable.

tentan con reagrupar una gran variedad de especies animales en libertad en la serenidad de un paisaje tranquilo, pero más frecuentemente las ponen bajo el mando de un pastor o un vaquero músico, como se puede ver en una pequeña miniatura que ilustra una página del tercer libro de las *Geórgicas* de Virgilio⁴¹ (figura 8). Es esta misma idea la que transmiten los mosaicos de Orfeo. Es el cantor que apacigua con el poder encantador de su música los instintos salvajes de los animales e inspira una vida sensible a las plantas, a las corrientes de agua y a las rocas. Si los animales más diversos se reúnen sin temor en torno a él, es porque con su arte crea una atmósfera de paz, un mundo ideal a su alrededor. Ahora bien, la paz constituía precisamente el ideal político dominante en el Imperio romano después de que Octavio Augusto acabó con las guerras civiles y restableció la *pax Romana* en el alba de la era cristiana. El poeta Horacio, que era con Virgilio el fundador de la ideología imperial, nos da una de las primeras interpretaciones alegóricas del mito del encantamiento de los animales. En su *Arte Poética* explica que la domesticación de las bestias salvajes simboliza la dulcificación de las costumbres del género humano y que Orfeo era un poeta, un pacificador y un civilizador que sacó a los hombres de la barbarie y los enseñó a vivir juntos:

Los hombres vivían en los bosques cuando un poeta sagrado,
[intérprete de los dioses,
los libró de la sangre y de una repugnante comida: era Orfeo,
de ahí la leyenda de que encantaba a los tigres y los leones llenos de
[furia⁴².

⁴¹ *Codex Vergilianus Romanus*. Vat. Lat. 3867, fol. 44 rº. Fin del siglo IV d.C.

⁴² Hor. *Ars poet.* 391-393: *silvestris homines sacer interpresque deorum / caedibus et victu foedo deterruit Orpheus, / dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones*. Este papel civilizador conocerá una considerable fortuna en la Edad Media y el Renacimiento. Aunque éste no es el lugar para entrar en detalles, señalemos que es dicho papel el que Tomás de Aquino *Comm. de an.* 1.1. lect. 12 y 190 y Dante *Conv.* 2.1.3 reservaron a Orfeo en sus respectivas obras. En su comprensión del mito de Orfeo, Dante depende directamente de la interpretación horaciana del mito. A los ojos del poeta italiano, Horacio está, por lo demás, en el número de los grandes poetas de la Antigüedad, al lado de Homero, Ovidio y Lucano. Este reconocimiento figura en el Canto IV del *Infierno*, en el que Orfeo forma parte del cortejo de los más grandes sabios del mundo pagano. Es también en calidad de civilizador como hace su aparición en Robert Holcot: *Orpheus in rei veritate sapientes designat, quorum est homines vitiosos & a se invicem per passiones varias discordantes in unam civilitatem recolligere, & eos per leges & rationes sapientiae castigare* (*In Librum Sapientiae*, Ch. I, lec. II, 8, Basilea, 1586). Sobre Robert Holcot, cfr. Smalley, 1960, 133-202. Lo mismo en Thomas de Walsingham: *Et homines irrationabiliter viventes rethorica dulcedine ex feris et immanibus mites reddidit et mansuetos, et ex vagis durisque composuit, unde et bestias, volucres, fluvios, saxa et arbores movisse dicitur*, cfr. Robert A. van Kluyve, *Thomae Walsingham, De archana deorum*, Durham, N. C., 1968, X, II, 148.



Fig. 8. Pastores guardando sus rebaños. Biblioteca Apostólica Vaticana, *Codex Vergilianus Romanus*. Grabar, 1966b, lám. 212.

Siguiendo el modelo de Horacio, otros escritores latinos e incluso algunos griegos instalados en el mundo romano⁴³ recogerán esta interpretación y le conferirán una dimensión más netamente política e ideológica. Orfeo encarna por su arte la irradiación de la civilización grecorromana entre los bárbaros. Desde entonces, la difusión de este tema y la multiplicación de las imágenes de Orfeo y los animales se comprende fácilmente; sirven, por así decirlo, de manifiesto o medio

⁴³ Estos textos se datan entre los siglos I y IV d.C. y parecen remontarse a una fuente griega. Son: D. Chr. 53.8, Max. Tyr. 38.6, Ov. AA. 390 ss., Quint. 1.10.9, Macr. *Comm.* 2.3.8 (= *Myth. Vat.* 8.20). Máximo de Tiro ofrece una explicación racionalista de la fábula: el cantor tracio habría dulcificado las costumbres de los odrisios, de donde la leyenda de que atrajo consigo los objetos inanimados. Los textos reunidos por Ziegler, 1939, en el § «Paradiesischer Friedenzustand», cols. 1249.4 ss., no hablan más que de la domesticación de fieras salvajes.

de propaganda destinado a expandir el mensaje en todo el Imperio. No es difícil imaginar el impacto que tales ideas podían ejercer sobre los espíritus judeocristianos. En efecto, las Escrituras recurren exactamente al mismo simbolismo de la reconciliación universal de las especies animales para expresar el reino de la Paz que se supone que instaura la venida del Mesías. Baste recordar la célebre profecía mesiánica de Isaías 11, arriba citada, para convencerse⁴⁴. Es clara la similitud de esta descripción del reino mesiánico con los efectos pacificadores de la música de Orfeo, tal como resurgen, en particular, de los textos de Séneca y Marciano Capela, por no citar sino estos últimos. De ahí a ver en el mito del encantamiento de los animales el esplendor del Mesías y de la fe en el mundo bárbaro no había más que un paso que los judíos antes y los cristianos después no dudaron en dar, no sin algunos arreglos y transformaciones, como tendremos ocasión de ver. Se dirá con razón que la profecía de Isaías no hace referencia alguna a la música, pero podemos responder a esta objeción recordando que el arquetipo del Mesías en el Antiguo Testamento es él mismo cantor y músico, puesto que se trata de David. Ahora bien, David es el hijo de Jesé, cuyo nombre interviene al principio de la profecía de Isaías: «Un retoño saldrá del árbol de Jesé». Es por su mediación, como ya pensaba Henri Stern⁴⁵, como la paz mesiánica pudo aproximarse a la domesticación de los animales de la que es capaz el músico Orfeo. La iconografía del arte cristiano nos confirmará, por lo demás, esta aproximación.

La figura de Orfeo aparece en un buen número de monumentos del arte cristiano primitivo, principalmente en el arte funerario o sepulcral de la pintura de catacumbas y relieves de sarcófagos. Me limitaré aquí a las pinturas de las catacumbas, pues los sarcófagos suscitan cuestiones y problemas que los límites de este trabajo no permiten tomar en consideración.

3.3. Orfeo en las catacumbas romanas

En las catacumbas romanas, seis pinturas murales de Orfeo han sido exhumadas hasta hoy⁴⁶. Vamos a pasarles revista y describirlas,

⁴⁴ Is 11.1.6-9; cfr. también Is 65.25: «El lobo y el cordero pacerán juntos, el león, como el buey, comerá forraje; en cuanto a la serpiente, el polvo será su comida. No se hará mal ni destrucción en toda mi montaña santa, dice el Señor». Cfr. Ebach, 1983.

⁴⁵ Stern, 1958; 1959; 1974, 12-16.

⁴⁶ Leclercq, 1936, no pudo citar más que cinco (cols. 2738-2740), puesto que el segundo fresco del cementerio de San Pedro y San Marcelino no fue descubierto hasta 1957 (cfr. *infra*). Una lista completa de las imágenes de Orfeo en las catacumbas se encuentra en la obra de Nestori, ²1993, 210-211.

prestando atención igualmente al contexto iconográfico en el que se insertan.

3.3.a. Las catacumbas de Calixto⁴⁷

La imagen más antigua de Orfeo en las catacumbas romanas ocupa una habitación⁴⁸ situada frente a la cripta papal en el cementerio de San Calixto⁴⁹ (figura 9). Su datación oscila entre la segunda mitad del siglo II y principios del III⁵⁰. Orfeo, tocado con el gorro frigio y vestido con una túnica de mangas largas y un gran manto, se sienta frontalmente en medio de un arco y toca la lira, mientras a su izquierda un cordero vuelve elegantemente la cabeza hacia él, como suspendido por la música; según los primeros testimonios⁵¹, otro cordero se encontraba además a su derecha, pero ya no queda huella alguna de él. A la derecha de la cabeza de Orfeo se ven algunas ramas que permiten suponer la presencia de un árbol o de un arbusto cerca del cantor. La escena se inscribe en un octógono que forma parte de una estructura de círculos concéntricos y semicírculos. El único semicírculo aún intacto, sobre la cabeza de Orfeo, está decorado por un toro marino⁵². Se supone que los otros semicírculos contenían temas análogos⁵³; los que estaban situados a la izquierda y derecha de Orfeo fueron destruidos en una reforma de la habitación efectuada en el siglo IV y el que se encuentra a sus pies está deteriorado. Sobre las bandas del octógono hay pintadas flores formadas con acanto, un tipo muy característico de la pintura de las catacumbas⁵⁴.

⁴⁷ Para una presentación de conjunto de este cementerio, que G.-B. De Rossi redescubrió a mediados del s. XIX, cfr. Baruffa, ³1992.

⁴⁸ Se trata del *cubiculum* 9 en el repertorio de Nestori, ²1993, 104, fig. 25, cuyas referencias topográficas adopto a partir de ahora. El autor da tablas de concordancias con los trabajos anteriores (183-188).

⁴⁹ Para los primeros testimonios, cfr. De Rossi, 1864-1877, II, 100 (discusión, 246 s.), Wilpert, 1903a, I, 242 s., y II, lám. 37 (la misma lámina se reproduce en Wilpert, 1903b, lám. 37). Cfr. asimismo Leclercq, 1936; col. 2738, fig. 9236, Stern, 1974, I, fig. 1; Skeris, 1976, 153 y fig. 1; y Murray, 1981, 38.

⁵⁰ Wilpert, 1903a, 242, se inclina por la primera datación; Stern, 1974, I, prefiere los primeros decenios del siglo III.

⁵¹ De Rossi, 1864-1877, II, 246, se contenta al principio con decir que Orfeo está rodeado de dos cuadrúpedos («entre dos cuadrúpedos llevados al son de su lira»), pero después precisa (*ibid.* 356) que toca «entre dos ovejas». Wilpert, 1903a, 242, declara que «su auditorio son dos ovejas».

⁵² De Rossi, 1864-1877, II, 246, habla de «monstruo marino» y añade (*ibid.* 247) que nunca ha visto monstruos marinos, aislados y sin vínculo con Jonás, más que en las pinturas de los *cubicula* más antiguos.

⁵³ En su breve nota, Nestori, ²1993, 104 menciona monstruos marinos y pavos.

⁵⁴ Cfr. por ejemplo la cúpula pintada del siglo III y las paredes del *cubiculum* del Buen



Fig. 9. Orfeo en las catacumbas de San Calixto. Wilpert, 1903ab, lám. 37.

Pastor en Domitila, ilustradas en Bianchi Bandinelli, 1970, fig. 80. Para este decorado de finas redes, en el interior del cual figuritas aisladas están puestas en el medio de grandes paneles con fondo blanco, característico de los interiores domésticos romanos y de la primera mitad del siglo III, mostrando que el arte cristiano adopta las formas de arte corriente en la sociedad contemporánea, cfr. por comparación la cúpula y la decoración mural de la villa supuestamente pagana situada bajo la basílica de San Sebastián en Roma, ilustradas en color en Bianchi Bandinelli, 1970, figs. 77 s.

Si se le juzga sólo por su contenido iconográfico, este fresco de Orfeo no presenta características específicamente cristianas a excepción del cordero, poco común en las representaciones paganas de Orfeo, pero muy frecuente en el arte y el pensamiento judeocristiano, donde simboliza el siervo sufriente de Adonai⁵⁵ y el alma vulnerable y dócil del discípulo de Dios y de Jesús. El contexto topográfico remedia esta relativa discreción iconográfica. La habitación ocupada por el fresco se sitúa en una de las más antiguas regiones del cementerio, en un conjunto de galerías y *cubicula* cuya apertura fue emprendida bajo el pontificado de Zéfiro, entre 203 y 218, y completada bajo el papa Calixto, entre 218 y 222⁵⁶. Las excavaciones revelaron inscripciones e imágenes cristianas, pero ningún signo de paso pagano⁵⁷. Según Stern, «nada se opone a la atribución de este fresco y de la habitación en que se encuentra a los trabajos efectuados bajo Calixto»⁵⁸.

3.3.b. Las catacumbas de San Pedro y San Marcelino I

Orfeo aparece igualmente sobre dos pinturas murales de las catacumbas de San Pedro y San Marcelino⁵⁹. La primera imagen (figura 10), descubierta por J. Wilpert en 1900⁶⁰, ocupa el *cubiculum* 64 en el repertorio de Nestori⁶¹. Las investigaciones de Kollwitz le incitaron a datarla a fines del s. III o principios del IV⁶². La escena que con-

⁵⁵ Is 53, 6-7: «Estábamos errantes como ovejas, seguíamos cada uno nuestro camino, y Adonai hizo caer sobre él el pecado de todos nosotros. Se le maltrata, y él se humilla y no abre la boca. Como un cordero llevado al matadero, como una oveja muda ante quienes la esquilan, no abre la boca».

⁵⁶ Stern, 1974, 1. Murray, 1981, 150, nota 11, repite la misma idea, pero da fechas ligeramente diferentes para los pontificados de Zéfiro y Calixto: 198-217 para el primero, 217-ca. 222 para el segundo.

⁵⁷ Cfr. Leclercq, 1910, en especial cols. 1698-1699; De Rossi, 1864-1877, II, 247-248, y 1866, 3-13.

⁵⁸ Stern, 1974, 1. Huskinson, 1974, 92, n. 3, hace notar que «las catacumbas en Roma deben haberse sometido a algún grado de control eclesiástico oficial en vista del nombramiento de San Calixto en torno a 200 d.C. por el papa Ceferino para organizar el cementerio cristiano»; cfr. Testini, 1966, 66 s., y 226, así como Baruffa, ³1992 *passim*. Creo que, efectivamente, hay que preguntarse sobre la naturaleza y el grado de influencia de las autoridades eclesiásticas romanas en la elección de temas iconográficos pintados en esta parte de las catacumbas. La complejidad del problema y los límites de este trabajo sólo permiten suscitar la cuestión, sin poder darle respuesta.

⁵⁹ Para un estudio detallado de este cementerio, cfr. Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, y Guyon, 1987.

⁶⁰ Descubrimiento reseñado por Wilpert, 1900.

⁶¹ Nestori, ²1993, 60, fig. 14. Para una descripción detallada del *cubiculum* de Orfeo, cfr. Deckers-Seeliger-Mietke 1987, 309-312.

⁶² Kollwitz, 1969, 46. Esta datación es aceptada, sobre todo, por Stern, 1974, 2, n. 6. Wilpert opta por una datación más antigua: la segunda mitad del siglo III (Wilpert, 1903a,

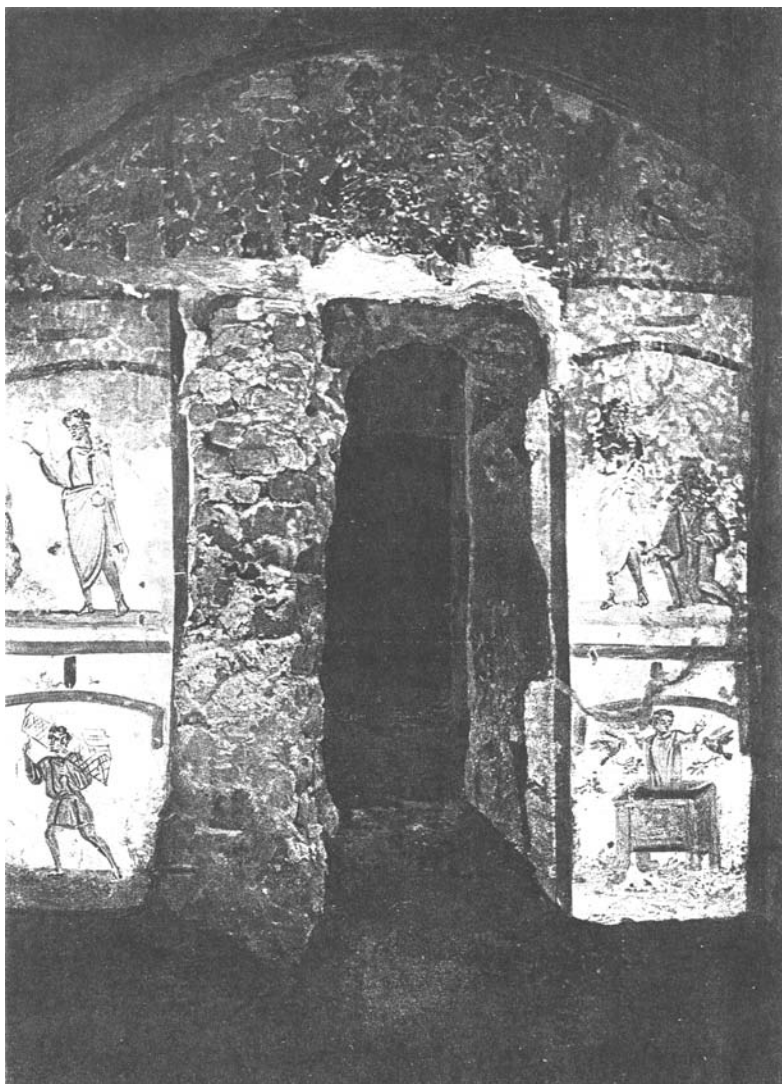


Fig. 10. Orfeo en las catacumbas de San Pedro y San Marcelino I.
Wilpert, 1903ab, lám. 98.

243) o, de modo aún más preciso, los últimos decenios del siglo III (Wilpert, 1900, 97). Para darse cuenta de la diversidad de puntos de vista sobre la cuestión, bastará consultar la obra de Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, 311.

tiene está hoy, por desgracia, casi completamente borrada, pero como su descubridor la reprodujo y describió en 1903, cuando la pintura estaba en mejor estado de conservación, conocemos con bastante precisión su apariencia⁶³. Orfeo está pintado sobre el tímpano de la puerta de entrada, y no en una bóveda en el interior de la habitación, como en la de Calixto; el músico, vestido de manera análoga al fresco precedente, se sienta igualmente de frente y se apresta a tocar la lira en medio de un público más amplio, compuesto de seis corderos, cuatro a su izquierda y dos a su derecha⁶⁴. En cada extremidad del tímpano hay un pájaro de una especie difícil de identificar, vuelto hacia Orfeo⁶⁵. El carácter cristiano del tema está garantizado por las escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento que lo rodean. Bajo el lado izquierdo de la puerta (visto desde el espectador) aparecen de arriba a abajo Moisés que golpea la roca y la curación del paralítico; al lado derecho, Cristo curando a la hemorroísa y Noé en el arca. Sobre la bóveda, Cristo representado como Buen Pastor en medio de cuatro episodios de la vida de Jonás y de figuras femeninas de orantes; las cuatro esquinas están decoradas con personificaciones de las estaciones⁶⁶.

3.3.c. Las catacumbas de San Pedro y San Marcelino II

En el mismo cementerio, a unos cincuenta metros apenas de esta pintura, una segunda imagen de Orfeo (figura 11) se descubrió en 1957⁶⁷. Los especialistas sitúan su ejecución en los años 320 o a comienzos del 330 d.C.⁶⁸. Orfeo se representa en el tímpano del arcosolio izquierdo de un divértículo que lleva el número 79 en el plano de Nestori⁶⁹. La parte inferior del tímpano fue destruida cuando se abrió posteriormente un *loculus*. Así, Orfeo está hoy intacto hasta por

⁶³ Wilpert, 1903a, 243 y lám. 98. La pintura fue dibujada a plumilla por Leclercq, 1936, col. 2741, fig. 9238.

⁶⁴ La mayor parte de los autores modernos siguen a Wilpert en este punto. En cambio, la descripción más reciente de la escena, de Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, 311, precisa que se puede identificar aún un animal a la derecha del músico y tres a su izquierda; tres de ellos vuelven la cabeza hacia Orfeo y el cuarto pasta. El autor de la nota duda en reconocer en estos animales corderos o cabras.

⁶⁵ En la obra mencionada, el autor se pregunta si son palomas, mientras que Skeris 1976, 153, sugiere que se trata de pavos.

⁶⁶ Wilpert, 1903a, lám. 100.

⁶⁷ Publicada y comentada por Ferrua, 1958, lám. XVIIb (Stern, 1974, 2, n. 8, reenvía por error a la lám. XVa). La historia del descubrimiento del fresco figura en p. 55. Cfr. también Ferrua, 1968 y, 1970. Véase Roessli, 1999, cubierta y 2001, fig. 3.

⁶⁸ Ferrua, 1968, 71 ss. y 1970, 81-83.

⁶⁹ Nestori, 1993, 64 y fig. 14. Para una descripción reciente y detallada del arcosolio de Orfeo, cfr. Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, 348-350.



Fig. 11. Orfeo en las catacumbas de San Pedro y San Marcelino II.
Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, Tafelband, lám. 66b.

debajo de las rodillas. Está sentado de frente, con los grandes ojos abiertos y fijos en la lejanía. Lleva un gorro frigio, una túnica de mangas largas, ceñida por un cinturón, y un manto abrochado sobre el hombro derecho. La lira que toca con su mano izquierda tiene cinco cuerdas y parece reposar sobre la roca. Orfeo da la impresión de marcar un momento de pausa en su música, puesto que la mano derecha, que sostiene un plectro especialmente imponente, está extendida en el lado opuesto a la lira (figura 12). El músico está flanqueado por dos árboles, tal vez laureles⁷⁰, que se inclinan hacia él; sobre el más inclinado de los dos, el de la derecha, encima de la lira, se posa un ave de presa con las alas desplegadas (figura 13), que podría representar un águila⁷¹; respecto al de la izquierda, es de una especie difícil de determinar, pero Friedman se inclina por una paloma⁷². No se ve ningún cuadrúpedo sobre este fresco, pero tal vez estaban presentes, como piensa Stern⁷³,

⁷⁰ Es Friedman 1970, 47 (1999, 53) quien emite esta hipótesis; de ella deduce una interpretación sobre la que volveremos más adelante. Es sabido además que este cementerio se llama comúnmente el de los dos laureles. Cfr. Deckers-Seeliger-Mietke 1987, 350.

⁷¹ Friedman, 1970, 48 (1999, 53). En Deckers-Seeliger-Mietke 1987, 350, el autor de la nota que describe la luneta del arcosolio de Orfeo considera que el aspecto del ave evoca un fénix.

⁷² Friedman, 1970, 48 (1999, 53), identifica sin dudar este ave con una paloma y reconoce un águila sobre el árbol de la derecha. Stern, 1974, 2, nn. 12-13, expresa serias dudas en cuanto a la identificación de las aves y la interpretación simbólica que Friedman deduce de ellas. Murray, 1981, 42 s. critica también la posición de Friedman y considera que el ave de la izquierda es imposible de identificar. Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, 350, ni siquiera hacen mención del pájaro de la izquierda.

⁷³ Stern, 1974, 2.



Fig. 12. Detalle de Orfeo en las catacumbas de San Pedro y San Marcelino II.
Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, Tafelband, lám. 64.



Fig. 13. Detalle de Orfeo en las catacumbas de San Pedro y San Marcelino II.
Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, Tafelband, lám. 65b.

en la parte perdida del panel, a los pies del músico, aunque no se pueda precisar su naturaleza, feroz y pacífica, o más bien la primera que la segunda⁷⁴.

Sobre el muro superior del arcosolio se yuxtaponen cuatro escenas bíblicas, destrozadas por la abertura de un *loculus*. La primera, de izquierda a derecha, representa a Moisés, que hace brotar agua de la roca⁷⁵; la segunda es una curiosa composición arquitectónica sin figuras⁷⁶; la tercera, Daniel en el foso de los leones⁷⁷, y la última la resurrección de Lázaro⁷⁸ (figura 14). A la izquierda, bajo el arcosolio, hay un compartimento decorativo cuadrado, guarnecido de aves en los ángulos y con una composición arquitectónica en el centro⁷⁹. En el extremo izquierdo, hacia el ángulo de salida, una columna corintia une los dos registros. Este contexto iconográfico impone de nuevo una interpretación cristiana de Orfeo.

3.3.d. Las catacumbas de Domitila I

Otras dos pinturas de Orfeo habían sido descubiertas por Antonio Bosio a principios del siglo XVII en las catacumbas de Domitila, situadas no lejos del complejo de San Calixto⁸⁰. Una de ellas (figura 15) fue desplazada y mutilada un siglo más tarde con dos de los ocho cuadros que la rodeaban; nosotros no la conocemos más que por el grabado (figura 16) que Bosio tuvo la feliz idea de publicar y que, comparado con las partes de la pintura que subsisten hoy, parece relativamente digno de confianza⁸¹. La escena tiene en común con la de San Calixto que Orfeo está de nuevo representado en un octógono en la bóveda del techo, en el interior de una estructura geométrica análoga a la de San Calixto, pero no del todo idéntica. Los vestidos y la posición frontal sentada del músico repiten lo que nos hemos acostumbrado a ver en

⁷⁴ Stern, 1974, 2, n. 13, precisa que si la rapaz de la derecha es un águila –de lo que no está seguro– los supuestos cuadrúpedos deberían ser especies feroces y pacíficas, porque todas las representaciones antiguas donde Orfeo está acompañado de un águila le muestran igualmente rodeado de animales feroces y pacíficos.

⁷⁵ Ferrua, 1968, 76 s. y fig. 39.

⁷⁶ Ferrua, 1968, 75 s. y fig. 38; Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, lám. 66a.

⁷⁷ Ferrua, 1968, 73 s. y fig. 37.

⁷⁸ Ferrua, 1968, 72 s. y fig. 36; Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, lám. 65a.

⁷⁹ Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, lám. 66b.

⁸⁰ Antonio Bosio asignaba por error esta pintura a las catacumbas de San Calixto.

⁸¹ Bosio, 1632, 239, grabado reproducido por Martigny, 1865, 555; Leclercq, 1936, col. 2740, fig. 9237; Stern, 1974, 5, fig. 4. Para juzgar el estado de la pintura tras la mutilación, cfr. la acuarela de Tabanelli en J. Wilpert, 1903a, lám. 55, reproducida por Stern, 1974, 5, fig. 5. La pintura ocupa el *cubiculum* 31 de la catacumba, según la numeración de Nestori, ²1993, 125, fig. 28.



Fig. 14. La resurrección de Lázaro. Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, Tafelband, lám. 65a.

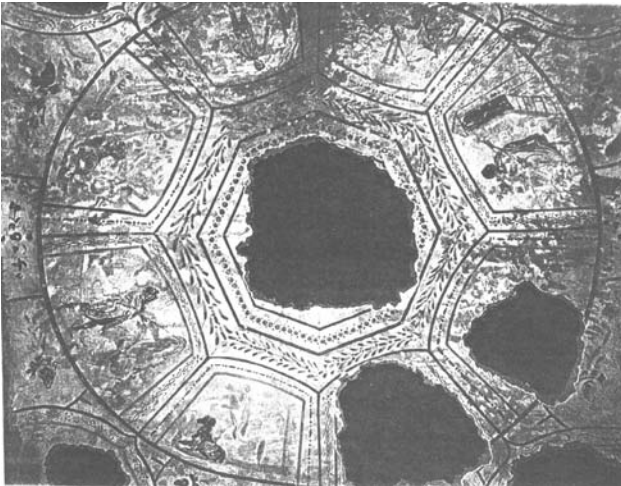


Fig. 15. Orfeo en las catacumbas de Domitila I (pintura). Wilpert, 1903, lám. 55.

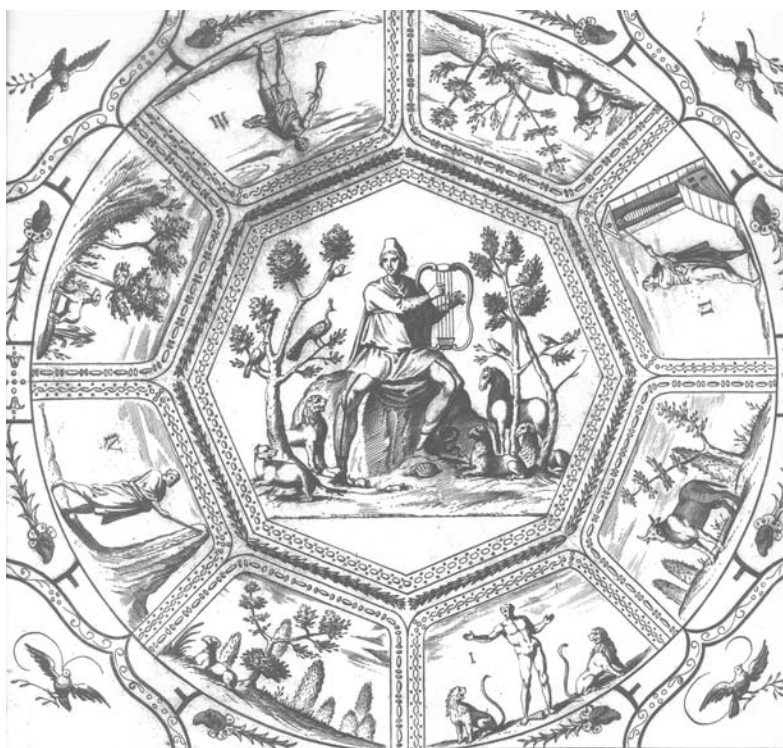


Fig. 16. Orfeo en las catacumbas de Domitila I (grabado). Bosio, 1632, 239.

otras figuras de las catacumbas. Por el contrario, si nos fiamos del grabado, el instrumento presenta una dificultad: no sólo su forma es incierta, sino que sobre todo se muestra a Orfeo tocando a dos manos, en vez de sostener el plectro en su mano derecha, como se le ve en el conjunto de representaciones antiguas de Orfeo encantando a los animales. Se supone habitualmente que se trata de un error o de una libertad del grabador de Bosio, pero no tenemos prueba de ello⁸². Como en el segundo fresco de San Pedro y San Marcelino, un árbol se dobla a cada lado del músico, ofreciendo una percha a cinco pajaritos y a un pavo real. Alrededor de Orfeo se reúnen un león, un lobo o un perro a su izquierda, y un caballo, un carnero, un cordero o un leopardo o una pantera a la derecha. A sus pies, se distingue en el grabado un ratón, un lagarto, una tortuga y una serpiente puesta en pie.

⁸² Stern, 1974, 4, piensa en una negligencia; Murray, 1981, 39, en un error.

Alrededor de esta composición, ocho paneles de forma trapezoidal representan alternativamente un paisaje con un bóvido o un cordero y episodios bíblicos: debajo de Orfeo, Daniel en el foso de los leones (hoy perdido); a su derecha, la resurrección de Lázaro; sobre su cabeza, David sosteniendo la honda y a su izquierda Moisés golpeando la roca⁸³. En las paredes del fondo y la derecha, vistas desde la entrada del *cubiculum*, aparecen otras escenas cristianas: Noé en el arca, Jonás, Job, Tobías llevando el pez, los hebreos en la hoguera, Susana y los ancianos, la multiplicación de los panes⁸⁴ y Cristo y la samaritana (actualmente destruida)⁸⁵. Kollwitz remonta esas pinturas a 330-340⁸⁶.

3.3.e. Las catacumbas de Domitila II

El segundo fresco ofrecido por esta vasta necrópolis de la Via Ardeatina se encuentra sobre el tímpano de un arcosolio en el *cubiculum* 45⁸⁷. Como la imagen de San Pedro y San Marcelino recientemente descubierta, su parte inferior fue destruida en una excavación destinada a una nueva inhumación⁸⁸. Las partes principales se conservan bastante bien y es fácil reconocer a Orfeo en el vestido y la pose que le son característicos. Dos finos árboles se doblan en arco alrededor de él y sostienen tres aves de especie indeterminada a la derecha, así como un pájaro semejante a los anteriores y un pavo real a la izquierda (del espectador). Un león, un camello y una oveja se alzan a la derecha; un avestruz y otro camello a la izquierda. Las paredes de la habitación están cubiertas de representaciones que proclaman una vez más su carácter cristiano. A la derecha, sobre el

⁸³ En el repertorio de Nestori, ²1993, 125 puede leerse: «David con la honda, milagro de la roca, resurrección de Lázaro, escenas con animales, paloma volando, flores, festones de flores. (Escenas destruidas: Orfeo, Daniel entre los leones, una escena con animales, tres palomas volando.)».

⁸⁴ Stern, 1974, 4, que sigue a Kollwitz, 1969, 122, identifica esta imagen con el milagro de Caná.

⁸⁵ Cfr. Nestori, ²1993, 125: «Paredes del fondo: personajes con rollos, los tres niños en el horno, flores, decoraciones de mármol fingido; *Arcosolio, pared del fondo, intradós*: Noé en el arca, Job, Jonás en reposo, escenas bucólicas, festones de flores, flores estilizadas, vasos con flores (escenas destruidas: Tobías con el pez, Jonás perturbado por el sol); *Pared derecha*: multiplicación de los panes, vasos, flores, decoración de mármol fingido (escenas destruidas: Cristo y la samaritana); *Arcosolio pared derecha, intradós*: personajes con libro abierto, festones de flores, flores, escenas bucólicas; *Luneto*: restos de personajes en actitud de orantes». Para reproducciones de estos episodios, cfr. Kollwitz, 1969, figs. 72 a 74.

⁸⁶ Kollwitz, 1969, 121-122.

⁸⁷ Nestori, ²1993, 127 y fig. 28. Para reproducciones en color, cfr. Wilpert, 1903ab, lám. 229; Pergola, 1976, 98; Fasola, 1989, 63.

⁸⁸ O para arreglar un *loculus* (Stern, 1974, 4).

arcosolio, se reconoce a Moisés golpeando la roca y a la izquierda un profeta, que podría ser Miqueas, vuelto hacia una ciudad, que tal vez sea Jerusalén, representada en el centro de la pared. En los tímpanos de los arcosolios de derecha e izquierda Daniel en el foso de los leones y la ascensión de Elías completan el decorado⁸⁹. Sobre el lado izquierdo de la puerta de entrada figura Job, mientras que el motivo de la derecha se ha perdido. Un busto de hombre barbado se encuentra sobre el techo. Nestori lo identifica inequívocamente con Cristo, pero ningún elemento lo prueba ni permite confirmarlo. Kollwitz data el conjunto de estos frescos aproximadamente en 360-370⁹⁰.

3.3.f. Las catacumbas de Priscila

La imagen de Orfeo más tardía de las catacumbas romanas fue descubierta en el cementerio de Priscila por De Rossi. Tras su descubrimiento en 1887, el fresco no se ha vuelto a ver y no disponemos para hacernos una idea más que del dibujo a mano alzada publicado por el arqueólogo italiano junto a su comentario⁹¹. De Rossi cuenta que la pintura, encontrada en estado bastante malo, ocupaba el interior de un arcosolio⁹². Según la descripción y el croquis que da, Orfeo está sentado en medio de una tropa de animales y algunos árboles sobre los que se posan pájaros. A sus pies y vueltos hacia él se reconocen, a la izquierda, un perro llevando un collar y una campanilla alrededor del cuello y a la derecha un carnero con cuernos. Tras el perro, se distingue un animal que De Rossi identifica con un cordero y, ligeramente descentrado, el rastro de otro animal de una especie imposible de determinar. Orfeo, cuya cabeza se ha perdido, mantiene la lira en su mano izquierda y el plectro en la derecha; sus brazos se separan un poco, como en el fresco descubierto recientemente en San Pedro y San Marcelino (figura 11 y Roessli, 1999, cubierta, 2001, figura 3). Sobre la bóveda de la habitación subsisten aún los restos de una gran pintura que representaba a Cristo de pie sobre un globo entre dos apóstoles, dando a Pedro la Ley en forma de un gran rollo abierto. La iconografía de esta escena incitó a De Rossi a datar el fresco en la segunda mitad del siglo IV, en torno a 375⁹³.

⁸⁹ Cfr. Kollwitz, 1969, lám. XLIX, fig. 81.

⁹⁰ Kollwitz, 1969, 132.

⁹¹ De Rossi, 1887, 7-35, esp. 29-35 y lám. VI (reproducida por Leclercq, 1936, cols. 2743 s., fig. 9239); véase también De Rossi, 1864, 88.

⁹² Según la numeración de Nestori (²1993, 26 y fig. 9), la imagen de Orfeo se encuentra en el *cubiculum* 29, sobre la pared del fondo de la habitación.

⁹³ De Rossi, 1887. Stern, 1974, 4, se adhiere a su opinión.

3.3.g. Breve comparación de las imágenes de Orfeo en las catacumbas

Si procedemos a una rápida comparación de estas pinturas con las imágenes paganas de Orfeo con animales, se pueden hacer las observaciones siguientes:

1°. Los seis frescos de las catacumbas figuran en un contexto que no permite dudar de su significado cristiano.

2°. El personaje de Orfeo aparece con una constancia destacable bajo los rasgos del tipo «frigio», rasgos que son comunes en los mosaicos helenísticos y romanos.

3°. El auditorio que rodea a Orfeo pertenece a dos categorías diferentes. En los tres frescos de Calixto, Domitila y Priscila, el bardo está rodeado únicamente de animales pacíficos. En el segundo fresco de Domitila y el primero de San Pedro y San Marcelino está rodeado de animales salvajes y domésticos que son habituales en la imaginería grecorromana. El segundo fresco de San Pedro y San Marcelino, amputado en su parte inferior, no permite pronunciarse sobre este punto.

4. PRESENTACIÓN Y CRÍTICA DE LAS INTERPRETACIONES PROPUESTAS

4.1. *Presentación*

Cuando en el siglo XVII se descubrieron las primeras pinturas cristianas de Orfeo en las catacumbas, suscitaron inmediatamente el asombro y la curiosidad y los investigadores se preguntaron qué podía significar la presencia de un personaje de la mitología grecorromana en un contexto iconográfico cristiano. No se conocían aún las imágenes de Dura-Europos (figura 1) ni el mosaico de Gaza⁹⁴ (figura 2), descubiertos en el siglo XX, y no se suponía que Orfeo hubiera hecho su entrada en el arte judío para ser transformado en David, y que esta transformación pudo tal vez abrir el camino a la de Orfeo en Cristo, puesto que éste era a los ojos cristianos el nuevo David, venido para cumplir las esperanzas mesiánicas que éste había prefigurado en su tiempo para los israelitas. Pasemos revista a las diferentes explicaciones propuestas desde el descubrimiento de las primeras pinturas en las catacumbas hasta nuestros días.

⁹⁴ Sobre ambos monumentos, cfr. *supra*.

4.2. La interpretación de Antonio Bosio

Antonio Bosio, que descubrió los frescos de Domitila a principios del s. xvii, fue el primero en dedicarse al problema y sugerir diferentes soluciones⁹⁵.

Según él, lo que pudo incitar a los artesanos a representar a Orfeo en un contexto cristiano es el hecho de que los Padres de la Iglesia, es decir, representantes autorizados de la fe cristiana, citaran y comentaran un texto griego conocido bajo el nombre de *Testamento* (Διαθήκαι) de Orfeo o *Discurso sagrado* (Ἱερὸς Λόγος) de Orfeo, en el que nuestro héroe reconoce haberse convertido al monoteísmo y exhorta a su hijo y sus discípulos a seguir su ejemplo⁹⁶. Así, para Bosio, Orfeo, el cantor más prestigioso de la Antigüedad griega, el fundador de una religión misteriosa condenada por lo demás por los cristianos por su politeísmo fundamental, habría servido de testimonio clarísimo del poder de conversión del monoteísmo y su representación sobre los monumentos religiosos habría tenido como objetivo animar a los paganos a seguir su camino.

En su estudio de 1925 sobre la relación entre orfismo y cristianismo Boulanger desechó esta explicación, declarando que «el citaredo de las catacumbas no es el doctor del orfismo, el profeta de la inmortalidad y del monoteísmo»⁹⁷. Unos cincuenta años más tarde, Stern consideró que nada nuevo contradecía este último punto de vista⁹⁸. Sin embargo, si es cierto que el *Testamento* no explica nada de la iconografía de Orfeo, si es verdad que no se encuentra ninguna huella en la imaginería del músico y que las imágenes de las catacumbas no se dirigen a los paganos, y aún menos a los discípulos del orfismo, sino a cristianos o paganos convertidos al cristianismo, parece imposible negar que este texto pudiera desempeñar un papel en el interés de estos últimos por él.

Bosio cita entre otros dos textos que pudieron inspirar, según él, las imágenes cristianas de Orfeo. Son el primer capítulo del *Protréptico o Exhortación a los griegos* de Clemente de Alejandría, escrito a fines del siglo ii o principios del siglo iii d.C., y el capítulo catorce del *Panegírico o Elogio de Constantino* que el obispo Eusebio de Cesarea compuso hacia el 335, veintiún o veintidós años después del Edicto de Milán⁹⁹.

⁹⁵ Bosio, 1632, 627 ss.; 1650, 560-564.

⁹⁶ Sobre el *Testamento de Orfeo*, pueden consultarse los estudios de Walter, 1964, 1975, 1983, 1989; Zeegers-Van der Vorst, 1970, 1972; Riedweg, 1993, y Holladay, 1996ab, 1998 (cfr. cap. 18).

⁹⁷ Boulanger, 1925, 163. Cfr. cap. 62.

⁹⁸ Stern, 1974, 8 s.

⁹⁹ Sobre este tema, cfr. Roessli, 2001, y las referencias bibliográficas reunidas en esta contribución.

En su *Exhortación a los griegos* Clemente compara a Orfeo con el Salvador, mostrando que, por su canto y los sonos de su lira, Orfeo condujo a la humanidad a la adoración de los dioses paganos, mientras que Cristo reveló la verdadera fe sirviéndose del cuerpo humano y de su propio cuerpo como de un instrumento musical:

Y este descendiente de David, que existía antes de David, el Logos de Dios, despreció la lira y la cítara, instrumentos sin alma, y rigió por el Espíritu Santo nuestro mundo y particularmente este microcosmos, el hombre, alma y cuerpo.

Según Clemente, el Nuevo Canto que Cristo canta no se contenta con domesticar al salvaje y vivificar lo insensible, como el canto de Orfeo, sino que además da orden y armonía al universo, porque es el Logos, es decir, el Verbo de Dios encarnado.

Stern no cree que este texto, que insiste de manera muy compleja sobre la diferencia fundamental entre Orfeo y Cristo, pudiera inspirar a los que hicieron pintar al cantor tracio en las catacumbas cristianas. El arqueólogo francés piensa, además, que en la Roma del siglo III este texto griego probablemente era poco conocido¹⁰⁰. Si dejamos de lado el problema de la difusión de la obra, sobre la que estamos mal informados, creo, por mi parte, que el estilo altamente metafórico de la comparación de Clemente de Alejandría, que tiende a mostrar la oposición completa entre Orfeo y Cristo, pudo muy bien lograr el resultado inverso del que se proponía. Tras una lectura rápida del texto de Clemente, un artesano recientemente convertido y poco familiarizado con la doctrina cristiana podía guardar el recuerdo de que un autor cristiano de renombre había hablado de Orfeo y de Cristo con la misma voz. Además, como el análisis de Clemente se ciñe exclusivamente al poder de la música de Orfeo, que se pone en contraste con el Nuevo Canto de Cristo, no es imposible que el cantor tracio, cuya música movía a las criaturas animadas e inanimadas, pudiera llegar a ser, a ojos de los fieles, una imagen simbólica del Dios hecho hombre que atrae hacia sí todos los corazones por el encanto de su palabra. En esta perspectiva, sería para representar a Cristo por lo que Orfeo figuraría sobre algunos monumentos cristianos.

Cien o ciento cincuenta años después de Clemente, Eusebio retoma la comparación clementina, que le era familiar, pero su propósito pierde la viveza polémica de Clemente al mismo tiempo que la gran sofisticación retórica de su discurso. La simplicidad del tono sugiere incluso que en su época la aproximación entre Orfeo y Cristo era una

¹⁰⁰ Stern, 1974, 9.

imagen de la potencia soberana del Verbo divino y un símbolo de la acción que Jesús, el Verbo hecho carne, ejerce sobre los corazones humanos.

Stern tampoco cree que este texto de Eusebio pudiera inspirar las imágenes cristianas de Orfeo. Uno de los argumentos que presenta me parece singular: considera que el texto es demasiado abstracto para poder haber guiado a los artesanos. El otro argumento está más fundado: por razón de su datación, 335, el *Panegírico de Constantino* es más de un siglo posterior a la imagen de Orfeo de Calixto y de diez a veinte años posterior a los frescos de San Pedro y San Marcelino y Domitila I; así, sólo la segunda pintura de Domitila y la de Priscila son más tardías. Se responderá que la datación de estos monumentos antiguos está lejos de ofrecer todas las garantías de certidumbre que podría esperarse y que hacer de ella el único criterio de juicio parece al menos insuficiente. Otros elementos deben tomarse en consideración. Una lectura atenta de los textos de Clemente y Eusebio muestra con claridad que la reflexión del segundo se inspira en la del primero. Eusebio conoce el comentario de su predecesor y, retomándolo por su cuenta, sigue una reflexión sobre el poder de la música de Orfeo que comenzó a interesar a los autores cristianos desde fines del siglo II, con Taciano y Teófilo de Antioquía, por ejemplo, para prolongarse más allá del siglo IV¹⁰¹, fecha en la que se deja de decorar las catacumbas romanas. El tono de bonhomía con el que Eusebio compara a Cristo y Orfeo muestra el camino recorrido desde Clemente y la claridad del propósito sugiere que la idea expresada en el *Panegírico de Constantino* estaba probablemente en boga antes de ser formulada por Eusebio. Así, el texto del obispo de Cesarea quizá no inspiró él mismo directamente las imágenes de Orfeo en las catacumbas, pero la aproximación que establece explícitamente entre Orfeo y Cristo podía ser familiar a los artesanos o a los que encargaran pinturas en catacumbas. Bajo esta interpretación las imágenes de Orfeo en las catacumbas se tornan claras. Bajo los rasgos del cantor mítico es a Cristo a quien debemos reconocer y la lira que toca no es otra que el símbolo del Logos, de la Palabra, del Canto de Amor por el que reúne y reconcilia alrededor de sí todas las especies de hombres, los dulces y los violentos, representados por la asamblea de animales domésticos y bestias feroces.

¹⁰¹ Sobre este tema, cfr. Friedman, 1970, 28-37 (1999, 34-44); Naldini, 1993; Tabaglio, 1999. Cfr. también Carena, 1923.

4.3. La interpretación de De Rossi

Otra interpretación del Orfeo cristiano fue propuesta por De Rossi. Tras haber procedido a una rápida comparación de las representaciones paganas y cristianas de Orfeo, concluyó que las imágenes cristianas se distinguen de las paganas por la supresión de los animales feroces y por la presencia de uno o varios corderos, que son raros en los mosaicos paganos de Orfeo y que simbolizan el rebaño de Dios en las tradiciones judía y cristiana. Argumentando a partir de estas observaciones, De Rossi quiso ver ahí la prueba de que Orfeo era una imagen del Cristo Buen Pastor¹⁰². Su punto de vista fue ampliamente aceptado, especialmente por el arqueólogo Sybel, que pensaba que Orfeo no solamente había sido asimilado al Cristo Buen Pastor, sino utilizado, por así decirlo, en su lugar¹⁰³. De hecho, esta interpretación plantea ciertos problemas. Para empezar, la observación a partir de la cual De Rossi hace su interpretación debe ser matizada. Si es claro que los corderos adquieren en los frescos de las catacumbas un lugar que no tenían en el arte pagano, es en cambio excesivo hablar de supresión de animales feroces, que sí están presentes en ciertas pinturas. Por otro lado, podemos e incluso debemos preguntarnos por qué razón Orfeo habría sustituido al Cristo Buen Pastor cuando la imagen de este último pertenecía al vocabulario del arte cristiano desde sus orígenes a comienzos del siglo II d.C. Esta cuestión está tanto más justificada cuanto que la propia estancia donde se halla una de las seis pinturas de Orfeo —las catacumbas de San Pedro y San Marcelino I— tiene igualmente en medio de su techo un fresco del Cristo Buen Pastor. Parece difícil admitir en tal caso que Orfeo hubiera venido a tomar pura y simplemente el lugar del Cristo Buen Pastor, cuando éste está representado en su proximidad. E incluso si nos limitáramos a ver en la presencia de Orfeo en las catacumbas una asimilación al Cristo Buen Pastor, más que una sustitución, quedaría el hecho de que las dos pinturas harían un doblete, sin que pudiéramos comprender los motivos. Además, se ha dicho justamente que el único punto en común entre los dos temas se encuentra en los corderos y que los textos evangélicos¹⁰⁴ que evocan al Cristo Buen Pastor no mencionan ni los vestidos frigos ni la lira, que son sin embargo atributos esenciales de Orfeo¹⁰⁵. Sin embargo, aun si la interpretación de De Rossi y otros estudiosos que le siguieron no puede adoptarse tal cual, pienso que la aproximación entre Orfeo y el

¹⁰² De Rossi, 1887, 29-35, y en especial 31.

¹⁰³ Cfr. Von Sybel, 1909, 106, donde parece identificar ambas figuras.

¹⁰⁴ Jn 10, 11-15 y 27-28, Mt 18, 12-13, Lc 15, 4-5. Sobre el Buen Pastor en el arte cristiano, cfr. Klauser, 1958-1959, 1962, 1965-1967.

¹⁰⁵ Stern, 1974, 12; Murray, 1981, 42.

Cristo Buen Pastor está bien presente en los frescos de las catacumbas, si bien exige ser precisada considerando el problema desde el principio.

4.4. Ensayo de interpretación personal

Junto con la imagen del orante o de la orante, es decir, del hombre o la mujer que rezan con los brazos separados, el Cristo Buen Pastor es el motivo más extendido del arte paleocristiano. Juntos constituyen el binomio fundamental de la historia de la salvación. En tanto que símbolo de la *pietas*, el orante representa el alma frágil que aspira a la redención, mientras el Cristo Buen Pastor designa al Salvador que viene a guiarla por el camino de la vida eterna.

La imagen del Cristo Buen Pastor figura sobre un centenar de pinturas de catacumbas desde el siglo II d.C. y sobre un número igualmente importante de sarcófagos, esculturas y mosaicos de los siglos III, IV y V. Presenta diversas variantes iconográficas que en su mayoría son tentativas de hacer visibles los pasajes de los Evangelios a que hacen alusión y de asimilar los modelos paganos en los que los artistas se inspiraban.

El tipo iconográfico más antiguo y el más ricamente atestiguado presenta a un joven pastor flanqueado de uno o varios corderos a sus pies y que lleva una oveja o un cordero sobre sus espaldas. Se trata en este caso de una representación esquemática de la parábola bien conocida de la oveja perdida, tal como aparece en el Evangelio de Lucas:

¿Quién de entre vosotros, si tiene cien ovejas y llega a perder una, no abandona las otras noventa y nueve en el desierto para buscar la que se ha perdido hasta que la encuentra? Y cuando la encuentra la pone contento sobre sus hombros y, de vuelta a casa, reúne a sus amigos y vecinos y les dice: «Alegraos conmigo, pues he encontrado la oveja que estaba perdida»¹⁰⁶.

Esto es lo que vemos, por ejemplo, en un sarcófago de fines del siglo III que proviene de la Via Salantini y que está en el Palacio de los Conservadores de Roma.

Este tipo iconográfico rápidamente adquirió el estatuto de imagen simbólica, que permite reproducirla varias veces en un mismo contexto o sobre un mismo monumento, como ideograma de la redención. Es lo que se ve en un sarcófago del Museo de Letrán en Roma, donde el Cristo Buen Pastor aparece tres veces (figura 17). La repe-

¹⁰⁶ Lc 15, 4-6.



Fig. 17. Sarcófago del Buen Pastor. Roma, Museo de Letrán. Grabar, 1966a, lám. 287.

tición de este mismo motivo tiende a insistir en la naturaleza redentora o salvadora de Cristo y da así respuesta a la pregunta de cómo el Orfeo de San Pedro y San Marcelino podría representar el Cristo Buen Pastor, puesto que éste está pintado en su proximidad inmediata. La imagen tiene un valor simbólico tan fundamental para los primeros cristianos que se la reproducía con la mayor frecuencia posible. Sin embargo, el carácter simbólico de la imagen no fue óbice para cierto esfuerzo narrativo en los artistas. Así, a veces el Buen Pastor se apoya en un bastón, como se puede observar en una preciosa estatuilla de mármol de la segunda mitad del siglo III conservada en el Museo de Arte de Cleveland (Ohio) (figura 18)¹⁰⁷. Este detalle no se introduce por azar; está tomado de una de las prefiguraciones veterotestamentarias más importantes del Buen Pastor, el Salmo 23, en el que el autor canta estos célebres versículos:

El Señor es mi pastor. Nada me falta... Cuando marche por valle tenebroso, ningún mal temeré, porque tú vas conmigo; tu vara y tu cayado, ellos me sosiegan¹⁰⁸.

La fusión que este esquema iconográfico realiza entre el relato veterotestamentario que habla de Dios y el relato de Lucas en el que Jesús mismo se expresa sirve para mostrar que para los cristianos Jesús y Dios son una única y misma persona y que Jesús ha venido a cumplir la promesa de salvación del Padre.

A veces, el Buen Pastor no tiene un cayado, sino una jarra de leche en su mano, como en un fresco pintado a comienzos del siglo III en el

¹⁰⁷ Weitzmann, 1979, 408, n.º 364.

¹⁰⁸ Sal 23.1.4.



Fig. 18. Estatuilla del Buen Pastor. Cleveland. Weitzmann, 1979, n° 364.

techo de la cripta de Lucina, en las catacumbas de San Calixto de Roma (figura 19). Este elemento iconográfico se inspira en el capítulo 34 de Ezequiel, que es la fuente principal en la que se inspiran no sólo Lucas, sino también Mateo y Juan en su elaboración de la parábola del Buen Pastor. El profeta del Antiguo Testamento se hace eco de Adonai, que reprocha a los pastores laicos haber descarriado el rebaño de Israel y sobre todo no haberle alimentado con leche; decide, por tanto, hacerse él mismo pastor de su pueblo antes de enviarle un pastor de su elección, un nuevo David que instaurará un reino de justicia y de paz. Reuniendo una vez más un elemento narrativo tomado del texto evangélico —la oveja sobre los hombros del pastor—



Fig. 19. El Buen Pastor. Roma, San Calixto, cripta de Lucina. Grabar, 1966a, lám. 28.

y otro de un texto profético —el jarro de leche—, los artesanos que componen esta imagen del Buen Pastor quieren mostrar que el Príncipe de la Paz, el nuevo David, el Mesías anunciado por el Profeta Ezequiel, no es otro que Jesús mismo.

En otras representaciones, el Cristo Buen Pastor no tiene en su mano derecha ni un bastón ni un jarro de leche, sino un instrumento

de música que no es el instrumento de cuerda que toca Orfeo, sino uno de viento, la siringa o flauta de Pan, como se ve, por ejemplo, en un mosaico del siglo IV situado en el aquileo de la Basílica del obispo Teodosio en Rávena (figura 20). Ningún texto de las Escrituras viene a legitimar esta unión, pero se puede imaginar que los artesanos cristianos la introdujeron porque es un atributo característico del pastor. Como ya hemos señalado, las escenas bucólicas o pastorales que muestran a un pastor que reúne su rebaño al son de una flauta estaban muy extendidas en el arte helenístico y romano. Nada impide, pues, pensar que los artesanos cristianos se inspiraran en tales modelos en sus representaciones del Cristo Buen Pastor. Pero creo que una interpretación menos decorativa y más simbólica se impone en ciertos casos. En el mosaico de la Basílica de Teodosio, el Buen Pastor no toca la siringa, pero la exhibe de manera ostentosa, como Orfeo exhibe su plectro en el mosaico pagano de Palermo (Roessli, 2001, figura 2) y sobre el segundo fresco de San Pedro y San Marcelino (figura 11 y Roessli, 1999, cubierta, 2001, figura 3). El gesto es tan evidente que no se puede dudar de que tiene como objetivo llamar la atención sobre el instrumento. En el capítulo 10 del Evangelio de Juan, Jesús, que se designa a sí mismo como el Buen Pastor, repite en tres ocasiones que las ovejas que pertenecen a su rebaño escuchan su voz y la siguen y que aquellas que aún no forman parte de la escucharán igualmente y se unirán a las otras para no formar ya más que un solo rebaño guiado por un único pastor¹⁰⁹. Así, como la representación visual de la voz y la palabra que pronuncia no es cosa fácil, creo que, para simbolizar el poder unificador de la Palabra de Cristo sobre los fieles, los artesanos escogieron recurrir al instrumento de música gracias al cual un pastor supuestamente reúne a su rebaño.

La imagen de un hombre que lleva una oveja o un cordero sobre sus hombros tiene antecedentes paganos que los artistas cristianos no podían ignorar y que sin duda les sirvieron de modelo para representar a Cristo Buen Pastor. Mencionaremos principalmente aquí la figura de Hermes Crióforo, es decir, portador del cordero, que ilustran bastantes estatuas griegas desde el siglo VI a.C. Estas representaciones se inspiran probablemente en una leyenda análoga a la que cuenta Pausanias¹¹⁰, según la cual Hermes había ahuyentado la peste de la ciudad de Tanagra llevando un cordero a sus espaldas. Para los griegos Hermes era un dios benefactor y amistoso, y las figuras del crióforo llegaron a ser un símbolo del amor de los hombres (*φιλιανθρωπία*). Pues bien, el retrato que los evangelistas nos dan de Jesús es el de un

¹⁰⁹ Jn 10, 3; 16, 27.

¹¹⁰ Paus. 9.22.1.



Fig. 20. El Buen Pastor. Aquilea, Basílica de Teodosio. Grabar, 1966a, lám. 27.

ser pleno de *φιλανθρωπία* o de *humanitas*. Sin duda la similitud entre Hermes y Jesús mereció la atención de los artistas cristianos y los incitó a retomar el modelo del Hermes crióforo para representar al Cristo Buen Pastor, tal como lo hemos visto hasta ahora. Pero hay más. Hermes era también un servidor, un mensajero y un guía. Homero nos lo presenta como el que ayuda a franquear fronteras peligrosas¹¹¹. Tenía como función principal conducir las almas de los difuntos en el trayecto de los muertos, lo que le valió el nombre de Psicopompo, Acompa-

¹¹¹ Il. 24.437, 439, 461.

ñador o Transportador de almas, una función que se presta aún más claramente a la aproximación con Cristo, que conduce el alma del difunto piadoso a la vida eterna. La idea de que el Cristo Buen Pastor es, por así decirlo, un psicopompo físico se encuentra en una plegaria primitiva a los muertos extraída del Sacramentario Gelasiano. Allí dice que liberado de la muerte, absuelto del pecado, reconciliado con el Padre, el hombre muerto gana la vida eterna «llevado sobre los hombros del Buen Pastor»¹¹².

Como vemos, la iconografía del Buen Pastor llevando un cordero sobre los hombros debe más a la iconografía de Hermes crióforo que a la de Orfeo con los animales y las pinturas que le representan en las catacumbas están suficientemente alejadas para excluir toda forma de reaproximación entre ellos. Sin embargo, existe un tipo iconográfico del Cristo Buen Pastor que presenta una similitud bastante clara con las imágenes de Orfeo encantando a los animales. Este tipo iconográfico del Cristo Buen Pastor no lleva un cordero sobre los hombros, sino que está de pie o sentado en medio o cerca de su rebaño. Tal tipo de composición, que proviene de escenas bucólicas, próximas al espíritu de Teócrito y Virgilio, no parece referirse a un texto bíblico particular, sino al conjunto de los pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento en que se trata del Buen Pastor.

Este tipo iconográfico está, evidentemente, mucho más próximo a las pinturas de Orfeo que el Cristo Buen Pastor llevando un cordero a sus espaldas. Es especialmente claro en los frescos de San Calixto, de Domitila, de Priscila y en uno de los frescos de San Pedro y San Marcelino, y un poco menos en la segunda imagen del mismo cementerio, pues su destrucción parcial restringe el público a dos aves de especie diferente. Pero si la composición de conjunto aproxima las imágenes del Cristo Buen Pastor a las de Orfeo, dos elementos las distinguen, sin embargo: el gorro frigio y, sobre todo, la lira. La presencia de la lira se explica fácilmente. Si los pastores y boyeros de la poesía y el arte grecorromanos tocan en general un instrumento de viento, la flauta o la siringa, sabemos que existe en la tradición bíblica un pastor llamado a un gran destino que no toca la flauta, sino un instrumento de cuerda, el *kinnôr*, es decir, la cítara o el arpa; este pastor es, evidentemente, David, el autor de los Salmos y rey de Israel. Los profetas verán en él bien al Mesías, bien al antepasado del Mesías que debe traer la paz universal. Ezequiel ofrece una ilustración de ello particularmente iluminadora para nuestro propósito:

¹¹² Muratori, 1748, 751, y Orígenes *Hom. Gen.* 9.3 (PG 12.214).

Vendré a salvar mis ovejas para que no sean asaltadas... Elevaré a la cabeza de mi rebaño a un pastor único: será mi servidor David. Él lo hará pastar y será para él pastor. Yo, Adonai, seré su Dios y mi servidor David será príncipe en medio de ellos. Concluiré con mi rebaño una alianza de paz, y suprimiré del país las bestias feroces y vivirá en seguridad¹¹³.

Los frescos de Orfeo en los que las bestias feroces fueron suprimidas son una ilustración perfecta de esta profecía de Ezequiel y de aquellas, no citadas aquí, que le son paralelas en el Antiguo Testamento. En San Calixto el entorno del pastor-músico se reduce a dos ovejas; en el primer fresco de San Pedro y San Marcelino no está rodeado más que por algunas ovejas y algunos pájaros; en Priscila, un perro y un cordero se suman a la compañía habitual de las ovejas, pero ninguna bestia feroz aparece. En cuanto a las dos pinturas de Domitila que reúnen alrededor del pastor-músico a animales pacíficos y animales salvajes, como en las imágenes paganas de Orfeo, se refieren a otra profecía mesiánica, la ya citada de Isaías 11, que pone el acento sobre la reconciliación de las especies que traerá el advenimiento del Mesías¹¹⁴.

¿Hay que pensar que el pastor-músico que figura sobre los frescos de las catacumbas es el Mesías David que encontramos en la sinagoga de Dura-Europos y sobre el mosaico de Gaza (figuras 1 y 2)? Esta interpretación, que se aviene admirablemente con el arte judío, no puede mantenerse para el mundo cristiano. Para los que encargaban los frescos de Orfeo, el Mesías anunciado por los Profetas no es David, sino Jesús. Sin embargo, para los cristianos, el vínculo entre David y Jesús es muy estrecho. No solamente el salmista y rey de Israel es una prefiguración de Jesús y de lo que él ha venido a cumplir, sino que además es su ancestro directo. En la genealogía que pone a la cabeza de su evangelio, Mateo dice explícitamente de Jesús que es el hijo de David, o, dicho de otro modo, su heredero más directo: Libro del origen de Jesucristo, hijo de David¹¹⁵. Es esto mismo lo que puede leerse en los Hechos de los Apóstoles:

¹¹³ Ez 34, 22-25; Jeremías ya había expresado una idea análoga (23, 1-5): «Malditos sean los pastores que dejan morir y dispersarse los rebaños de mis campos –oráculo del Señor...–; reuniré yo mismo al resto de mis ovejas de todos los países donde las he dispersado y las traeré a sus praderas: serán fecundas y se multiplicarán. Pondré sobre ellas pastores que se dedicarán a hacerlas pastar. No tendrán más temor ni terror: ninguna se perderá –oráculo del Señor–. He aquí que vienen los días –oráculo del Señor– en que haré surgir para David un retoño justo que reinará como verdadero rey y será inteligente y ejercerá en el país el derecho y la justicia».

¹¹⁴ Is 11.1, 6-9; cfr. también Is 65, 25.

¹¹⁵ Mt 1.1.

Después de haber rechazado a Saúl, Dios les concedió a David como rey. Declaró sobre él: «He encontrado a David, hijo de Jesé: este hombre corresponde a mi deseo, cumplirá todos mis deseos. De su descendencia Dios, según su promesa, hizo salir a Jesús, Salvador de Israel»¹¹⁶.

Este vínculo entre David y Jesús es tan fundamental para los cristianos que sitúan el lugar de nacimiento de Jesús en Belén, en la misma ciudad donde David nació y creció:

Hoy os ha nacido en la ciudad de David un Salvador, el Mesías, el Señor¹¹⁷.

Como escribe Pablo en la Carta a los Romanos, Jesús, verdadero hombre y verdadero Dios para los cristianos, viene del linaje de David según la carne y de Dios según el Espíritu Santo¹¹⁸. El personaje que debemos reconocer en los frescos de las catacumbas romanas no es David, sino el Cristo Salvador, hijo y heredero de David, representado bajo los rasgos de Orfeo que encanta a los animales al son de su lira.

La posición privilegiada que ocupan los frescos de Cristo-Orfeo en las catacumbas apoya además esta interpretación. Ocupa el centro del techo en San Calixto y en Domitila I, el tímpano de la puerta en San Pedro y San Marcelino I y el tímpano del arcosolio en San Pedro y San Marcelino II. Este lugar de elección entre los otros temas bíblicos representados le confiere una importancia particular. Las imágenes que lo rodean o que lo acompañan son todas promesas de salvación, concretadas en los milagros de Dios y de Cristo que relatan las Escrituras. La posición central de Cristo-Orfeo en relación al conjunto de estos temas tiende a mostrar que es en él en quien se cumple la salvación suprema y que el alma del difunto quiere abandonar todo miedo a la muerte, pues Cristo, el resucitado de entre los muertos, está allí dispuesto a sostenerle y acompañarle sobre el camino de la *requies perpetua*.

¹¹⁶ Hch 13, 22-23

¹¹⁷ Lc 2, 11.

¹¹⁸ Ro 1, 3-4.

ATRIBUCIÓN A ORFEO DE UNA TRADICIÓN POÉTICA

Alberto Bernabé
Universidad Complutense

1. ORFEO, AUTOR LITERARIO: SEGUIDORES Y DETRACTORES DE UNA ATRIBUCIÓN

Durante mucho tiempo Orfeo pasó por ser el autor de una amplia serie de obras literarias. Así lo creyeron desde el comentarista del *Papiro de Derveni*, del siglo IV a.C.¹, que cita una serie de versos como pertenecientes a un poema de Orfeo, hasta Constantino Láscaris, entre los siglos XV y XVI, que escribe unos *Prolegómenos del sabio Orfeo*², en los que le atribuye diversos poemas. Entre los muchos testimonios que podrían aducirse, escogemos algunos significativos: Platón³ pone en boca de Sócrates ante los jueces, entre las ventajas de haber sido condenado a muerte, la de que pronto se hallará junto a Orfeo, Museo, Hesíodo y Homero. La mención de nuestro poeta en este contexto indica que no sólo era considerado un poeta auténtico, sino que además debía de ser apreciado por los jueces⁴. El hecho de que se le mencione antes de los otros autores en este pasaje y en otros⁵ implica que se le consideraba antiquísimo. Tal impresión la corrobora la manera en que Platón cita un par de veces obras atribuidas por los antiguos a Orfeo, como procedentes de un «antiguo relato» (παλαιὸς λόγος)⁶.

¹ Cfr. Laks-Most (eds.), 1997, con bibliografía. Sobre el tema de este capítulo cfr. Bernabé, 2002h.

² Cfr. Martínez Manzano, 1994, 33-61.

³ Pl. *Ap.* 41a.

⁴ Sobre las citas platónicas de Orfeo, cfr. Bernabé, 1998a.

⁵ Por ejemplo, Pl. *Io* 536b. Cfr. Masaracchia, 1993, 183; Bernabé, 1998a, 44. En Pl. *Lg.* 677d Orfeo figura entre los primeros descubridores, lo que también apunta a una datación antigua.

⁶ Bernabé, 1998a, 52 ss.

La convicción de que Orfeo fue un personaje muy antiguo, anterior a Homero, la encontramos en muchas otras fuentes. Por ejemplo, existe una tradición tan antigua como Ferecides de Atenas, a caballo entre el siglo VI y el V a.C., seguida por Helanico y Damastes, ambos del siglo V a.C., según la cual Orfeo fue antepasado de Homero, once generaciones anterior a él⁷.

Pero sigamos con Platón. El filósofo ateniense habla de libros de Orfeo y Museo⁸ y en algún lugar cita incluso pasajes literales de obras consideradas del antiguo poeta⁹. No merece la pena hacer una relación de autores que citan obras de Orfeo sin dudar de su existencia. La lista sería muy larga.

No faltaron, sin embargo, las voces críticas contra esta opinión común. Y así Heródoto¹⁰ estima que

los poetas que se dice que vivieron antes que ellos (*sc.*, Homero y Hesíodo) me parece que vivieron después.

Su afirmación parece indicar que se opone a una creencia generalizada, según la cual había poetas más antiguos que el autor de la *Ilíada*. Aunque no los cita por sus nombres, es muy probable que estuviera pensando en autores como Orfeo. En efecto, siglos después Sexto Empírico¹¹ corrobora la opinión de Heródoto, pero esta vez menciona a Lino, Orfeo y Museo entre los pretendidos predecesores de Homero.

Es probable que el fundamento de quienes ponían en duda la autoría de Orfeo fuera que la fecha en que se situaba al poeta, quien se suponía que había acompañado a los Argonautas en los tiempos heroicos, era muy anterior a la más antigua poesía conocida (la de Homero), mientras que los primeros poemas órficos no parecían remontarse más atrás de fines del siglo VI a.C. Algunos autores cultos eran conscientes de este problema y optaron por diversas soluciones. La más obvia era pensar que el Orfeo autor de los poemas no era el Orfeo argonauta, sino un personaje posterior del mismo nombre. Es la propuesta por Herodoro¹² y seguida por otros autores antiguos que no vacilaron incluso en multiplicar los Orfeos para justificar las dife-

⁷ Procl. *Vit. Hom.* 19 Severyns (*OF* 871), que cita a Hellanic. 4 F 5b = *Fr.* 5a Caerols = 5b Fowler, Damastes *Fr.* 11b Fowler y Pherecyd. *Fr.* 167 Fowler, cfr. Suda s.v. *Homeros* (III 525.4 Adler = Charax *FGrHist* 103 F 62). Sobre el tema véase Rohde, 1901, 8 ss.; Linforth, 1941, 24 ss.; Jacoby ad Hellanic. *l.c.*

⁸ Pl. *R.* 364e.

⁹ Por ejemplo, Pl. *Cra.* 402b, *Phlb.* 66c, *Lg.* 669d. Cfr. Bernabé, 1998a, 46.

¹⁰ Hdt. 2.53 (*OF* 880). Cfr. Linforth, 1941, 158 s.

¹¹ S. E. *M.* 1.203 (*OF* 882).

¹² Sch. A. R. 1.23-25a (8.22 Wendel = Herodor. *Fr.* 42 Fowler, *OF* 867 y 1010). Sobre este testimonio cfr. Linforth, 1936, 217; 1941, 157 s.

rencias de cronología de algunos poemas entre sí. Y así Hermias cree que existen tres Orfeos y la Suda habla de cinco¹³.

Por su parte, Josefo afirma que, en general, entre los griegos no se encuentra ni una letra sobre la que haya acuerdo de que es anterior a Homero¹⁴. Otra noticia nos dice, de manera más clara, que los griegos anteriores a la guerra de Troya no conocían la escritura y que no se conservaba ningún poema de autores como Femio y Demódoco¹⁵.

En este argumento de la falta de conocimiento de la escritura en la época en que se situaba a Orfeo insisten algunos autores, que ponen de manifiesto incluso que nuestro poeta era tracio y que los tracios eran analfabetos. Así lo expresa Eliano, quien cita como fuente a Androción, un historiador del s. IV a.C.¹⁶: No nos extraña en ese contexto que un autor tan escrupuloso con sus fuentes como era Aristóteles mostrara su mayor escepticismo ante la atribución a Orfeo de poemas. No sólo utiliza más de una vez expresiones de duda como «los llamados poemas de Orfeo»¹⁷, u otras más ambiguas, como vagas referencias a «teólogos» o «poetas antiguos ocupados en la teología»¹⁸, sino que parece que en su tratado *Acerca de la filosofía* manifestó expresamente su incredulidad sobre los poemas atribuidos a Orfeo¹⁹.

Circulaban propuestas de atribuir los poemas de Orfeo a otros autores: sobre todo, a filósofos pitagóricos: y así el poema titulado *la red* se atribuía, además de a Orfeo, a Zópiro de Heraclea o a Bro(n)tino²⁰; de las obras tituladas *Descenso al Hades* y *Relato sagrado* se decía que eran de Orfeo o de Cércope²¹; y el *Peplo* y la *Física* se atribuían alternativamente al poeta tracio y a Bro(n)tino²².

También en el marco de las atribuciones alternativas se manejaba el nombre de Onomácrito. Así lo hace Taciano, quien reivindica que

¹³ Herm. in *Phdr.* 94.22 Couvreur (*OF* 869), Suda s. v. *Orpheus* (III 564.23 Adler, *OF* 870).

¹⁴ I. *Ap.* 1.12, cfr. Linforth 1941, 158 ss. y los comentarios al pasaje de How y Wells, 193 s.

¹⁵ Sch. D. T. 490.7 Hilg. (= *AB* 785, 15, *OF* 882).

¹⁶ Ael. *VH* 8.6 (= Androt. *FGrHist* 324 F 54a, *OF* 1028).

¹⁷ Arist. *GA* 734a 18 (*OF* 704), *de An.* 410b 28 (*OF* 421); cfr. cap. 53, § 1.

¹⁸ Cfr. Arist. *Metaph.* 1091b 4 «los poetas antiguos», 1071b 26 «los teólogos», 983b 27 «antiguísimos y primeros teólogos», *Mete.* 353a 34 «antiguos y ocupados en la teología» (cfr. *OF* 20 y 22).

¹⁹ Arist. *Fr.7* Rose. Tenemos sobre ella dos noticias indirectas: según *Phlp. in de An.* 186.24, el Estagirita no creía que fueran de Orfeo los versos que se le atribuían; según *Cic. ND* 1.107, Orfeo nunca existió (cfr. *OF* 421 y 1115). Cfr. cap. 53, § 1.

²⁰ Suda s.v. *Orpheus* (III 564.27 Adler = p. 55 Thesleff., *OF* 1100 y 1106).

²¹ Epígenes en *Clem. Al. Strom.* 1.21.131.5 (*OF* 1100-1101).

²² *Clem. Al. Strom.* 1.21.131.5 (= p. 55 Thesleff., *OF* 1100), cfr. cap.19, § 2.2.

Moisés es anterior a la literatura teológica griega y desacredita las noticias de la Antigüedad sobre Orfeo²³:

Orfeo nació por el mismo tiempo que Heracles y dicen que las obras que se le atribuyen fueron compuestas por Onomácrito de Atenas, que vivió durante el mandato de los hijos de Pisístrato, hacia la Olimpiada 50 (580/577 a.C.).

A Onomácrito le atribuye Pausanias temas característicos de la poesía órfica, como el desmembramiento de Dioniso a manos de los Titanes²⁴.

Pese a que esta relación de escépticos, así reunida, parece larga y consistente, las voces, iniciadas en la crítica ilustrada del s. IV a.C., que trataban de poner en tela de juicio la posibilidad de que Orfeo fuera un autor real son, sin embargo, minoritarias, frente a una abrumadora *communis opinio* que consideraba a Orfeo un poeta que había existido. Incluso tenemos huellas de contraargumentos a algunas críticas. Por una parte, frente al argumento del desconocimiento de la escritura antes de Homero, Diodoro nos dice que Orfeo habría escrito sus poemas «en letras pelásgicas», un dato que procede, al parecer, de Dionisio Escitobraquión²⁵ y que resulta muy pintoresco, ya que ignoramos qué quería decir eso de «letras pelásgicas». La expresión suscita al menos la posibilidad de que se hubiera conservado memoria de las antiguas escrituras silábicas del Egeo.

Por otra parte, para salvar la distancia temporal que mediaría entre el Orfeo «real» y los pretendidos autores posteriores, siempre quedaba un expediente simple, que explicaría, además, por qué en varios casos ciertas obras se citan indistintamente como de Orfeo o como de otro poeta: los poemas, aun cuando hubieran sido escritos por otros autores, habrían sido inspirados por Orfeo. En este contexto puede interpretarse una curiosa representación en una copa ática de figuras rojas conservada en el Fitzwilliam Museum de Cambridge²⁶. En ella se representa a una persona que escribe lo que la cabeza parlante de Orfeo parece dictarle. A su lado, Apolo aparece como garante de esta transmisión sagrada. Suele pensarse que lo que el joven copia son

²³ Tat. *Orat.* 41, cfr. Eus. *PE* 10.11.27 (*OF* 875 y 1110). Sobre Onomácrito, cfr. cap. 25, § 6.

²⁴ Paus. 8.37.5 (*OF* 39 y 1113). El propio Paus. 1.14.3 (*OF* 382), en su descripción de Eleusis, habla de la recitación de unos versos atribuidos a Orfeo y manifiesta su parecer de que no eran auténticos.

²⁵ D. S. 3.6.5 (*Dionys. Scyt. Fr.* 8 Rusten = *OF* 1026).

²⁶ Reproducida en Bottini, 1992, fig. 2 (tras p. 96). Caben otras interpretaciones, cfr. cap. 8, § 14 con fig. 17.

oráculos, pero ¿por qué no también poemas?²⁷. De acuerdo con esta imagen, cada uno de los poetas posteriores no sería más que un mero *medium* de la voz inspiradora de Orfeo.

2. ¿POR QUÉ SE ATRIBUYEN POEMAS A ORFEO?

No deja de ser sorprendente para los descreídos hombres de nuestra época el que un personaje del mito como Orfeo pasara a ser considerado un autor literario por la mayoría de los griegos. Aceptada la primera premisa, la de que Orfeo era considerado un personaje histórico y, además, poeta (frente a otros protagonistas de mitos a quienes no se atribuyen obras), se trata de que nos preguntemos por qué ciertos poetas de diferentes épocas renunciaron a su propia fama y prefirieron hacer creer a los demás que sus propias obras no eran suyas, sino de un personaje del mundo del mito.

La pregunta en realidad no es simple, sino múltiple, ya que suscita otras: qué tipo de poetas hacen eso y por qué, qué clase de obras son las que se pretendió hacer pasar por órficas y por qué se decidió atribuir las a Orfeo y no a otro personaje mítico. Entre las diversas razones posibles, podríamos, al menos, dar las siguientes:

1) La primera es que para los griegos cuanto más antigua sea una idea, tanto más respetable es. De ahí, la mención típica de «antiguo relato» (παλαιὸς λόγος) con que Platón prefiere referirse a menudo a obras órficas²⁸. Platón trata de garantizar la validez de sus propias ideas y la apoya en el testimonio de un viejo poema que es valioso porque es antiguo²⁹ y presumiblemente inspirado por los dioses. Vislumbramos que si ciertos poetas decidieron hacer pasar por obras de Orfeo sus producciones, debieron de hacerlo movidos por un deseo de conferir autoridad a su mensaje, sin duda porque era novedoso y opuesto a opiniones tenidas por valiosas, además de porque pretendían convencer de él a otros. No se trataba de exponer a la consideración del público una mera obra literaria, sino de transmitir a otros una nueva creencia, una especie de revelación religiosa. El afán por

²⁷ Parece que hay una clara referencia a la transmisión de poesía en una enócoe ática de figuras rojas (ca. 440 a.C.) del Antikenmuseum de Basilea (nr. inv. BS 1416) en que la cabeza de Orfeo aparece al lado de dos Musas, una de las cuales sostiene un volumen abierto en sus manos. Cfr. cap. 8, n. 66.

²⁸ *Lg.* 715e, *Phd.* 70c, *Ep.* 7.335a, cfr. Bernabé, 1998a, 47.

²⁹ Guthrie, 1952, 241 = 1970, 243 (por donde citamos): «Sabemos que una cosa es verdad, porque podemos demostrárnosla: pero es satisfactorio saber que al creer en ella nos encontramos de acuerdo con las palabras divinamente inspiradas de los poetas, o bien con un artículo de fe de venerable antigüedad».

lograr adeptos debía de ser para los autores de este nuevo mensaje más importante que su propio prestigio y por ello prefirieron atribuírselo a Orfeo, un poeta antiquísimo y por tanto sumamente prestigioso.

2) Ello nos lleva a la segunda razón: el discurso atribuido a Orfeo es siempre sagrado. Ya se afirma en el *Papiro de Derveni*³⁰ que

Orfeo... pronuncia un discurso sacro en toda su extensión, desde la primera hasta la última palabra.

Y Platón califica el discurso órfico no sólo de «antiguo» (παλαιός), sino también de «sagrado» (ιερός)³¹. Incluso ironiza sobre el parentesco de Orfeo con la divinidad (en tanto que hijo de una musa, Calíope) para conferirle autoridad a sus poemas en un pasaje del *Timeo*³².

3) Pero el verdadero centro del problema es qué tipo de poesía puede hacerse pasar por órfica. El tercer motivo que podemos enumerar por el que se puede atribuir un poema a Orfeo es que el tipo de poesía que se le asigna configura un conjunto coherente. Nunca se le atribuye, por ejemplo, poesía heroica del tipo de la *Iliada* ni de la poesía cíclica, y sí, en cambio, un tipo específico de poemas³³. Permítaseme que insista en este aspecto, porque creo que el *Leitmotiv* de una cierta parte de la investigación moderna, según la cual lo que llamamos orfismo no tiene más unidad que la referencia a unos textos firmados por Orfeo, es la consecuencia de una visión desenfocada sobre la cuestión. En términos más bruscos, hacer tal afirmación es tratar el problema al revés.

En efecto, hay que partir de la constatación de que firmar una obra como «de Orfeo» implica por parte de quien lo hace asociarse a unos ciertos contenidos, que no sólo son literarios. Pienso que debería insistirse más en el problema de la creación de la literatura órfica desde la perspectiva religiosa: quien atribuye sus poemas a Orfeo los hace entrar en un determinado corpus que sirve de guía a una amplia variedad de individuos más o menos dispersos. Hay una posición religiosa en el escrito órfico, un factor de unión que el estudioso moderno no debe desvirtuar. Como señala Bianchi³⁴, la literatura órfica es un

³⁰ *P. Derv.* col. VII 7.

³¹ *Pl. Ep.* 7.335a.

³² *Pl. Ti.* 40d.

³³ Cfr. Bernabé, 1994b, 173 ss. Recuérdese que *Ar. Ra.* 1030 ss. especifica temas distintos para Orfeo (las τελεταί y abstenerse de las matanzas) y para Homero (ejércitos ordenados, la virtud y el armamento de los varones) y que *Pl. Prt.* 316d (*OF* 549 I) también distingue la «poesía» de Homero de las τελεταί de Orfeo. La temática de los poemas órficos tenía, pues, según los antiguos, una estrecha relación con los ritos místicos.

³⁴ Bianchi, 1974, 130 [188].

género literario que comporta características de contenido, teoantropogónico y con la mirada puesta en la salvación de las almas, en la soteriología. Hay un principio de construcción, una idea madre, una visión de la existencia, que delimitan la experiencia órfica de la que son base. El orfismo es, siguiendo con las acertadas palabras de Bianchi, no sólo un estilo o una tradición poética, sino más bien un complejo solidario de forma y contenido, una ideología y una concepción del mundo. Una especie de «religión del libro».

No se puede, pues, decir que la poesía órfica es sólo poesía atribuida a Orfeo y que, por tanto, no puede hablarse de un movimiento religioso. Precisamente el hecho de que no se atribuya a Orfeo cualquier tipo de poesía, sino sólo poemas con determinadas características, indica que como trasfondo de la poesía órfica hay un ideario estable; o, si se quiere, la poesía órfica se atribuye a Orfeo porque, al mismo tiempo, se le atribuye también un ideario religioso, aunque éste sea más o menos flexible.

3. ATRIBUCIONES ANTIGUAS Y RECIENTES

Por otra parte, hay que señalar que no se le atribuye el mismo tipo de obras a Orfeo en toda la historia, sino que advertimos que lo que en un primer momento forma un esquema bastante coherente se desvirtúa un tanto con el paso del tiempo. Trataremos de trazar esta historia, distinguiendo los temas característicos de las obras atribuidas a Orfeo en época más antigua de aquellos otros que se integran en el elenco de pretendidas obras órficas mucho más tardías.

Las obras más antiguas (desde el siglo VI a.C. hasta la época helénica) son de carácter religioso: se ocupan del origen y destino de la vida humana, en el marco del origen y evolución del mundo. De esta época sería también el mito básico de la antropología órfica, el desmembramiento de Dioniso por los Titanes y el origen de los hombres y sus consecuencias: la transmigración de las almas y la suerte de éstas en el otro mundo³⁵. Algunos de estos conocimientos se expresaban a través de una forma concreta que era el descenso al mundo inferior (*κατάβασις*), un esquema narrativo destinado a tener gran éxito literario y que se repetirá en la literatura posterior, por ejemplo en Virgilio y luego en Dante. Otros aspectos referidos al destino de las almas en el Más Allá se transmitían a través de obras destinadas a ser usadas en rituales en que se informaba de tales verdades a los iniciados y se les enseñaba el modo de acelerar su reintegración en el otro mundo.

³⁵ Cfr. cap. 27.

Es claro que a Orfeo, en tanto que visitante del Hades en un viaje de ida y vuelta, era lógico atribuirle un conocimiento profundo y de primera mano sobre cuanto ocurría en el Allende con respecto al destino de las almas³⁶. No extraña, en consecuencia, que se le atribuya toda esta literatura. Pero, por otra parte, el acceso al otro mundo permite adquirir una forma de conocimiento superior sobre el pasado y el porvenir. La temporalidad es cosa de este mundo, y en el Más Allá se borran las distancias entre el pasado, el presente y el futuro. Por eso Eneas en el poema virgiliano desciende al mundo inferior y puede conocer cuál va a ser el destino de Roma. Esa especie de omnisciencia atemporal permite conocer también el origen del mundo y Orfeo se hace así depositario de un saber sobre lo ocurrido en el origen de los tiempos, que es, no olvidemos, lo que condiciona que las cosas sean ahora como son.

Asimismo, se atribuye a Orfeo en un primer momento una subliteratura mágica, que sería una especie de versión popular y acelerada de los procedimientos para alcanzar un mejor destino en el Más Allá³⁷. No nos extraña tampoco que a Orfeo se le atribuyan obras de magia: el canto de Orfeo no sólo podía actuar sobre la esfera de lo humano, sino que su fuerza se expandía al ámbito del mundo natural, sobre el que podía igualmente influir, e incluso al mundo de los dioses, para ejercer sobre ellos una especie de hechizo hipnótico que doblegaba sus voluntades y les obligaba a ir en la dirección deseada por él³⁸.

Pero el proceso de atribución de obras a Orfeo no se detiene. En un segundo momento, no anterior a la época tardohelenística y romana, Orfeo, sin dejar de ser un poeta del ámbito religioso, como se demuestra en la colección de himnos órficos tardíos, pasa a ser también poeta del ámbito científico o pseudocientífico. Y así se le atribuye un grupo de poemas astrológicos, botánicos, médicos, o lapidarios³⁹. A primera vista, estos temas no tienen ya casi nada que ver con la primera literatura atribuida a Orfeo y sólo parecen traslucir que el prestigio del poeta se ha acrecentado, lo que permite que se le asigne otro nuevo tipo de obras. Pero sí quiero hacer hincapié en que no se trata de una evolución casual o caprichosa, sino que es resultado de un proceso dentro del propio orfismo, en el que se va desarrollando

³⁶ Cfr. por ejemplo Plut. *Ser. num. vind.* 566A (OF 412).

³⁷ Frente a una concepción religiosa según la cual los plazos pueden ser más largos y no pueden ser alterados por la magia, cfr. por ejemplo, en relación con la transmigración, Emp. *Fr.* 115.6 D.-K. (= 107.6 Wright), que habla de «tiempos tres veces incontables»; Hdt. 2.123, de tres mil años, o Pl. *Phdr.* 248e-249a, de diez mil.

³⁸ Cfr. los caps. 3 y 5.

³⁹ Cfr. los caps. 17 y 21.

un interés por los temas científicos. Así por ejemplo, el *Papiro de Derveni* es un caso de intromisión de la ciencia en la esfera religiosa. El anónimo escritor del siglo IV a.C. autor de este comentario de un poema de Orfeo atribuye al mensaje del poeta una oculta intención y realiza, en consecuencia, una interpretación alegórica elaborada sobre las teorías de los presocráticos. Pero más adelante encontramos diversos aspectos propios de un tratado científico en la misma obra poética órfica. Por poner sólo algunos ejemplos, el proemio de la llamada *Teogonía de Jerónimo y Helánico*, que se remonta probablemente al s. II a.C., nos habla de un agua primordial que luego se cuaja en tierra, a partir de la cual se producen otros elementos naturales, en un proceso que se parece mucho a los narrados por presocráticos como Anaximandro o Anaxímenes. En otra *Teogonía* un poco posterior a ésta, la llamada de las *Rapsodias*, se narra en el principio de los tiempos una confusión originaria en la que estaban presentes los cuatro elementos y una posterior escisión de los elementos en un orden posterior, esquemas que también nos recuerdan a los presocráticos⁴⁰. Algunos fragmentos de las *Rapsodias* reflejan ideas científicas de la época, como el asentamiento de la mayor parte de la población humana en la zona de la tierra con temperatura más moderada⁴¹.

No extraña que la poesía órfica invada el terreno de la astrología, a medias científico, a medias mágico, y que se le atribuyan a Orfeo obras como las *Dodecaeterides* o las *Ephemerides*, que vaticinan los acontecimientos mes a mes, según las conjunciones de los astros. O que se hagan pasar por suyas obras de medicina o de botánica, que traslucen el conocimiento de la naturaleza y de sus mecanismos, supuesto a quien sabe hacer moverse a los árboles o pacificar a los animales.

Al parecer, la última o una de las últimas obras atribuidas a Orfeo son las *Argonáuticas*, un ejercicio literario de un poetaastro quizá egipcio del s. V d.C., a quien le pareció una buena idea reescribir la vieja saga de los Argonautas en boca de uno de sus protagonistas, el más capacitado para ser el cronista o autor del diario de a bordo poético, Orfeo. Se reinventa así una vez más el Orfeo personaje del mito metido a poeta real. Pero ya las obras y las ideas que se le atribuyen sólo son órficas (en sentido antiguo) de un modo muy vago y sólo lo suficiente para caracterizar al personaje⁴². Es ésta también la época en que los filósofos neoplatónicos se han apropiado de los poemas de

⁴⁰ Cfr. Bernabé, 2002b, y el cap. 48.

⁴¹ Cfr. *OF* 160, que refleja ideas como las de Eratosth. *Fr.* 16.15 ss. Powell, o Arat. 22 ss., así como West, 1983a, 210 s., y nota 114.

⁴² Cfr. Sánchez Ortiz de Landaluce, 1996, y el cap. 16.

Orfeo y los someten a un análisis orientado a demostrar que en la poesía órfica estaba ya *in nuce* toda la filosofía platónica⁴³.

4. A MODO DE RESUMEN

Orfeo es, pues, considerado mentor espiritual y autor o inspirador de las obras que exponen una doctrina religiosa, por parte de un grupo religioso bastante heterogéneo, pero con ciertos rasgos generales claros: profesan lo que podemos definir como un dionisismo pitagórico, esto es, una religión del éxtasis pero situada en un marco de creencias en la metempsicosis y en la necesidad de mantener el alma pura y el cuerpo apartado del derramamiento de sangre y del contacto con materias procedentes de un cuerpo muerto. La iniciación y los ritos los proveen de un bagaje de conocimientos místicos que les permiten saber cómo obtener un destino especial en el otro mundo, tras liberarse de la culpa originaria que acarrear. Una serie de prohibiciones rituales los conducen a ese objetivo.

En el seno de este heterogéneo grupo religioso se gesta en un primer momento una literatura sobre cosmogonías que den cuenta del origen del estado de cosas actual, sobre cosmologías para explicar de un modo sencillo cómo está estructurado el mundo, sobre descensos al otro mundo, sobre el origen y el destino del alma y sobre rituales para alcanzar un mejor destino en el Más Allá, que los antiguos engloban dentro del nombre genérico de *τελεταί*. Varios nombres de pitagóricos, incluso el del propio Pitágoras, están asociados a este tipo de literatura.

Una orientación que podríamos denominar «degradada» da lugar a los ensalmos y las actuaciones mágicas. El mito de Orfeo contiene también, sin duda, aspectos propios de la magia y por ello los magos comercian con encantamientos efectivos para toda clase de usos, que atribuyen a Orfeo por motivos de prestigio.

En época romana se le considera una especie de sabio enciclopédico, independiente ya del ámbito de la religión mística. La invasión de la ciencia y filosofía en la doctrina religiosa (que había dejado sus primeras huellas en las últimas versiones de las cosmogonías) propicia que se atribuyan a Orfeo nuevas obras, las científicas o pseudocientíficas. Luego ya, perdido todo carácter sacro, nos llega un *tour de force* literario en que se narra la saga de los Argonautas en primera persona.

⁴³ Cfr. valiosos estudios sobre Proclo, Damascio y el orfismo en Brisson, 1995. Véase el cap. 60.

El resultado de este proceso es un conjunto de literatura pseudoe-pigráfica que en su momento debió de ser bastante impresionante⁴⁴ y que con el tiempo no haría sino crecer. Hoy no nos quedan de ella sino las ruinas, de las que tratamos de obtener significado aplicando toda nuestra capacidad filológica.

⁴⁴ Ya Pl. *R.* 364e nos habla de una «barahúnda de libros» de Orfeo y E. *Hipp.* 952 ss., en boca de Teseo, se refiere al «humo de sus múltiples escritos».

SEGUNDA PARTE

LOS TEXTOS ÓRFICOS

CARACTERÍSTICAS DE LOS TEXTOS ÓRFICOS

Alberto Bernabé
Universidad Complutense

1. RASGOS GENERALES EN UNA «BARAHÚNDA DE LIBROS»

Los poemas órficos debieron de ser muchos y muy diversos. Ya Platón¹ se refiere despectivamente a una serie de individuos poco de fiar y más cercanos a la charlatanería que a la religión, que muy probablemente no sean otros que los santones a los que otras fuentes llaman orfeotelestas², para decirnos que basaban su prestigio en lo que califica como una «barahúnda de libros» de Orfeo y Museo. «Barahúnda» traduce el griego ὄμαδος, que habitualmente califica el vocerío que produce una muchedumbre hablando a la vez y en el que es imposible discernir una voz de otra. El empleo de un término como éste indica que el filósofo considera que la literatura órfica de su tiempo forma un conjunto tan amplio como confuso³. También nos dice Platón que usaban tales libros para las τελεταί⁴, lo que parece indicar que muchos de ellos eran poemas funcionales, destinados a acompañar un ritual. No es descabellado pensar que algunos estarían

¹ Pl. *R.* 364e.

² Sobre los orfeotelestas, cfr. cap. 34. Un punto de vista diferente en cap. 52, § 5.

³ En un testimonio anterior muy coincidente con éste, E. *Hipp.* 952 ss., Teseo, un personaje prototípico del ateniense cabal, que considera a su hijo un auténtico Tartufo, ridiculiza su modo de vida casto y pretende insultarlo al incluirlo entre los órficos: «Tomando a Orfeo como señor –dice–, haz el baco, honrando el humo de sus múltiples escritos». Parece indicar Eurípides que en su época (a la que sin duda se refiere Teseo anacrónicamente) los libros órficos eran ya muchos («múltiples escritos») y que para el ateniense bienpensante el valor de esos escritos era como el «humo», o sea, nulo. Por su parte, Betegh, 2004, 67 s., cree posible ver en la alusión al humo un juego de palabras entre el valor deleznable de los textos y una costumbre órfica de cremar los cadáveres junto con escritos, costumbre que documentaría el hallazgo del *Papiro de Derveni* entre los restos de una pira funeraria.

⁴ Sobre la difícil definición de τελεταί cfr. el cap. 33, § 1.

destinados a la instrucción de principios religiosos básicos o incluso al comentario de textos (como el contenido en el *Papiro de Derveni*), mientras que otros tendrían un uso directo, como ensalmos o como protección del usuario⁵. De hecho, las referencias de la *República* vecinas de la que se acaba de citar consideran que los orfeotelestas pertenecen a la misma especie que los magos y los charlatanes⁶.

No parece que se tratara de poesía secreta. Da la impresión de que los libros órficos, o al menos algunos de ellos, estaban al alcance de todo el mundo, de modo que su carácter marginal procedería más bien de su escasa aceptación por determinados círculos. Así, por ejemplo, en la frontera entre los siglos IV y III, el cómico Alexis señala en la biblioteca de Lino, personaje de una de sus comedias, «Orfeo, Hesíodo, tragedias, Quérilo, Homero y Epicarmo»; es decir, los libros de Orfeo se mencionan entre obras bien conocidas de la época⁷. Los poemas atribuidos a nuestro mítico poeta debían, pues, ser mucho más conocidos de lo que podríamos sospechar por las escasas menciones antiguas de ellos que nos han llegado. De la popularidad de Orfeo en la Atenas de época clásica nos dan fe testimonios indirectos, como, por ejemplo, el hecho de que Aristófanes parodie en las *Aves*⁸ una teogonía órfica. Todo el efecto cómico del pasaje depende de que el público supiera de qué se estaba hablando, esto es, de que conociera la literatura atribuida a Orfeo, ya que, de otro modo, la alusión, igual que otras en el teatro, carecería de sentido y la parodia no tendría la menor gracia⁹. Ello nos induce a creer que entre los siglos V-IV a.C. la literatura órfica había alcanzado en Atenas una difusión y una popularidad notables, aunque se tratara de una producción mayoritaria-

⁵ Cfr. a este respecto Sch. Pl. R. 364e (201 Greene) a propósito de la palabra «libros» en el pasaje platónico al que he aludido: «Se refiere a ensalmos, liberaciones de ataduras, purificaciones, ensalmos de alivio y similares». El escoliasta cita obras predominantemente mágicas (las «liberaciones de ataduras» se basan en la idea de que es posible «atar» mágicamente a un sujeto mediante un encantamiento que le impide moverse o desarrollarse, para liberarse del cual se requiere un conjuro específico). Tales textos existían ya en época de Platón, pero debían de ser aún más abundantes en la del escoliasta. Cfr. Jiménez San Cristóbal, 2002b.

⁶ Cf. cap. 52, § 5.

⁷ Alex. Fr. 140 K.-A. (OF 1018 I). Cfr. cap. 51, § 2.

⁸ Ar. Av. 690 ss. (OF 64). Cfr. Pardini, 1995; Bernabé, 1995b e Imperio, 2004, 350 ss., así como cap. 51, § 3.1.

⁹ Cfr. un discurso de defensa (Ps.-D. 25.11 [OF 33 y 512]) en que se menciona a la Justicia vigilante tal como sería presentada por una teogonía órfica. Debemos pensar que este motivo había arraigado lo bastante en la Atenas de la época como para que un litigante considerara conveniente esgrimirlo como argumento para convencer a un jurado ateniense, compuesto por un gran número de ciudadanos corrientes. Incluso el propio Sócrates (Pl. Ap. 41a) parece buscar la complicidad de los jueces al señalar como una ventaja de la muerte la posibilidad de encontrarse con Orfeo y Museo en el Hades.

mente silenciada por los representantes de la «alta literatura» que nos han llegado, con la excepción de Platón, que asume, aunque sólo en parte, postulados de este movimiento religioso.

En cuanto a su forma, a la luz de los fragmentos y noticias de que disponemos, los poemas órficos estaban escritos en hexámetros y en su inmensa mayoría debían de ser de dimensiones reducidas. La única excepción parecía ser el poema llamado *Las rapsodias*, que según la *Suda*, se articulaba en 24 rapsodias (lo que nos lleva a una extensión similar a la de la *Ilíada*). Pero esta longitud anormal se explica por las peculiares características de su composición. Redactado probablemente hacia 100 a.C., este poema era una extensa recopilación literario-doctrinal del material poético órfico, plasmado en diversos escritos anteriores, una especie de conglomerado en que se hablaba del origen del mundo y de los dioses, de las luchas por el poder de las divinidades, de la infancia de Dioniso, del mito de los Titanes, del origen de los seres humanos y de los ciclos del alma. Su carácter de obra de aluvión explica sus dimensiones mucho mayores de las habituales.

Los demás poemas, incluso los más extensos, no parece que llegaran a alcanzar grandes dimensiones. De los conservados completos, el *Lapidario* (*Lithica*) tiene 774 versos y las *Argonáuticas*, 1375, dimensiones bastante moderadas. Ninguno de los *Himnos* de la colección que nos ha llegado supera los cincuenta versos y lo normal es que sean mucho más breves, igual que el himno teogónico glosado por el comentarista de Derveni, que no parece que llegara, como mucho, a más de unos ochenta versos.

Los fragmentos que tenemos presentan una calidad y estilo desiguales, según las obras, pero no parecen notablemente diferentes de otras creaciones de la poesía griega. Desde luego, no son sectarios, monocordes, como suelen ser las obras de propaganda de una secta, sino, por el contrario, nos muestran una considerable variedad. Pero hallamos en ellos, pese a todo, una serie de rasgos característicos y quizá sea revelador para determinarlos atender no sólo a los temas que cultivó esta poesía, sino también a aquellos terrenos en que nunca penetró¹⁰.

Sobre todo, es característico de los poemas atribuidos a Orfeo el intento de tender puentes entre hombres y dioses, entre vida y muerte, entre este mundo y el Más Allá. En mayor o menor medida son poemas escatológicos, en tanto que tienen puesta su mirada en el destino del alma en el Allende. Y no lo son sólo las diversas obras en que el tema es tratado directamente, como los descensos a los infiernos,

¹⁰ Cfr. Bernabé, 1994b, 181 ss.

sino todas las demás. Es precisamente en el terreno escatológico en el que se marcan las más notables diferencias de contenido entre los poemas órficos y los demás. Muestran un orden de preocupaciones ajeno, por ejemplo, a Homero y Hesíodo: la búsqueda de salvación, que va a la par con una reflexión sobre los problemas del tiempo y del alma. Se ha producido en ellos una profunda inversión respecto a la consideración de este mundo y del Más Allá, con respecto a los otros poetas citados: el exilio del alma no se produce en el Hades, sino en su vuelta a la tierra. Lo que se llama vida es en realidad muerte, siendo la verdadera vida la que está en el Allende.

Por ello, no extraña, como ya se ha señalado¹¹, que nunca se le atribuya a Orfeo la poesía de tipo heroico (como la *Ilíada* o el *Ciclo*): el heroísmo es cosa de este mundo, no del otro, y los órficos tienen su mirada puesta en su vida futura. Nada más ajeno a una concepción positiva de la vida de ultratumba como es característica de la órfica que el conocido parlamento de Aquiles —el arquetipo del héroe homérico¹²—, en que declara que preferiría ser en la tierra jornalero de un hombre pobre antes que rey de los infiernos. Frente a la tajante separación homérica de hombres y dioses, el vivo interés de sus héroes por esta vida y su gran indiferencia por la futura, considerada peor que ésta, los órficos creen que el mundo es un valle de lágrimas y que la muerte es una liberación. Frente al igualitario destino de héroes y gente común en un Hades sórdido y oscuro, se promete en los poemas de Orfeo una vida diferente a determinadas personas que sean capaces de llevar a cabo determinadas formas de vida y ciertos ritos. Frente a la virtud (ἀρετή) guerrera hay en ellos un nuevo concepto moral, que habla de ascetismo y de purificación.

Tampoco cultivaron los órficos la poesía genealógica, ya que lo que importa a los órficos, tal como se proclama en las laminillas órficas de oro, no es su linaje mortal, sino el celeste (γένος οὐράνιον)¹³, que les faculta para volver a unirse un día con la divinidad. Frente al carácter irreversible de la genealogía humana, los órficos consideraban su γένος reversible, ya que creían que el alma se reencarnaba.

2. LOS TEMAS DE LA POESÍA ÓRFICA

Son pocas las obras del corpus órfico que nos han llegado completas. Tan sólo una colección de *Himnos*, las *Argonáuticas* y un *Lapida-*

¹¹ Cap. 10, § 2.

¹² *Od.* 11.489 ss.

¹³ Cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 71 s.

rio (*Lithica*), todas ellas obras tardías. Fuera de eso tenemos una serie de fragmentos, citados literalmente o transmitidos en forma indirecta, y noticias sobre contenidos o títulos. El primer escollo para nuestro estudio es que casi nunca es fácil relacionar las noticias de un tipo con las de otro, esto es, no es fácil atribuir los fragmentos que nos han llegado a las obras cuyo título conocemos. Por ello, nos vemos obligados a hacer una clasificación mixta, predominantemente temática, en la que sólo a veces podemos hablar de obras con título.

En el capítulo 10 vimos que hay diferencias entre los temas de las obras atribuidas a Orfeo en las épocas más antiguas (desde el siglo VI a.C. hasta la época helenística) y los de los poemas más tardíos, de época tardo-helenística o romana.

Un buen punto de referencia para clasificar las obras más antiguas del corpus órfico es partir de la consideración órfica de la vida humana como un simple paréntesis entre el principio (*ἀρχή*) de las cosas, el momento en que se organizó el mundo tal como es, y el fin (*τέλος*), que no es otro que la salvación. Ambos polos, cosmogonía y escatología, son los que dan sentido a la vida y, consecuentemente, la literatura órfica se articula sobre ellos. Ahora nos limitamos a reseñarlos y serán tratados por separado en los siguientes capítulos.

2.1. *Poemas relacionados con el principio (ἀρχή)*

De la *ἀρχή* nos hablan tres tipos de obras. En primer lugar, las diversas teogonías (que comportan asimismo una cosmogonía), en la idea de que esa *ἀρχή* de alguna forma prefigura y da sentido a lo que va a ser la historia posterior del mundo. En segundo lugar, las referencias al origen del hombre (en su mayoría incluidas probablemente en las teogonías, aunque este tema podría ser tratado en obras exentas) y, por último, las llamadas cosmologías u obras sobre cómo está configurado el mundo.

2.2. *Poemas relacionados con el τέλος*

En cuanto al *τέλος* o finalidad, es donde se sitúa el centro de interés de los órficos. El marco cosmogónico y teogónico sirve simplemente como antecedente, como entorno para situar el tema fundamental del destino de las almas. Como ya hemos visto, es aquí donde se encuentra la mayor novedad de la poesía órfica con relación al cuadro que hallamos en Homero y Hesíodo, la orientación soteriológica, es decir, preocupada por el problema del destino de las almas en la otra vida y de su salvación final.

Al interés por el τέλος corresponden cuatro tipos de obras: unas que podríamos llamar «informativas» de lo que sucede en los infiernos (los descensos al Hades o κατάβασεις); otras que acompañan a una amplia serie de rituales para acelerar el proceso de integración del alma en un Más Allá feliz (lo que no excluye que pasajes de obras de otro tipo puedan servir también como explicación de rituales); otras que se refieren a cuál debe ser el correcto modo de vida de los seres humanos; y, por último, obras sobre magia.

Completa el panorama de la literatura órfica más antigua la existencia de una literatura himnica, de la que sin embargo tenemos pocos ejemplos antiguos (ya que los himnos que componen la colección de *Himnos órficos* que nos han llegado son tardíos¹⁴).

2.3. Poemas «científicos» y otras producciones tardías

En un segundo momento, ya en época tardohelenística y romana, como también vimos en el capítulo anterior, se le atribuye a Orfeo una serie de poemas de tema «científico»: astrológicos, botánicos, médicos o lapidarios, aunque se sigue cultivando la poesía de carácter puramente religioso, como los *Himnos*.

Hay una derivación interesante de esta época, que son las obras de judíos helenizados influidos por el orfismo; nos han llegado dos versiones de un *Relato sagrado* (ἱερὸς λόγος) y restos de un juramento solemne¹⁵.

Es ésta también una época de síntesis. Se crea sobre todo el gran poema de aluvión, las *Rapsodias*, que es fundamentalmente una teogonía, pero ampliada con muchos más elementos.

Una de las últimas obras atribuidas a Orfeo son las *Argonáuticas*, un poema escrito en forma autobiográfica en que se narra la expedición de la nave *Argo* a la Cólquide.

¹⁴ Cfr. cap. 15, § 2.

¹⁵ Cfr. cap. 18.

TRADICIÓN ÓRFICA Y TRADICIÓN HOMÉRICA

Miguel Herrero
Universidad Complutense

1. PLAN DEL CAPÍTULO

Mirad, pues, cuán provechosos
nos fueron desde el principio los mejores poetas:
Orfeo nos enseñó los ritos y a apartarnos de las matanzas,
Museo las formas de curar enfermedades y los oráculos, Hesíodo
el cultivo de la tierra, las estaciones de los frutos, las formas de
[arar, y el divino Homero,
¿de qué obtuvo su gloria y fama sino de enseñar las hazañas,
la formación, la virtud y los ejércitos de los hombres?

En estos versos de Aristófanes (*Ra.* 1030-1036) están presentes los aspectos más problemáticos para antiguos y modernos de la relación entre Orfeo y Homero: la prioridad de uno respecto de otro, sus funciones respectivas como poetas dentro de la polis griega y la distribución de temas entre ambos dentro de un mismo género compartido, la poesía hexamétrica. Éstas serán las cuestiones que, por este orden, se tratarán en el presente capítulo.

2. LA PRIORIDAD Y LA DEPENDENCIA

Ya en la Antigüedad la relación de ambos poetas trató de definirse de la manera más plástica: la ordenación cronológica. El texto de Aristófanes nos muestra la secuencia tradicional Orfeo-Museo-Hesíodo-Homero, aceptada por la gran mayoría¹. El propio mito de Orfeo,

¹ Hippias 86 B 6 D.-K, Pl. *Ap.* 41a, D. S. 1.96.2, Plut. *Sept. sap. conv.* 159c.

que lo situaba entre los Argonautas, apoyaba su anterioridad respecto a Homero. Sin embargo, no faltaron voces autorizadas, como Heródoto, Aristóteles y, muy probablemente siguiendo a este último, los filólogos alejandrinos, que situaron a Homero a la cabeza y adscribieron los poemas órficos a autores posteriores². La cuestión no era baladí, porque la prioridad de uno implicaba la dependencia del otro, con las consecuencias literarias y religiosas que veremos. En la Antigüedad tardía, el interés de cristianos y neoplatónicos por afirmar la prioridad de Orfeo³ garantizó su pervivencia durante la Edad Media y el Renacimiento hasta el siglo XIX, en que la filología moderna reivindicó la tesis de Heródoto.

Así, desde Lobeck, 1829, los estudiosos modernos no han abrigado duda alguna acerca de que Homero es anterior a la literatura órfica, con una excepción, Robert Böhme, quien defiende la existencia de una «Musa órfica», una tradición existente en época micénica, en la que Hesíodo y los últimos interpoladores de Homero se habrían inspirado. Pero ni su concepción ultraanalítica de Homero ni su tratamiento de toda la poesía órfica como antiquísima han obtenido, explícitamente, gran acogida⁴. En cualquier caso, ambas tendencias se mueven en la idea de una simple dependencia textual entre Homero y Orfeo. Una aproximación menos unilateral parece más fructífera. Veremos que si bien hay muchos casos de dependencia órfica de Homero, otros paralelismos pueden explicarse por la común tradición hexamétrica que subyace a ambas tradiciones. Y que la relación entre ambas puede estudiarse desde otros parámetros aparte de la prioridad cronológica.

En efecto, si la historicidad de la figura de Orfeo se disolvió hace tiempo en el poeta mítico al que se atribuye una tradición poética, tampoco la de Homero ha resistido incólume. Parte de los estudiosos modernos mantiene la idea de un rapsodo genial que escribió o dictó el verdadero texto de sus poemas en el siglo VIII a.C. Pero la escuela oralista⁵, en cambio, sostiene una visión evolutiva de la poesía homérica, que va pasando de un estado más multiforme (con diversas variantes

² Hdt. 2.53.3, Arist. *Fr.* 7 Rose, Epígenes ap. Clem. Al. *Strom.* 1.21.131, S. E. M. 1.203. Sobre la ascendencia peripatética de la filología alejandrina a través de Demetrio de Falero, cfr. Nagy, 1996, 153-187. Los resultados de este capítulo refuerzan la idea de que los alejandrinos defendían la prioridad cronológica –y estética– de Homero; cfr. cap. 10, § 1.

³ Sobre las razones de cristianos y neoplatónicos para defender la prioridad de Orfeo, cfr. caps. 60 y 62. De hecho, varios fragmentos órficos (e. g. *OF* 298, 386, 748, 749, 852) deben su transmisión al afán de demostrar que Homero depende de Orfeo. Cfr. también *OF* 1141.

⁴ Entre su primer libro (1953) y el último (1991), tiene muchas obras que, aunque no se comparta la tesis central, aportan sugerencias de gran interés (p. e. cfr. n. 25).

⁵ Como una obra reciente, representativa de la escuela iniciada por M. Parry, cfr. Nagy, 1996.

según el gusto del rapsodo que recitara) a uno más uniforme a medida que la transmisión oral rapsódica va apoyándose más en la escritura, con la recitación en las Panateneas de la *Ilíada* y la *Odisea* a partir del siglo VI a.C. como paso decisivo en la fijación de su texto definitivo. Este proceso uniformador de los poemas homéricos sólo acaba con la crítica aristarquea en el s. II a.C., que fija un texto canónico. Mis conclusiones sobre el origen e intención de los *loci similes* órficos y su posible efecto sobre la transmisión de la poesía homérica son compatibles con las dos posturas: ni apoyan ni menoscaban la posibilidad de un único rapsodo que diera forma definitiva a los dos grandes poemas. Pero sí demuestran que el texto homérico que hoy disfrutamos es fruto de una evolución progresiva en la que la relación con otras tradiciones poéticas, como la órfica, desempeñó un papel de no poca importancia.

3. FUNCIONES DE ORFEO Y HOMERO COMO POETAS

Las visiones del orfismo se mueven entre dos polos extremos: quienes niegan sin más su existencia y quienes lo imaginan como un sistema homogéneo de creencias y conductas construido en oposición a los valores tradicionales identificados con los poemas homéricos⁶. Ninguno de ambos extremos hace justicia, en mi opinión, a la complejidad de la polis griega, que podía acoger tanto la recitación de las Panateneas como los misterios de Eleusis⁷. Al igual que hay múltiples estratos sociales, también hay diversos niveles religiosos en toda sociedad y Grecia no tiene por qué ser una excepción. Pero la explicable atracción de Homero ha hecho caer a muchos –antiguos y modernos, como veremos– en la tentación de reducir esa complejidad a uno de sus niveles, el de los dioses olímpicos y héroes homéricos, bien borrando toda distinción entre el mundo olímpico y el místico, bien dejando las deidades místicas y las preocupaciones escatológicas fuera de la ciudad, como su enemigo.

El texto inicial de Aristófanes establece una diferencia clara entre Orfeo y Homero: el primero obtiene su fama de las *τελευταί*, el segundo de cantar las hazañas de los guerreros. La posición de Homero como maestro de la *ἀρετή* en Grecia está fuera de duda, y el patronazgo de Orfeo respecto a la religiosidad de las *τελευταί* es paralelo. Ambos poetas no podrían intercambiar sus funciones, porque si

⁶ Sobre la apropiación ideológica de los poemas homéricos por la polis griega, especialmente Atenas, cfr. Seaford, 1994.

⁷ Sourvinou-Inwood, 2003, da convincentes pruebas de que la transformación de Eleusis en un santuario místico se produce ya bajo dominio ateniense. Cfr. cap. 64, § 3.4.

Orfeo no canta hazañas guerreras, su conexión con las τελεταί es el «sello que los antiguos creyeron encontrar en la poesía órfica»⁸. Otros testimonios lo confirman: la anécdota de que Orfeo no participó en un torneo poético por estar ocupado con las τελεταί⁹, o el que Platón destaque la inexistencia de «un cierto camino homérico de la vida» y en cambio hable de una «vida órfica»¹⁰. Esta diferencia fue aún percibida por los neoplatónicos que llaman generalmente a Homero «el poeta» y a Orfeo «el teólogo».

Estos mismos neoplatónicos, sin embargo, alegorizaban a ambos poetas de modo similar, poniéndolos al mismo nivel¹¹. Igualmente, aunque Orfeo rehúse en la mencionada anécdota el torneo poético, veremos huellas de competición poética entre su tradición poética y la homérica, que los sitúa en el mismo plano. Los papeles de los poetas no siempre se distinguen tan nítidamente como en el texto de Aristófanes. De hecho, este mismo texto muestra, junto al principio de distinción de funciones, un principio opuesto de asimilación que los mete en un mismo saco, los poetas hexamétricos que cumplen el mismo fin: ambos poetas son «útiles (ὠφέλιμοι)». ¿Útiles para quién? La utilidad de Orfeo es enseñarnos las τελεταί a «nosotros» (ἡμῖν): este «nosotros» es la ciudad a la que los dos prestan sus servicios, cada uno en su nivel. Las τελεταί y el «apartarse de las matanzas» aparecen como algo beneficioso para la comunidad¹². Recordemos que Platón critica a los sacerdotes itinerantes que someten a sus τελεταί tanto a particulares (ἰδιῶται) como a ciudades (πόλεις) enteras¹³. Su descripción apunta a que Homero y Hesíodo se utilizaban de modo similar a Orfeo y Museo, para justificar la necesidad de las purificaciones, lo cual demuestra que las fronteras entre sus funciones respectivas no eran rígidas y que podían solaparse, acordarse incluso, al servicio de los mismos intereses, de la polis o de diversas posiciones filosófi-

⁸ Parker, 1995, 486. Bianchi, 1974, 130, fue quien primero afirmó este hecho capital para postular un «orfismo».

⁹ «Y Museo, que imitaba a Orfeo en todo» (Paus. 10.7.2). La posición de Museo es a los efectos de este estudio similar a la de Orfeo: en Pl. *Prt.* 316d su dedicación a las τελεταί oscurece incluso la condición de poetas de la pareja Orfeo-Museo ante Homero y Hesíodo.

¹⁰ ὁδόν τινα ... βίου Ὀμηρικῆν (Pl. *R.* 600b); Ὀρφικὸς βίος (Pl. *Lg.* 782c).

¹¹ Lamberton, 1986, para la alegorización neoplatónica de Homero, Brisson, 1995 para la de Orfeo. El primer alegorista conocido de Homero es Teágenes de Regio (s. VI a.C.), y el de Orfeo es el comentarista de Derveni (s. IV a.C.).

¹² Esta expresión puede señalar el vegetarianismo o hacer de Orfeo el héroe cultural responsable de que los hombres dejaran de matarse entre sí (cfr. Graf, 1974, y cap. 31, § 3 y 51, § 2).

¹³ Pl. *R.* 364e. La referencia a las «ciudades enteras» debe de referirse a purificaciones colectivas, como cuando Epiménides purificó Atenas tras la muerte de Cilón. Cfr. cap. 64, § 3.1.

cas¹⁴. Veremos que los que se toman en serio a Orfeo para invocarlo como autoridad —desde los iniciadores ambulantes a estoicos, neoplatónicos, e incluso cristianos— prestan atención a sus puntos de acuerdo con Homero, mientras que los escépticos como Heródoto, Aristóteles o los alejandrinos están más pendientes de los elementos que los diferencian e incluso los hacen, en ocasiones, incompatibles.

4. ORIGEN DE LAS COINCIDENCIAS POÉTICAS

Cualquier comparación u oposición presupone un fondo común sobre el que ésta se establece, que en este caso es el *epos*: tanto Orfeo como Homero son para los griegos ante todo poetas a quienes las Musas inspiran hexámetros transmitidos después por los rapsodos¹⁵. De esta cercanía resulta una serie de *loci similes* que son el material del que parte este estudio. El origen, propósitos y la reacción esperada o real de su audiencia son las cuestiones que aquí se abordan¹⁶.

Hay dos posibles explicaciones de los paralelismos: la dependencia de un poeta respecto del otro o la tradición hexamétrica en la que ambos se inspiran. Los tratados helenísticos *Sobre el plagio* se decantan claramente por la primera opción: acorde con la ordenación cronológica tradicional, Homero copia de Orfeo¹⁷. No es casual que el problema del «plagio» se abordara en época helenística, cuando la poesía homérica empezó a considerarse derivada de un texto primigenio escrito por el poeta. En la filología moderna, la misma aproximación textual dio una solución exactamente inversa a la misma pregunta: *epici ab orphicis adhibiti*¹⁸. Sin duda la apropiación de versos homéricos es frecuente en la poesía órfica, como en el resto de la épica. Pero hoy sabemos también que la poesía hexamétrica es here-

¹⁴ Pl. *R.* 363a-c y 364d-e presenta a los que anuncian las purificaciones con citas de Hesíodo y Homero, a los que siguen referencias a Museo y Orfeo en el mismo sentido.

¹⁵ Pl. *Io* 536b. Cfr. Martin, 2001, comentado *infra*, sobre este pasaje.

¹⁶ No entro en los complejos problemas del *Himno homérico a Deméter*, atribuido a Orfeo en los *OF* 383 y 513, del que se ocupan los caps. 19, § 6.2, y 31, §§ 2-3. Los versos homéricos de los *HO* y de las *AO*, por su composición tardía, carecen de interés para este estudio, que termina con Aristarco, en el s. II a.C. Sí tendré en cuenta los de las *Rapsodias*, compuestas en el s. I a.C. a partir de teogonías más antiguas, cuando haya indicios de que determinados versos podían aparecer en estos poemas anteriores. Los paralelos homéricos de las laminillas áureas merecen un estudio aparte (cfr. cap. 64, § 2.1).

¹⁷ Sobre estos tratados helenísticos *Περὶ κλοπῆς* cfr. Stemplinger, 1912, y Ziegler, 1950b. El que interesa aquí es citado por Clemente para probar el hábito de los poetas paganos de robarse versos entre sí, lo que demuestra su capacidad para plagiar la Biblia. En los tres casos en que se cita a Homero y Orfeo (*Strom.* 6.2.5.3, 6.2.26.1-2) el autor piensa que el primero copia al segundo.

¹⁸ Kern, 1922, 398.

dera de un caudal que se remonta a la tradición indoeuropea, y que incluso cuando la escritura hizo su entrada en Grecia, los poetas continuaron componiendo y transmitiendo oralmente durante largo tiempo. Dado que la poesía órfica contiene materiales con correspondencias orientales de gran antigüedad¹⁹, cuya transmisión solamente pudo ser oral, resulta lógico pensar que algunos de los paralelos provienen del caudal de fórmulas hexamétricas del que toda la poesía épica, no sólo la homérica, bebe. Así, aunque el tratado *Sobre el plagio* nos presenta el OF 846 («pues nada hay más perro y vil que la mujer») como fuente directa de *Od.* 11.427 («pues nada hay más terrible y perro que la mujer»), es claro que responde a un *topos* tan extendido como es el de la maldad femenina, que tal vez puede provenir de la tradición común²⁰. Sentencias semejantes se encuentran en Hesíodo o en Semónides²¹. Igual que ocurre con las variantes de los paremiógrafos, no se pueden remontar a un original único²², y las razones, si las hay, por las que cada poeta habría escogido una variante en vez de otra escapan al lector moderno.

Explicación similar puede encontrarse para otros paralelos. El caso más claro, por su antigüedad garantizada, es el verso citado en el *Papiro de Derveni* col. VIII 2, que se compone de dos fórmulas tradicionales que aparecen en Homero²³.

οἱ Διὸς ἐξεγένοντο [ὑπερμεν]έος βασιλῆος.

Los que nacieron de Zeus, monarca más que poderoso.

¹⁹ Bernabé, 1997a, Burkert, 1992, 125-127. Ahora D'Alessio, 2004, 23-29, sobre el origen oriental de la imagen del *P.Derv.* de los tendones de Aqueloo, que encontraremos después.

²⁰ West, 1983a, 276, sugiere que el verso órfico, cuyo contexto y datación desconocemos, pertenece a un *Descenso al Hades*, por el contexto del paralelo homérico en la *Nekyia*. Puesto que no hay en la poesía órfica que conocemos mujer alguna que merezca insultos (salvo quizá las que acabaron con el propio poeta), podría referirse a los destinos del alma en la reencarnación, lo que apoyaría un contexto escatológico. Sobre el solapamiento de Orfeo y Homero en el tema de la catábasis, cfr. *infra*.

²¹ Hes. *Op.* 702 o *Semon. Fr.* 6 West.

²² Para continuar con el ejemplo de la maldad femenina, cfr. Diogenian. 4.4 (*CPG* I 233 Leutsch-Schneidewin): γυναικί μὴ πίστευε, μηδ' ἄν ἀποθάνηι, y Greg. *Cypr.* 2.8 (*CPG* I 359 L.-S.): γυναικί μὴ πίστευε, μηδ' ὅταν θάνηι. Cfr. también un proverbio similar a los versos citados: *Mant. Prov.* 2.42 (*CPG* II 765 L.-S.): οὐδέν ἐστι θηρίον γυναικὸς ἀμαχώτερον.

²³ οἱ Διὸς ἐξεγένοντο (*Il.* 5.637) y ὑπερμενέων βασιλῆων (*Il.* 8.236, *Od.* 13.205). Zeus nunca recibe en Homero el título de βασιλεύς, salvo en *h. Cer.* 358, un himno atribuido precisamente en ocasiones a Orfeo. La literatura órfica conservada enfatiza mucho más que Homero, más aún que Hesíodo, la absoluta centralidad de Zeus (cfr. *infra*). La conjetura [ὑπερμεν]έος parece justificada, aunque no cabe descartar la restitución de Janko [περισθεν]έος.

En col. X 9 hallamos otra fórmula tradicional con paralelos homéricos²⁴.

ὡς ἂν εἴ[χοι κά]τα καλὸν ἔδος νιφόειντος Ὀλύμπου.
 Cómo ocuparían la hermosa sede del nevado Olimpo.

Por eso es muy tentador dar la misma explicación a los versos citados en la columna XXVI del papiro, que dice:

Está claro (δηλοῖ) en estos versos lo que el poeta quiere decir: «Hermes, hijo de Maya, mensajero, dador de bienes» (Ἑρμῆ, Μαιάδος υἱέ, διάκτορε, δῶτορ ἑάων), y también está claro en éstos: «Pues dos urnas están en el suelo de Zeus, / de dones que él dio, una de males, la otra de bendiciones» (δοιοὶ γάρ τε πίθοι κατακείαται ἐν Διὸς οὔδει / δῶρων οἷα διδοῦσι κακῶν, ἕτερος δέ τ' ἑάων).

Aunque estos versos coinciden literalmente con pasajes homéricos (*Od.* 8.335 e *Il.* 24.527 s., respectivamente), es muy posible que el comentarista no se refiera como su autor a Homero, sino a Orfeo, al que lleva citando durante todo el comentario²⁵. El primer verso es una invocación con los epítetos propios de Hermes (*Hes. Op.* 68, *Hom. Il.* 2. 103). Y, respecto al segundo pasaje, Platón parece dejar claro que es material tradicional cuando dice:

¿Acaso no hay que hacer caso a *Homero o cualquier otro poeta* cuando dice... que
 «hay dos jarras en el suelo de Zeus
 llenas de destinos, unos buenos y otros malos»?²⁶

²⁴ Aparece en *h. Hom.* 15.7 para expresar la idea común del Olimpo nevado (*Il.* 18.615) como sede de los dioses (*Il.* 5.360, 6.42). Estos versos son comentados de modo sorprendentemente similar por el comentarista de Derveni y Aristarco, lo que apunta a que usan fuentes comunes (Casadesús, 2001b; Schironi, 2001).

²⁵ Böhme, 1988 y 1989, fue el primero en sugerirlo, tomando el δηλοῖ que los introduce como personal, con Orfeo como sujeto. Obbink, 1997, 41, n. 4, y Betegh, 2004, 100, apoyan la idea. Por el estilo parecen pertenecer a los *Himnos* que el comentarista cita en col. XIX 21. La edición de Bernabé los coloca como *OF* 687-688, «*versus Homeri an e Hymnis Orphicis hausti?*».

²⁶ Pl. *R.* 379c. Nótese que el segundo verso es distinto (κηρῶν ἔμπλειοι, ὁ μὲν ἐσθλῶν, αὐτὰρ ὁ δειλῶν) que el transmitido por el papiro y nuestro Homero. Esto demuestra la existencia de diversas variantes y la posibilidad de variación horizontal (dentro del mismo verso) en la recitación homérica en época de Platón, mientras que el número de versos ya sería invariable (Labarbe, 1949, 409 s.). Platón continúa citando a Homero (*Il.* 24.530, 532) y acaba con un *adespoton* «ἀγαθῶν τε κακῶν τε τέτυκται» («Zeus dispensa bienes y males») que tal vez pueda atribuirse al entorno de los *Orphica* (cfr. *OF* 377.11-12, con una fórmula similar), porque en nuestro Homero no aparece tal fórmula, y la sucesión de citas de Platón puede referirse a «Homero o cualquier otro poeta».

Otros ejemplos sugieren la misma explicación de un origen en el caudal formular común²⁷, en especial cuando se trata de epítetos tradicionales de dioses: por ejemplo, Zeus como «padre de los dioses y hombres» (πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε), una fórmula tan compartida por los griegos que no es necesario postular un plagio²⁸.

Hay casos, en cambio, en que la dependencia de Orfeo respecto a Homero parece evidente. El tratado *Sobre el plagio* ofrece dos ejemplos en que varios versos homéricos son calcados en un poema órfico que, entre otras cosas, narra la castración de Crono y la desaparición de Dioniso (OF 223 y 330). No hay duda de que en la constante recreación de poemas órficos que culmina en la compilación de las *Rapsodias* los calcos de Homero eran de gran utilidad para narrar y enlazar episodios. Mas precisamente esta identidad los hace poco interesantes para los autores antiguos (como para nosotros), que no los citan. Si podían citar a Homero directamente, ¿para qué citar a Orfeo? Sólo los estudiosos con una extraña curiosidad por el plagio se interesan por estos pasajes.

5. MOTIVOS DE LAS COINCIDENCIAS POÉTICAS

Pero el «plagio» puede merecer cierto interés, pues en otros casos la apropiación órfica de versos homéricos puede haber tenido intereses de mayor calado que llenar los espacios narrativos. Tal es posiblemente el caso de la cadena áurea (σειρήν χρυσείην) con que Zeus ata el universo en las *Rapsodias* (OF 237), que imita a la que en la *Ilíada* (8.19) amenaza con usar para atar a todos los dioses. Puesto que los estoicos alegorizaron esta cadena como la atadura del destino²⁹, es lógico suponer que el pasaje es un añadido helenístico a la poesía órfica³⁰, en la línea de la exégesis alegórica estoica de Home-

²⁷ OF 269 ~ Il. 24.544, Od. 6.232; OF 298 = Il. 5.665.

²⁸ La tradición poética órfica aplica la fórmula a Zeus (OF 244; 282). De unas alusiones de Orígenes *Cels.* 4.48 y *Gr. Naz. Or.* 4.115 y 31.16 podría deducirse que la aplica también a Crono (OF 201). Pero una variante del texto de Orígenes señala a Zeus en vez de a Crono, y Gregorio parece mezclar diversos episodios teogónicos en que fusiona a Zeus y Crono (cfr. D'Alessio, 2004, 29, n. 43), con lo que desaparecerían los motivos para designar con esta fórmula a Zeus, lo que no tendría paralelos en la poesía griega ni una razón clara de ser. Cfr. Herrero, 2007a, 157-161, con el análisis detallado de ambos textos.

²⁹ Cfr. Lévêque, 1959.

³⁰ West, 1983a, 237 ss. No cabe excluir que sea una imagen teogónica tradicional, pues la cadena de oro aparece atando a los dioses todos en Homero antes de cualquier interpretación estoica. Pero puesto que no hay indicios de su presencia en poesía órfica anterior a las *Rapsodias*, parece claro que dicha presencia en el poema órfico es fruto de la imitación de Homero. El pasaje homérico parece unir el episodio teogónico de tirar de los extremos de una cuerda, que tiene paralelos indoeuropeos (Lévêque, 1959, 8-10), y la imagen de atar a todos los dioses juntos como cautivos de un guerrero victorioso, lo que tiene paralelos medioorientales (West, 1997a, 371). El poema órfico sólo recoge la segunda imagen.

ro, que también se aplicaba a Orfeo³¹. En esta línea, West sugiere que el episodio del reparto del universo entre Zeus, Posidón y Hades habría encontrado también acomodo en alguna teogonía órfica³².

El esfuerzo de adecuar Orfeo y Homero a sus teorías filosóficas debe de haber influido en el trabajo editorial de la escuela estoicizante de Pérgamo, que trataría de armonizar ambos poetas en lo posible, probablemente bajo la excusa de la dependencia de Homero respecto a Orfeo³³. Ésta es probablemente la explicación de que la estructura de los *Hieroi Logoi en 24 Rapsodias*, compilados posiblemente en círculos pergamenos, esté claramente modelada sobre la división de la *Ilíada* y la *Odisea*³⁴. Asimismo la tradición, originada en el s. I a.C., de que cuatro poetas órficos (Onomácritos, Orfeo de Crotona, Zópiro de Heraclea y un cuarto de nombre incierto) fueron los asistentes de Pisístrato en su reconstrucción de los poemas homéricos dispersos parece una explicación tan conveniente de los acuerdos entre Orfeo y Homero que es difícil no adscribirla a los beneficiarios del «crimen», es decir, los estoicos³⁵.

En este sentido, Nagy propone que esta práctica armonizadora de los estoicos entre los dos poetas influyó no sólo en las ediciones de Orfeo, sino también en las de Homero³⁶. Los estudiosos pergamenos, cuya figura más destacada fue Crates de Malo, habrían utilizado para sus interpretaciones filosóficas un *Homerus auctus*, compatible con su supuesto predecesor Orfeo y que tendría varios versos compartidos con él. Plutarco da testimonio de ello³⁷:

Pero tú, amando y admirando a Aristarco, no escuchas a Crates, que dice:

«Océano, que es la génesis de todo,
hombres y dioses, que fluye sobre la mayor parte de la tierra»³⁸.

Ya Helck llamó órficos a estos versos basándose en que Océano es llamado padre no sólo de los dioses, sino también de los hom-

³¹ Cfr. cap. 54, § 1.

³² West, 1983a, 128. El episodio se narra en *Il.* 15.187-192.

³³ Esta idea perduró mucho más que los mismos estoicos. Pselo, en el siglo XI, comentando precisamente la cadena áurea, dice que Homero la conoció «tras haber frecuentado los misterios órficos» (*Aur. Cat.* 164-167 Duffy).

³⁴ West, 1983a, 248 s., da argumentos convincentes (aunque cfr. en contra Nagy, 2001a, 8).

³⁵ West, 1983a, 247-251, Janko, 1992, 32.

³⁶ Nagy, 2001a, propone, en mi opinión con razón, que es exactamente el método inverso a la escuela rival de Alejandría, e invoca como prueba del desacuerdo Seneca *Ep.* 88.39, en que se condenan por separado una aproximación a Homero que concierne a Orfeo y otra que concierne a Aristarco.

³⁷ *Plu. de fac. orb. Lun.* 938D.

³⁸ Ὠκεανός, ὅσπερ γένεσις πάντεσσι τέτυκται ἀνδράσιν ἠδὲ θεοῖς, πλείστην ἐπὶ γαῖαν ἴησιν (*Il.* 14. 246a).

bres³⁹. Además interpreta πλείστην ἐπὶ γαῖαν ἴησιν como expresión de la idea pitagórica de una Tierra esférica, lo cual contradice la noción tradicional de una tierra redonda y plana rodeada por el río Océano, común en Homero⁴⁰. Hay otra prueba aún más clara del color órfico del verso 446a: el apologista Atenágoras⁴¹ cita el 446 atribuyéndolo no a Homero, sino a Orfeo, tratando de demostrar que uno y otro hacen descender a los dioses paganos de elementos materiales. Su información parece provenir de la teogonía órfica de inspiración estoica transmitida por Jerónimo y Helánico según Damascio⁴², y puesto que en Pérgamo se trataba de alegorizar *more Stoico* a Orfeo y Homero, no es extraño que, admitida la prioridad de Orfeo, la edición homérica de Crates tuviera insertos versos procedentes de poemas órficos: dos versos que se oponían en principio a la cosmología homérica partiendo de la apropiación del verso homérico sobre Océano, al que se añadía el que en la edición alegorizante de Crates acabó por ser *Il.* 14.246a⁴³. El verso que en un principio se oponía a Homero acabó por hacerse concordar con él.

Si estos *loci similes* parecen provenir de la intención de armonizar ambos poetas, compartida por estoicos, neoplatónicos y cristianos, para invocar a los dos, bien como autoridad, bien como rivales, otros paralelos parecen pretender enfatizar el carácter alternativo de Orfeo respecto a Homero, especialmente en materias que los poetas órficos gustaban de tratar, como la teogonía y la cosmogonía. Así, el siguiente pasaje homérico (*Il.* 21.194-197) es conocido por la yuxtaposición de dos divinidades acuáticas, Océano y Aqueeloo.

τῶι οὐδὲ κρείων Ἀχελῷος ἰσοφαρίζει,
οὐδὲ βαθυρρεῖταιο μέγα σθένος Ὠκεανοῖο.

³⁹ Helck, 1905, 30-31. Sus argumentos son aceptados por Broggiato, 2001 (ad *Fr.* 20). Océano como padre de dioses y hombres sólo aparece además en *OH* 83.2. Es una figura teogónica principal tanto en la tradición órfica como en la homérica, por lo que encontraremos su figura en diversos pasajes analizados. Cfr. Hdt. 2.23, que dice que «Homero o un poeta más antiguo» introdujo su figura entre los griegos.

⁴⁰ *Il.* 18.606, 399, *Od.* 11.639, 12.1, 20.65. La noción tradicional también aparece en *OF* 287 o en *OH* 83, lo que demuestra que no hay que pensar en una astronomía órfica unificada, sino que los *Orphica* servían para expresar ideas cosmológicas diferentes, dependiendo de quién compusiera cada poema.

⁴¹ Athenag. *Leg.* 18. El paralelo con Plutarco demuestra que no es una glosa inserta en el texto (como sugiere West, 1983a, 184), sino que realmente cita a Orfeo.

⁴² Cfr. cap. 14, § 7.

⁴³ No es descartable, puesto que el significado de ἴημι ἐπί es «fluir» o «desear», que estos dos versos dejasen traslucir una antigua pareja teogónica Océano-Ge (propuesta por Jäger, 1947, 220, n. 57), aunque West, 1983a, 184-187, y Bernabé, 2004a, ad *OF* 75, muestran, desde opiniones a su vez divergentes, la improbabilidad de la presencia de esta pareja en la *Teogonía de Jerónimo y Helánico*.

ἐξ οὗ περ πάντες ποταμοὶ καὶ πᾶσα θάλασσα
καὶ πᾶσαι κρῆναι καὶ φρεΐατα μακρὰ νάουσιν.

Con él (*sc.*, Zeus) ni siquiera el rey Aqueloo compite,
ni la gran fuerza de Océano de profunda corriente,
del que vienen todos los ríos y todo el mar
y todas las fuentes y los grandes pozos.

De los escolios parece deducirse que Zenódoto y Megaclides conocían una versión sin el verso sobre Océano, cuya omisión hace a Aqueloo fuente de las aguas⁴⁴. La cuestión ha hecho correr ríos de tinta. Pero en un estudio reciente se demuestra con buenos argumentos que la versión sin Océano es la más antigua y que por ello fue preferida por Zenódoto⁴⁵. El verso sobre Océano se añadió después para adecuar el pasaje a la preeminencia de Océano en el resto de los poemas homéricos. En cambio, el problema suscitado por la competencia funcional de dos divinidades acuáticas fue resuelto de modo distinto por el poeta órfico de la *Teogonía de Derveni* en los siguientes versos, que «comparten con la versión breve la identificación única de Aqueloo con el origen del mar y todas las aguas, y con la versión larga la coexistencia de Océano y Aqueloo en dos líneas consecutivas»⁴⁶:

μήσατο δ' Ὀκεανοῖο μέγα σθένος εὐρὺν ῥέοντος·
ἵνας δ' ἐγκατέλεξ' Ἀχελωίου ἀργυροδίνω,
ἐξ οὗ πᾶσα θάλασσα...

Y concibió la poderosa fuerza de Océano de ancha corriente,
e hizo fluir en él los tendones de Aqueloo de argénteos remolinos,
del que proceden todos los mares...

La inversión del orden de los ríos hace a Aqueloo el origen de las aguas, y lo inserta en Océano. El poeta órfico parece responder así al pasaje homérico, dando una solución diferente al mismo problema. La distinta solución adoptada por cada poeta para el mismo problema corresponde a sus respectivos campos de interés. En Homero acaba predominando Océano porque su importancia literaria es mayor. En cambio, la preeminencia de Aqueloo en el poema órfico corresponde a su mayor presencia en el culto⁴⁷. La denominación del agua como

⁴⁴ Sch. Hom. II. 13.433 (III 486 Erbse).

⁴⁵ D'Alessio, 2004, con toda la bibliografía sobre la cuestión.

⁴⁶ D'Alessio, 2004, 23. Los versos son transmitidos en un comentario al pasaje homérico preservado en *P. Oxy.* 221.9.1. Son con seguridad órficos (*OF* 16), pues coinciden literalmente con los citados en el *P. Derv.* cols. XII-XIII.

⁴⁷ D'Alessio, 2004, 32-33.

Aqueloo, que desde el comentarista de Derveni a Servio insisten en atribuir a Orfeo⁴⁸, la relacionaba con sus usos rituales, como ya dice el historiador Éforo en el siglo IV:

Solemos decir eso (Aqueloo) cuando nos referimos a lo divino: pues llamamos Aqueloo al agua especialmente en juramentos, plegarias y sacrificios y todo lo que tiene que ver con los dioses⁴⁹.

Así, una simple inversión del orden de los versos le bastaba al poeta órfico no sólo para presentar un modelo cosmológico distinto, sino también para remitirse al mundo del ritual y distanciarse del secular Homero.

Esta estrategia de invertir el orden de los versos homéricos hace inevitable recordar la inversión del orden del sacrificio habitual que los Titanes llevan a cabo con Dioniso, cuyos miembros primero cuecen y luego asan. Esta inversión pretende probablemente marcar la perversión ritual de este crimen primordial⁵⁰ y nada mejor para ello que remitirse a las escenas homéricas que describen el sacrificio canónico. El resumen en prosa de este episodio que hace Clemente de Alejandría deja entrever huellas de esta remisión a Homero del poeta órfico parafraseado⁵¹:

Tras despedazarlo, los Titanes colocan un caldero sobre un trípode y echan dentro los miembros de Dioniso. Primero (πρότερον) lo cocieron. Después (ἐπειτα), «atravesándolo con espetones, lo pusieron sobre Hefesto» (*Il.* 2.426-428). Finalmente, Zeus aparece: si era dios, tal vez participó del aroma, que vuestros dioses reconocen «recibir como su parte» (*Il.* 4. 49).

⁴⁸ *P. Derv.* col. XXIII 12: «Claramente Orfeo llama Aqueloo al agua»; *Serv. in Georg.* 1.8 (*OF* 154): «Como enseña Orfeo... los antiguos llamaban Aqueloo a toda el agua en general»; cfr. cap. 51, §. 3.1.

⁴⁹ Ephor. *FGrHist* 70 F 20c (ap. *Macr. Sat.* 5.18.6). Cfr. cap. 51 §. 3.1. Si Seaford, 1996 tiene razón al asociar la locura de Penteo en las *Bacantes* (616-637) con la experiencia del iniciando en los misterios, llamar al agua Aqueloo en *E. Ba.* 625 puede pretender remitirse al ritual: una sola palabra cambia el registro de todo un pasaje.

⁵⁰ Esta explicación es preferible a la teoría de Detienne, 1977, según el cual la alteración del orden (también aludida en Arist. *Probl.* 3.43 Bussemaker) representa el rechazo órfico del sacrificio de la ciudad. Pero Parker, 1995, 509, n. 93, señala que el sacrificio titánico no es una inversión exacta de éste, pues el procedimiento usual es cocer algunas partes y asar otras. La asimetría debilita la interpretación «antipolítica» y apoya su consideración como perversión ritual. Cfr. cap. 64. En el *Cíclope* de Eurípides, en que se habla de un «encantamiento de Orfeo» (646), también el protagonista desmiembra, cuece y asa primero a sus víctimas, del mismo modo que los Titanes tras matar a Dioniso.

⁵¹ Clem. Al. *Prot.* 2.18. Sobre la fuente órfica de Clemente, cfr. cap. 62, § 3.3.

Aunque Clemente use el pasaje para burlarse del mito pagano, probablemente las citas homéricas, en especial la primera, no son producto de su entusiasmo narrativo, sino que provienen del poema órfico original⁵². La secuencia πρότερον... ἔπειτα deja claro que la inversión del orden se enfatiza a propósito. Es conocida la sutileza con la que el caudal de fórmulas referidas al sacrificio se ordena en cada descripción homérica de una escena sacrificial⁵³. De qué modo exacto y por qué el poeta órfico quería alterar las descripciones homéricas no podemos saberlo con exactitud, aunque la perversión ritual parece una hipótesis probable. Pero en todo caso trataba de ser tan sutil como su modelo y rival Homero cuando reelaboraba en sus propios términos las fórmulas de sacrificio.

No obstante, el caso más claro de la competición poética con Homero proviene de la poesía órfica dedicada a Deméter, que obviamente tenía en el *Himno homérico* su referente. El verso órfico

Canta, diosa, la cólera de Deméter, de espléndidos frutos

tiene sin duda el inicio de la *Ilíada* como modelo⁵⁴, pero no narra la cólera de Aquiles, sino la de Deméter⁵⁵. Su semejanza con el verso homérico más célebre enfatiza que Orfeo es una alternativa a Homero. Todo apunta a una rivalidad entre dos himnos a Deméter, el homérico y otro (u otros) órfico, como variante de la disputa en torno a la autoría del *Himno homérico a Deméter*, atribuido en ocasiones a Orfeo⁵⁶.

⁵² En la metonimia de Hefesto por el fuego y en la referencia a los espetones no hay intención polémica, y son demasiado específicas para ser mero adorno. Veremos (n. 79) que Clemente parafrasea a continuación otro verso órfico referido a Apolo, y justo antes ha citado literalmente los versos órficos sobre los juguetes de Dioniso (*OF* 306). La cita del γέρας λαχεῖν tiene intención polémica (en el aparato de la edición de M. West se ven las múltiples citas cristianas de *Il.* 4.49 para burlarse del γέρας de los dioses paganos), pero Arnobio la hace parte de la narración (*Adv. Nat.* 5.19: *Iuppiter suavitate odoris inlectus, invocatus advolarit ad prandium*).

⁵³ *Il.* 1.447-468, 2.410-431, 4.48 s., *Od.* 3.459 s. y el comentario de Kirk, 1985, a los tres primeros pasajes.

⁵⁴ *OF* 386: μῆριν ἄειδε, θεά, Δημήτερος ἀγλαοκάρπου. De nuevo lo transmite un apologista (*Iust. Phil. Coh. Gr.* 17) para ilustrar la dependencia de Homero de Orfeo. Un epigrama de Poliano (*AP* 11.130) se burla de los κυκλικοί que empiezan sus poemas con μῆριν ἄειδε, θεά (cfr. Severyns, 1928, 158), en el mismo espíritu en que los alejandrinos despreciaban a los imitadores de Homero, cíclicos u órficos (cfr. *infra*).

⁵⁵ Esta cólera vendría o bien del incesto de Zeus con ella o su hija Core (cfr. su μῆρις en *OF* 589), o del rapto de Core por Hades: la referencia a Homero hace más probable lo segundo, como parece indicar su colocación en la nueva edición de Bernabé.

⁵⁶ *Marmor Parium* (*OF* 379 y 513), aunque el nombre de Orfeo es una conjetura; en el *P. Berol.* 44 (*OF* 387 ss.) un comentario órfico en prosa rodea el *Himno homérico* como si fuera de Orfeo. Cfr. cap. 19, § 6.2. y 31, § 2.

Es difícil saber si la competencia como poetas de la cólera de Deméter tenía implicaciones religiosas más profundas⁵⁷. Pero el que Orfeo y Homero pudieran competir por la autoría de un mismo himno parece indicar que las diferencias ideológicas, de haberlas, eran mínimas. La disputa proviene probablemente de la introducción de Orfeo en Eleusis como poeta de los misterios⁵⁸ cuando ya «Homero» cantaba el mito de Deméter. La concurrencia entre ambos parece surgir cuando uno invade el nivel dominado por el otro, como en este caso en que Homero canta en un contexto misterioso. Veremos en seguida cómo pudieron competir cuando Orfeo fuera objeto de recitación rapsódica. En cualquier caso, la concurrencia parece ser de autoría literaria, sin ecos de una oposición entre discursos ideológicos enfrentados. Incluso cuando un poeta órfico subraya expresamente su desacuerdo con Homero, está en el mismo juego que él, con las mismas reglas poéticas: un juego que produce versos paralelos de diversos sentidos.

6. LA VOLADURA DE LOS PUENTES: LA DEPURACIÓN DEL TEXTO DE HOMERO

6.1. La labor de los exegetas

Precisamente porque, como acabamos de ver, los *loci similes* servían para homogeneizar a ambos poetas, las diferentes funciones de cada tradición poética que hemos postulado deberían ser un factor que los evitara, pues las distintas prioridades deben reflejarse en diferencias poéticas más que en paralelismos. Conscientes de ello, los expertos en poesía antigua, primero los rapsodos y luego los filólogos, trataron de expurgar el texto homérico de aquello que les sonaba demasiado órfico. Empecemos por los segundos, puesto que estamos mejor documentados gracias a los escolios que ilustran su labor editorial.

⁵⁷ Tal es la idea de Albinus, 2000, 184, basándose en que Demofonte muere en la versión órfica (*P. Berol.* 44. 100 s.) y no en el *Himno homérico*, lo que implicaría una concepción diferente del destino *post mortem*.

⁵⁸ Museo probablemente le precedió: Graf, 1974, y cap. 31. La rivalidad entre los misterios de Eleusis y Flía, donde se celebraban los misterios menores de Deméter, en los que Orfeo desempeñaba un importante papel (*OF* 532), puede haber contribuido a esta competencia.

6.2. La filología alejandrina

Hemos visto que la edición de Aristarco omitía el verso «órfico» *Il.* 14.246 que sí aparecía en la de Crates. No tenemos indicio alguno de que Aristarco conociera siquiera este verso, que pudo haber sido fruto de la elaboración estoica pergamena. Pero en todo caso expresa bien la diferencia entre un método de aproximación a Homero y otro. El interés de Pérgamo está en un texto que permita la interpretación alegórica, el de Alejandría en la reconstrucción del texto que creían que había compuesto un poeta ateniense del 1000 a.C. Hace tiempo Severyns demostró⁵⁹ que los filólogos alejandrinos tratan de desligar a Homero de toda conexión con el ciclo épico –posterior e inferior en calidad estética, según ellos– atetizando⁶⁰ todos los versos que consideran contaminaciones «cíclicas» o «neotéricas» (entendiendo por neotéricos todos los poetas posthoméricos desde Hesíodo). Hay indicios de que una depuración similar pudo haberse llevado a cabo con ciertos versos de tinte demasiado órfico. Algunos paralelos claros de Homero con versos órficos corresponden precisamente a pasajes atetizados por Zenódoto o Aristarco. Fuera cual fuera el origen de la similitud (herencia del caudal formular común o manipulación consciente de material homérico), parece como si algunos pasajes hubieran tenido para ellos demasiada semejanza formal, o incluso de tono, con los de los poemas órficos.

Una objeción previa debe ser respondida. De la escasez de menciones de Orfeo en los escolios homéricos se ha querido deducir que los alejandrinos no tomaban a los *Orphica* en consideración en su labor filológica⁶¹. Pero aparte de que algunos escolios sí los mencionan al hilo del comentario a Homero⁶², es imposible negar la intensa circulación de los poemas órficos en medios alejandrinos: Apolonio imita una teogonía órfica en la canción de Orfeo en sus *Argonáuticas*, los apologistas judíos imitan poemas órficos y varios tratados alejandrinos sobre literatura y religión, fuentes de los apologistas cristianos, incluyen múltiples referencias a Orfeo⁶³. Realmente sería extraño que la filología homérica no hubiera tomado en consideración los *Orphi-*

⁵⁹ Severyns, 1928. Sobre la diferencia entre criterios pergamenos y alejandrinos, cfr. Nagy, 2001a.

⁶⁰ Éste es el término para marcar versos como sospechosos de ser interpolados (que aparecen señalados con un signo llamado *obelós* en el manuscrito Venetus A de la *Ilíada*).

⁶¹ D'Alessio, 2004, 21.

⁶² *P. Oxy.* 221.9.1 es un comentario que transmite los versos sobre Océano y Aqueloo; *Od.* 11.602 se atetiza y se atribuye a Onomácrato; *Sch. Hom. Il.* 13.589 y 18.570 también mencionan poemas órficos de tono cosmológico (cfr. West, 1983a, 14 s., 33, n. 99).

⁶³ Cfr., para los poetas helenísticos, cap. 56; para los judíos, cap. 18, y para los cristianos, cap. 62.

ca cuando sí lo hicieron con el resto de la poesía épica neotérica (post-homérica). Veamos los ejemplos que más claramente sustentan la idea de que sí lo hicieron. En *Il.* 18.483-485 tenemos los siguientes versos:

ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ', ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν
ἠέλιόν τ' ἀκάμαντα σελήνην τε πλήθουσαν,
ἐν δὲ τὰ τεῖρεα πάντα, τὰ τ' οὐρανόσ ἐστεφάνωται.

Hizo figurar en él *la tierra, el cielo y el mar,*
el infatigable sol y la luna llena
y *todos los astros de los que el cielo se corona.*

Un fragmento órfico (*OF* 237) dice que Noche aconseja a Zeus:

αἰθέρι πάντα περίξ ἀφάτωι λαβέ, τῶι δ' ἐνὶ μέσσωι
οὐρανόν. ἐν δέ τε γαῖαν ἀπείριτον, ἐν δὲ θάλασσαν,
ἐν δὲ τὰ τεῖρεα πάντα, τὰ τ' οὐρανόσ ἐστεφάνωται.

Coge todo alrededor con aire indecible, y en medio
el cielo, y la tierra sin fin, y el mar,
y *todos los astros de los que el cielo se corona.*

Los versos son de las *Rapsodias*, pero ya en la *Teogonía de Derveni* se relata la consulta de Zeus a Noche (*OF* 6) y la ingestión del universo todo (*OF* 8 y 12), incluyendo (*OF* 16) el mar (πᾶσα θάλασσα), la tierra (ἀπείρινα γαῖαν) y el cielo (οὐρανόν) a los que Zeus volvería a dar a luz. El origen antiguo del episodio hace pensar que tal vez estos versos no son una mera copia de Homero, sino material formular tradicional, como otros paralelos apuntan⁶⁴. La canción de Orfeo en las *Argonáuticas* de Apolonio empieza con estos versos (1.496 s.):

ἦειδεν δ' ὡς γαῖα καὶ οὐρανόσ ἠδὲ θάλασσα
τὸ πρὶν ἔτ' ἀλλήλοισι μιῆι συναρηρότα μορφῆι

Cantó cómo la tierra y el cielo y el mar
al principio estaban ensamblados en una sola forma.

⁶⁴ Hes. *Th.* 382, con el mismo final. Mar, tierra y cielo aparecen en *Od.* 5.184 y 12.404. West, 1983a, 238, supone que los versos están inspirados en el pasaje homérico. Las referencias en prosa de Lactancio y Malalas a la primera creación del mundo en las *Rapsodias* (*OF* 153) mencionan también el cielo, la tierra, los astros y el mar, y además el sol, presente en el pasaje homérico. Posiblemente versos muy similares a éstos aparecían también en el pasaje de creación del cosmos.

Apolonio parece haber considerado el tema y la expresión no sólo presente en la poesía órfica, sino especialmente apropiada para ella⁶⁵.

En cualquier caso, los escolios nos dicen que otras variantes fueron preferidas por Zenódoto (τά τ' οὐρανὸν ἐστηρίκται) y Aristarco (τά τ' οὐρανὸν ἐστεφάνωκε)⁶⁶. Una posible explicación del rechazo alejandrino al verso de la vulgata es su color órfico, manifiesto no sólo en el paralelo con los versos de la teogonía; también en la concepción teogónica –no homérica– de Cielo como un ser vivo que, sujeto de la oración, se corona; así como en la idea astronómica latente, pues el verso homérico sobre «los astros de que el cielo se corona» era utilizado por Crates y su escuela para teorizar una concepción esférica del cosmos opuesta a la imagen homérica tradicional del cielo fijo que descansa en los pilares de la tierra. Es claro que el pasaje órfico también serviría para apuntalar esta cosmología circular. En cambio, las variantes de Zenódoto («los astros que afirman el cielo») o de Aristarco («los astros que adornan el cielo») son más acordes con la cosmovisión tradicional homérica⁶⁷. La disputa cosmológica de pergamenos y alejandrinos concuerda con su diferente actitud en torno a Orfeo y Homero.

Estos versos se sitúan, además, al comienzo del *Escudo de Aquiles*, atetizado entero por Zenódoto⁶⁸. Desconocemos el motivo exacto, porque es un pasaje tan único en Homero que pudo haber sido considerado interpolación por múltiples razones. Pero la razón principal que lo hace escasamente homérico es el interés cosmológico, que marca lo que se ha llamado «carácter hesiódico»⁶⁹, y que es también «órfico», como demuestra el paralelismo de los primeros versos. Hay diversos *Orphica* pitagóricos que consisten en la alegorización cosmológica de objetos (*Cratera*, *Red*, *Lira*, *Peplo*⁷⁰) a los que el

⁶⁵ Cfr. cap. 55, § 3.2.a.

⁶⁶ Sch. Hom. *Il.* 18.485 (IV 531 Erbse). La decisión de Zenódoto es, como suele ser la tónica general, más atrevida que la de Aristarco, pues prefiere una fórmula menos usual, en un hexámetro con un quinto pie espondeaico, y cambia el verbo.

⁶⁷ Porter, 1992, 91-93, muestra que el texto original homérico se presta a la interpretación cosmológica «cíclica» de Crates y Heráclito el alegorista, contra la que Aristarco y Zenódoto reaccionan.

⁶⁸ Sch. Hom. *Il.* 18.483 (IV 527 Erbse).

⁶⁹ Nickau, 1977, 236-240, y Porter, 1992, 98, proponen que la atétesis del escudo puede deberse a su «carácter hesiódico» (alegado como causa de atétesis en Schol. Hom. *Il.* 18.39-49). El color órfico del *Escudo* y cosmovisiones cíclicas similares ha sido defendido últimamente por Nagy, 2001b.

⁷⁰ Cfr. cap. 19, § 2. West, 1983a, 257, n. 68, sugiere con buenos argumentos que el *Peplo* tenía una estructura similar al *Escudo*, y que en él se representaría el mundo con Océano alrededor. El último verso del *Escudo* (*Il.* 18.607, muy similar a *OF* 16.1 citado arriba) lo cierra en *Ringkomposition*: ἐν δ' ἐτίθει ποταμοῖο μέγα σθένης Ὠκεανοῖο. No es extraño que Clem. Al. *Strom.* 6.9.3 lo cite justo tras el verso inicial de *Il.* 18.482 y haga de

Escudo podía acercarse demasiado para el gusto zenodoteo, alabado por más de un crítico moderno: algunas actitudes contemporáneas son similares a las alejandrinas, a este respecto⁷¹.

De la cosmología pasamos a otro tema órfico, el descenso al Hades. Era un tema cantado tanto por Homero como por Orfeo, como veremos después, tal vez en mutua competencia poética. Uno o dos versos de la *Nekyia* odiseica fueron atetizados y atribuidos a Onomácritos tal vez por el color órfico que pudieron tener⁷². Pero la segunda *Nekyia*, en el último canto de la *Odisea*, ofrece un caso mucho más claro. Así parece deducirse de un pasaje de Diodoro en que transmite la siguiente opinión de los sacerdotes egipcios⁷³:

Y los castigos de los impíos en el Hades, las praderas de los bienaventurados y las imaginaciones fantásticas que tiene la mayoría fueron introducidos por Orfeo a imitación de los ritos funerarios egipcios. Hermes psicopompo, según la antigua costumbre egipcia, trae el cuerpo de Apis hasta un punto y luego se lo da a uno disfrazado de Cerbero. Y después de que Orfeo introdujo esta noción entre los griegos, Homero, siguiéndole, puso en su poesía:

Hermes Cilenio llamaba a las almas
de los hombres pretendientes, y tenía en la mano el caduceo (*Od.*
24.1 s.),

y un poco después dice:

Pasaron las corrientes de Océano, la Roca Blanca,
las Puertas del Sol y el País de los Sueños
y llegaron después a la Pradera del Asfódelo,
donde habitan las almas, imagen de los extinguidos.

este pasaje artificial la inspiración de la cosmogonía de Ferecides, lo que muestra la fácil conexión del *Escudo* con la poesía órfica y similares.

⁷¹ Wilamowitz, 1916, 163: «Cuando Zenódoto tuvo la osadía de dudar de su autenticidad, probó su agudeza». En la época del apogeo analista el *Escudo* fue sistemáticamente considerado un estadio tardío: cfr. Taplin, 1980, para un repaso de las diversas actitudes acerca del pasaje.

⁷² Sch. Hom. *Od.* 11.602 (525 Dindorf). No es claro si la atetesis afecta a 602 o 602-604. Los versos se ocupan de Heracles y son muy similares a otros pasajes marcados con *obelos* de Hesíodo en el *Catálogo* (*Fr.* 25 M.-W.) y la *Teogonía* (947-955), la razón de cuya atetesis no está clara (cfr. West *ad loc.*). Allen, 1928, sugirió que todos ellos debían adscribirse a Onomácritos. Había una *katabasis* órfica de Heracles (*OF* 713-716, tal vez adscrita a Museo) en contexto eleusinio (Lloyd-Jones, 1967) que podría ofrecer, en la línea que aquí se indica, una explicación de estas atetesis.

⁷³ D. S. 1.96.6 (*OF* 61); su fuente es probablemente Hecateo de Abdera (*FGrHist* 264 F 25).

Que Diodoro cite sólo estos versos concretos descriptivos de la geografía de ultratumba, y no todo el pasaje, apoya que fueran similares a algún poema órfico que describiera el Más Allá. Así, entre las diversas razones que Aristarco tenía para atetizar la segunda *Nekyia* entera, es posible que estuviera la coincidencia de fondo y/o forma de los primeros versos que describen el Hades con los de las *catábasis* órficas. El escolio que nos informa de su atétesis dice que se debió a «estos versos fundamentales», aludiendo al principio del libro XXIV. Tres detalles citados por el escoliasta como pruebas del carácter no homérico del pasaje se solapan directamente con los versos que Diodoro dice que copió de Orfeo:

Hermes no es psicopompo en Homero... sólo una vez se le llama Cilenio... y no parece haber una roca blanca en el Hades⁷⁴.

Estos detalles considerados poco homéricos no sólo aparecen en la cita de Diodoro, sino también en otros textos órficos. Un verso de las *Rapsodias* (OF 339.7) muestra a Hermes Cilenio como psicopompo. La enigmática roca blanca tiene un paralelo sorprendente en el ciprés blanco, igualmente misterioso, que aparece en algunas laminillas áureas⁷⁵. Y en cuanto a las praderas en que moran las almas, son una constante de la escatología órfica, cuyo supuesto origen egipcio, explicado por Diodoro, agudizaría, sin duda, la sensación de los filólogos alejandrinos de que estos pasajes no podían pertenecer a Homero, cuya concepción de la vida de ultratumba es reconocidamente distinta de la órfica⁷⁶.

Un tercer campo que podía ser considerado especialmente apropiado a Orfeo es la poesía religiosa y teogónica, por lo que los escasos pasajes homéricos de tema similar podían tratar de purificarse de tonos órficos. Así, el *χολωθείς* «encolerizado» en vez de *φοβηθείς*, «aterrorizado», propuesto por Zenódoto⁷⁷ para describir a Dioniso ante Licurgo en *Il.* 6.135 es otro posible ejemplo: la cólera es más propia de un dios homérico que el terror⁷⁸, que tiene su paralelo más claro en el mito absolutamente antiolímpico de Dioniso atacado y

⁷⁴ Sch. Hom. *Od.* 24.1 (724 Dindorf).

⁷⁵ Bernabé-Jiménez, 2001, 44-48.

⁷⁶ Tal vez se pueda buscar una explicación parecida a la atétesis aristarquea de *Od.* 24.74, donde menciona a Dioniso en un contexto funerario, como donante de un ánfora de oro que ha de guardar el cuerpo.

⁷⁷ Sch. Hom. *Il.* 6.135 (II 154 Erbse).

⁷⁸ Nickau, 1977, 193, supone que la corrección pretende evitar la tautología con el *δειδιότα* de 6.137, y no para evitar τὸ ἀπρεπέες. Pero si su propósito fuera evitar la tautología, entonces incurriría en contradicción, pues no parece probable estar enfurecido y aterrorizado al tiempo.

desmembrado por los Titanes. A propósito de este episodio, más interesante aún es la reacción de Apolo, contada en el resumen en prosa de Clemente a continuación del pasaje antes citado (*Prot.* 2.18), cuando Zeus, tras fulminar a los Titanes,

entrega a su hijo Apolo los miembros de Dioniso para enterrarlo. Y éste, pues no desobedeció a Zeus (ὁ δέ, οὐ γὰρ ἠπειθήσεε Δί), lleva el cuerpo desmembrado y lo entierra.

Detrás de la frase sobre la obediencia de Apolo late, sin duda, un verso similar, incluso probablemente idéntico⁷⁹, a *Il.* 16.676:

ὡς ἔφατ', οὐδ' ἄρα πατρός ἀνηκούστησεν Ἀπόλλων.

Así habló, y Apolo no desobedeció a su padre.

La orden de Zeus era probablemente similar también a *Il.* 16.666 s.:

καὶ τότ' Ἀπόλλωνα προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς·
εἰ δ' ἄγε νῦν φίλε Φοῖβε...

Y dijo Zeus, amontonador de nubes, a Apolo:
«Ve ahora, querido Febo...».

No sólo la similitud formal nos hace suponer versos parecidos –por imitación o fórmulas heredadas⁸⁰–, sino el paralelismo de la situación, pues en el pasaje de la *Ilíada* un entristecido Zeus ordena a Apolo recoger el cadáver de su hijo Sarpedón y dárselo a Sueño y a Muerte para enterrarlo, en un pasaje que sirve de justificación del culto licio de Sarpedón. También el entierro de Dioniso por Apolo es claramente un αἵτιον cultural que justifica la presencia de su tumba en Delos⁸¹. Zenódoto encuentra la labor funeraria indigna de Apolo y atetiza todo el pasaje (16.666-683), desde la orden de Zeus a su cumplimiento por Apolo⁸². Probablemente su sentido de «lo inapro-

⁷⁹ Aparte de la similitud de sentido, recalcar la obediencia sería innecesario si no hubiera detrás una fórmula tradicional. Pero, sobre todo, el párrafo de Clemente está en presente, y sólo esta frase, que rompe la *consecutio temporum*, está en aoristo. Una resto, sin duda, del poema que Clemente resume.

⁸⁰ La primera parece más probable, pero la repetición de los mismos versos en otra orden a Apolo en *Il.* 15.220-236 deja abierta la posibilidad de que se trate de una escena típica con fórmulas hexamétricas.

⁸¹ Robertson, 2003, sostiene que el entierro de Dioniso por Apolo representa el cambio de divinidad cada seis meses en el santuario delfico.

⁸² Sch. Hom. *Il.* 16.667b⁴ (IV 288 Erbse). Cfr. Nickau, 1977, 210-213, sobre τὸ ἀπρεπέες, un concepto ejemplificado con esta atetesis.

piado» (τὸ ἀπρεπέες) fue aguzado por el paralelismo formal y de contenido con el episodio narrado en una teogonía órfica, o algún otro poema etiológico cultural de corte muy similar.

Si en estos casos la depuración antiórfica no se impuso en la vulgata, tal vez sí tuvo éxito en *Il.* 13.433a-c ≈ *OF* 98: estos tres versos con la expresión κούριον ἄνθος, que aparece referida a Fanes en *OF* 148 –y que sólo encontramos además en obras de color tan órfico como el *h. Cer.* 108 y *AO* 1339–, no pasaron al texto canónico de Homero⁸³.

Así, la actitud restrictiva alejandrina se muestra como la opuesta a los esfuerzos pergamenos por conciliar a Orfeo y a Homero. La cuestión es en qué medida esta depuración antiórfica es consciente. Podríamos esperar un Ὀρφικῶς o un Ὀρφικοί como explicación de algunas decisiones, igual que encontramos κυκλικῶς o νεώτεροι en las atétesis basadas en el tono cíclico o neotérico de los versos, pero no encontramos ningún caso. Recordemos que el esfuerzo alejandrino se centra en restaurar al Homero original, no en categorizar y clasificar la literatura épica poshomérica. Un genérico νεώτεροι cubre a poetas órficos y cíclicos, pues todo lo que importa es que son posteriores a Homero⁸⁴. Los contaminadores de la pureza homérica no merecieron mayor atención por parte de la escuela aristarquea, y mucho menos etiquetas distintivas para cada grupo. Pero otra posible explicación es que en algunos casos no fueran decisiones propias, sino que siguieran el texto de una determinada tradición manuscrita: la de Atenas.

6.3. Las recitaciones rapsódicas de Atenas

Un punto muy debatido entre los homeristas es en qué medida las decisiones textuales alejandrinas eran fruto de conjeturas arbitrarias o se fundaban en la tradición manuscrita, otorgando especial relevancia a la tradición ateniense, puesto que consideraban a Homero un poeta del Ática⁸⁵. En un debate de imposible resolución definitiva, el estudio de la depuración alejandrina antiórfica sugiere que, en este caso, seguían las pautas de un proceso iniciado en la Atenas clásica, en la que la *Ilíada* y la *Odisea* se recitaban anualmente en las Panateneas. Al menos hay indicios de ello en dos textos de Platón. El primero es un párrafo de Sócrates en el *Fedro* (252b):

⁸³ Los conocemos por Sch. Hom. *Il.* 13.433 (III 486 Erbse), Eust. *in Il.* 940.61.

⁸⁴ Cfr. n. 54, en que un ejemplo de verso «cíclico» coincide con uno órfico. Nickau, 1977, 230-252, habla de atétesis debidas a «tinte hesiódico o similar», un término suficientemente amplio para incluir la poesía órfica.

⁸⁵ Nagy, 1996, 187-192.

Los hombres le llaman Amor, pero cuando oigas lo que le llaman los dioses, tal vez te reirás por juventud. Algunos Homéridas recitan, tengo entendido, dos de los versos excluidos (ἐκ τῶν ἀποθέτων ἐπῶν), dirigidos a Eros, de los que el segundo es muy licencioso y no muy métrico. Cantan así:

τὸν δ' ἦτοι θνητοὶ μὲν Ἔρωτα καλοῦσι ποτηνὸν
ἀθάνατοι δὲ Πτέρωτα, διὰ πτεροφύτορ' ἀνάγκην.

Los mortales llaman a *Eros* «alado»
y los inmortales *Pteros*, porque fuerza a criar alas.

Puedes darles crédito o no. Sin embargo, la causa de lo que les pasa a los amantes es precisamente ésa.

Lobeck, 1829, 861-863, consideró órficos estos versos. La necesaria prudencia al usar este adjetivo como etiqueta provocó que los siguientes editores se abstuvieran de seguirle. Lo cierto es que no importa tanto si eran o no parte de un poema atribuido a Orfeo cuanto el color órfico que los siguientes rasgos le confieren:

a) Eros es una divinidad muy presente en las teogonías órficas, –cuyo carácter alado se enfatiza en testimonios antiguos que se hacen eco de ellas⁸⁶– y que más tarde se identificó con Fanes.

b) Tanto la idea de un doble nombre de las cosas, divino y humano, como la explicación etimológica de nombres propios, son tradicionales en el mundo griego. Pero Homero nunca etimologiza nombres divinos y Hesíodo nunca presenta el doble nombre. Sólo la poesía órfica combina profusamente ambas técnicas⁸⁷. La aparición conjunta en estos dos versos les da un claro tono órfico.

c) La actitud de Platón hacia estos versos es similar a sus otras citas de Orfeo: burlesca e irónica, pero al mismo tiempo buscando alguna verdad escondida en una tradición poética cuyo origen presenta con calculada ambigüedad⁸⁸. Añadamos que el contexto de la cita es el uso, muy frecuente en el *Fedro* y el *Banquete*, del lenguaje de los misterios para expresar el tema filosófico del Amor⁸⁹, lo cual aproxima el pasaje al mundo del orfismo.

d) La métrica descuidada: es propio de la poesía órfica descuidar la pureza métrica, abusando de las licencias, en favor del contenido

⁸⁶ Ar. Av. 693-702 (*OF* 64); E. *Hyps.* 758a (1103-1108) Kannicht (*OF* 65).

⁸⁷ Bernabé, 1992a. Cfr. *OF* 155, 140, 126, 127, 540. Nótese que los cuatro últimos fragmentos etimologizan el nombre de Fanes, que *OF* 124, 141, 540 y los *Himnos órficos* identifican con Eros.

⁸⁸ Bernabé, 1998a.

⁸⁹ Riedweg, 1987.

místico o especulativo, lo cual es, sin duda, causa en parte del desprecio de Aristóteles y los alejandrinos hacia ellos, similar al ὑβριστικόν con que Platón describe el segundo verso, en que el juego fonético es preferido a la perfección métrica⁹⁰.

e) El *hapax* πτεροφύτορα, a partir de la raíz de una palabra propia del vocabulario filosófico, como φύω, es típico de una poesía de interés especulativo como la órfica⁹¹.

Por todas estas razones, si estos versos se hubieran atribuido a Orfeo, nadie dudaría en situarlos en el corazón de la tradición órfica. Pero Platón⁹² dice que son parte de los «versos apartados, privados» (ἀπόθετα ἔπεα), y que los ha oído en labios de ciertos Homéridas (rapsodos que recitan Homero). ¿Apartados de dónde? Puesto que no hay *Himno homérico a Eros*, el contexto lógico donde estos versos habrían sido recitados privadamente, tal vez en ambiente religioso⁹³, es la *Ilíada* o la *Odisea*⁹⁴, fuera de la recitación oficial de las Panateneas. Labarbe (1949, 409 s.) deja claro que en tiempo de Platón el número de versos estaba ya fijado, y sólo cabían variaciones horizontales, por lo que los rapsodos no tendrían ocasión de insertar estos versos que, sin embargo, algunos usaban en recitaciones privadas. ¿Y por qué se habrían excluido? No necesariamente por ser órficos, sino porque sonaban demasiado órficos para el Homero oficial.

El otro texto pertinente de Platón es *R.* 363d, en que hablando del destino feliz que «Museo y su hijo» prometen a los iniciados tras la muerte, predice la ventura sempiterna para ellos y sus hijos, con una fórmula bien conocida:

παῖδας γὰρ παίδων φασὶ καὶ γένος κατόπισθεν λείπεσθαι τοῦ
οἴου καὶ εὐόρκου.

Pues dicen del hombre piadoso y cumplidor del juramento que dejará tras de sí hijos de sus hijos y una estirpe en el futuro.

⁹⁰ La doble consonante de *Pteros* no alarga la sílaba anterior. De ahí el comentario de Platón sobre el verso. Cfr. *OF* 437, con una incorrección métrica, o la mixtura de prosa y poesía en las laminillas áureas, que claramente no tienen la pureza métrica como preocupación principal.

⁹¹ *OF* 12 y 241.

⁹² Los estudiosos han tomado la afirmación en serio (Allen, 1924, 44; Huxley, 1960, 29 s.) o como una broma (Wilamowitz, 1916, 366, n. 4; Labarbe, 1949, 378-383). La suposición de Labarbe de que Platón mismo inventa estos versos carece de pruebas convincentes.

⁹³ Allen, 1924, 44, identifica ἀπόθετον y ἀπόρητον. No es necesario, pero tampoco imposible.

⁹⁴ Probablemente la *Ilíada*, en donde Eros hace sus dos únicas apariciones en Homero: 3.442 y 14.294. Nótese el contexto de tono teogónico (y por tanto más cercano a la temática órfica) en que aparece, como inspirador del deseo de Paris y Zeus. Sobre el tono teogónico, con conexiones medioorientales, de este último pasaje, el *Engaño de Zeus*, cfr. Burkert, 1992, 88-95.

Platón parafrasea un verso hexamétrico de gran celebridad, el que en la *Iliada* (20.308) promete la supervivencia a los descendientes de Eneas:

καὶ παίδων παῖδες, τοί κεν μετόπισθε γένωνται.

Y los hijos de sus hijos que en el futuro nazcan.

Del pasaje platónico parece deducirse que «Museo y su hijo» usan este verso, en que sólo el verbo difiere, en su poesía escatológica: el hijo debe de ser Eumolpo, pero la relación de Orfeo con Eleusis es bien conocida y son personajes funcionalmente equivalentes. Plutarco parafrasea el párrafo platónico remitiéndolo a Orfeo⁹⁵. Y la relación con Orfeo está reforzada por un pasaje de Servio que, comentando *Aen.*3.98 (donde Virgilio a su vez recoge el verso homérico sobre Eneas), repite la conocida tesis del plagio:

Hijos de sus hijos: claramente es un verso de Homero, que él tomó de Orfeo y a su vez, Orfeo, del oráculo de Apolo Hiperbóreo.

Como implica el pasaje de Servio, es una fórmula particularmente adecuada al género oracular. Con una variante similar, Hesíodo y un antiguo oráculo advierten⁹⁶:

τοῦ δέ τ' ἀμαυροτέρη γενεῇ μετόπισθε λέλεπται
ἀνδρὸς δ' εὐόρκου γενεῇ μετόπισθεν ἀμείνων.

El linaje de éste (el hombre injusto) queda oscuro en la posteridad, pero el linaje del hombre que jura con verdad mejora en la posteridad.

Si nos fijamos en todas estas fórmulas, resulta evidente que la preposición *μετά* ο *κατά* no cambia de significado el adverbio. La gran diferencia está en el verbo: *λείπεσθαι*, «dejar tras de sí» (Museo *apud* Platón), o *γίγνεσθαι*, «nacer» (Homero). ¿Es una diferencia trivial o conlleva algún significado? El escolio al pasaje iliádico da un dato interesante:

Las versiones de las ciudades (es decir, las versiones no atenienses de la *Iliada*) tenían *λίπωνται* en vez de *γένωνται*⁹⁷.

⁹⁵ Plu. *Comp. Cimon. et Luc.* 1.2 (OF 431 II). Cfr. n. 14 *supra*.

⁹⁶ Hes. *Op.* 285 = Hdt. 6.86. Cfr. Tyrt. *Fr.* 9.30 Gent.-Prato con una fórmula parecida: καὶ παίδων παῖδες καὶ γένος ἔξοπίσω.

⁹⁷ Sch. Hom. *Il.* 20.308 (V 55 Erbse).

Que el oráculo recogido por Hesíodo tenga el verbo λείπεσθαι hace suponer que la variante de las *poleis*, frente a la regla general, es más antigua y que la variante con γίγνεσθαι es una innovación, pese a que los editores modernos, siguiendo a los alejandrinos, han privilegiado la variante ateniense. En cualquier caso, trataré de probar ahora que en Atenas se escogió γένωνται en vez de λίπονται porque esta segunda variante tenía un cierto color órfico. El argumento parte del significado de ὄπισθεν λείπεσθαι.

La expresión ὄπισθεν λείπεσθαι («ser dejado atrás») sólo aparece tres veces en Homero: en las tres podemos ver que el sujeto paciente no es abandonado y dejado inactivo, como cuando es objeto del verbo activo λείπω, sino que viene «desde atrás» a ocupar el lugar donde está el agente que le ha dejado. En *Il.* 22.334, Aquiles dice a Héctor moribundo, refiriéndose a Patroclo:

¡Necio! Tras él un vengador muy superior,
yo mismo, fui dejado atrás (μετόπισθε λελείμμη) en las cóncavas
naves.

En *Il.* 24.687 Hermes advierte a Príamo del peligro de ir al campamento aqueo:

Pero por tu vida incluso tres rescates tendrían que pagar
tus hijos, que fueron dejados atrás (μετόπισθε λελείμμένοι) en Troya,
si Agamenón el Atrida o los otros aqueos te reconocen.

Y en *Od.* 21.116 Telémaco dice:

No sufriré que mi madre deje (λείποι) esta casa
y se vaya con otro, mientras yo sea dejado atrás (κατόπισθε λιποίμμη),
capaz de sostener ya las bellas armas de mi padre.

Aquiles toma el puesto de Patroclo, que le había dejado en las navas; los hijos de Príamo dejados por él en Troya vendrían al campamento aqueo a rescatarle si le capturaran; Telémaco ocupará el puesto de su padre (y, según se entienda el verso, tal vez también rescatará a su madre), reemplazando a los que le han dejado. En los tres casos el adverbio ὄπισθεν tiene un significado pregnante que une sus dos sentidos de «detrás» y «en el futuro»⁹⁸. Si lo trasladamos a la

⁹⁸ Cfr. *LSJ* s. v. El adverbio en combinación con λείπω es tan fuerte que colorea incluso la forma activa del verbo haciendo del objeto «abandonado» una entidad activa que «llegará» en un futuro próximo: en *Od.* 10.209, Ulises, «dejado atrás», vuelve después a liberar a sus camaradas de Circe. En *Od.* 11.72 Elpénor dice a Ulises «no me dejes atrás sin enterrar, para que no me convierta para ti en un recordatorio de los dioses».

fórmula sobre las generaciones venideras, es claro que si tomamos la variante con γίγνεσθαι, el énfasis queda en el mundo de los vivos: se menciona a «los hijos que nazcan», no a los muertos que se van⁹⁹. Pero si, en cambio, se usa la fórmula con λείπεσθαι, el acento pasa al mundo de los muertos, donde los descendientes, «dejados detrás» en este mundo, llegarán «en el futuro». Las nociones órficas del alma inmortal y de la desvalorización de este mundo frente al otro están implícitas en el uso de λείπεσθαι.

A la luz del texto de Platón, es lícito buscar la causa de la elección de variantes formularias en el peso de Eleusis en Atenas. Allí la poesía escatológica habría escogido la primera variante con λείπεσθαι, que daba más relieve al mundo de los muertos, y la poesía homérica la segunda con γίγνεσθαι. En otras ciudades, más lejanas geográfica y espiritualmente del ámbito eleusinio en que se componía la poesía escatológica de «Museo y su hijo», y por tanto menos sensibles a las connotaciones de ὄπισθεν λείπεσθαι, habrían mantenido esta variante en su texto homérico. No es muy arriesgado suponer que la decisión ateniense –mantenida en la labor crítica de los filólogos alejandrinos– estaba motivada por el deseo de evitar el colorido órfico del verso.

En la fijación definitiva del texto homérico la separación respecto a la tradición órfica parece, pues, haber desempeñado un cierto papel. No hay que exagerar la importancia de este proceso de depuración antiórfica de Homero. No es probable que docenas de versos fueran excluidos por este motivo de las recitaciones panatenaicas o atetizados por los alejandrinos. Pero sí puede comprobarse la continuidad ideológica de la recitación ateniense y la filología alejandrina. Una continuidad esta que conecta con algunos procesos anteriores y también con algunas actitudes modernas que llevan aún más lejos la depuración. Los rapsodos que cambiaban un verbo o los alejandrinos con sus cautos *obeloi* eran prudentes en comparación con el entusiasmo de los descubridores modernos de «estratos tardíos» en Homero, a los que el adjetivo «órfico» se ha aplicado con demasiada alegría. Ciertos pasajes de la primera *Nekyia* en el canto XI de la *Odisea* han sido el objeto favorito de estas atétesis modernas¹⁰⁰. Hay una clara línea de continuidad entre la exclusión de los *apotheta epea* sobre Eros, la sospecha de Zenódoto sobre el *Escudo* o sobre el entierro de Sarpedón, la de Aristarco sobre la segunda *Nekyia* y la de Wilamo-

⁹⁹ Así, por ejemplo, en otros dos pasajes homéricos, *Od.* 22.40 y 24.84, no con el verbo γίγνομαι, sino con εἶμι. En *Od.* 11.382 la expresión μετόπισεν ὄλοιτο, «murieron detrás» parece jugar con la fórmula.

¹⁰⁰ El joven Wilamowitz, 1884, 199, que se retractó más tarde (1931, II, 200); aún Böhme, 1991.

witz sobre partes de la primera. El esfuerzo para volar los puentes entre las tradiciones homérica y órfica y evitar solapamientos entre ambas resulta más audaz cuanto mayor es la distancia, porque una idealización de mármol blanco acaba tomando el lugar de la *poikilía* real de la ciudad griega y del espíritu que la animaba.

7. COMPETENCIA Y DISTRIBUCIÓN DE TEMAS POÉTICOS

La mayoría de los pasajes homéricos que hemos citado hasta ahora pertenecían a los subgéneros del *epos* que dominan la poesía órfica, y que por eso suscitan la sospecha de los homéridas y de los alejandrinos: teogonía (menciones de Eros u Océano), cosmología (*Escudo*) y catábasis (*Nekyia*).

Podría observarse una tendencia a destinar, dentro del fondo común del *epos*, los hexámetros de Homero y Orfeo a funciones diferentes, en distintos registros, que palabras contextualizadas como Aqueloo o γένωιται bastaran para marcar. Pero ésta es una visión simplificada del estadio final de distribución de temas y funciones poéticas, que proviene de una situación anterior en que los solapamientos y la competencia de ambas tradiciones era mucho mayor. Si los pasajes de tono teogónico y cosmológico son escasos en Homero, el caso de la catábasis es paradigmático de esta complejidad. Desde un punto de vista oralista, Martín, 2001, ha sugerido que las afinidades del contenido de la *Nekyia* con lo que suponemos catábasis órficas –y en especial la narración de Ulises en primera persona (pues el único poeta que baja a los infiernos es Orfeo)– no se explican por dependencia textual, sino que son fruto de la competición entre tradiciones rapsódicas contemporáneas¹⁰¹. El rapsodo homérico competiría con la catábasis de Orfeo al poner en boca de Ulises su propia versión de la aventura. Una concurrencia similar entre los poetas del *epos* la hemos visto en torno a la autoría del *Himno a Deméter*.

Al hilo de esta cuestión, Martín suscita problemas de mayor calado para explicar esta competencia entre dos tradiciones en principio tan distintas, que muestran tener más similitudes de las que se suele pensar. Sin duda la poesía homérica estaba destinada a una gran audiencia en recitaciones públicas. Una idea dominante, de la que

¹⁰¹ Hay otros ejemplos de tal rivalidad entre tradiciones poéticas, como la burla de Támiris en *Il.* 2.594-600. El rapsodo homérico podría haber tenido también otras en mente como competidores: p. e. la de Heracles (cfr. n. 72). De hecho, en un modelo textual y no rapsódico como el de Martín, varios estudiosos han sugerido la dependencia de la *Nekyia* de esta catábasis de Heracles: Graf, 1974, 142, n. 7. Otra catábasis que demuestra la extensión del género es la de la *Miníada*.

sobran testimonios, es que la poesía órfica es todo lo contrario, de circulación muy limitada, restringida sobre todo a los ambientes místéricos¹⁰². Frente a ello, Martin sostiene que «cualesquiera que fueran sus afiliaciones privadas, los poemas órficos formaban parte del repertorio del rapsodo». Aduce como prueba que el rapsodo platónico Ión, experto en Homero, se refiere a Orfeo, Femio y Támiris al mismo nivel, como objetos de su representación; que la teogonía órfica parodiada en las *Aves* de Aristófanes debía de ser conocida por su audiencia para alcanzar su efecto cómico; y que el mito de la cabeza cantora significa que «audiencias y artistas continuaban cantando y representando historias de Orfeo y poemas atribuidos a él»¹⁰³. ¿Cómo explicar testimonios tan dispares?

Como siempre, sería un error tratar de situar todo lo referente a Orfeo en un bloque monolítico. La tradición rapsódica es muy antigua y parece lógico que antes de la aparición de ningún «orfismo» se recitara tanto la poesía atribuida a Orfeo como la de otros poetas. Que después, cuando su nombre se asocia a las *τελεταί*, un tipo de poesía religiosa de ámbito más restringido le tomara como patrón no implica la inmediata desaparición de la tradición rapsódica pública bajo su nombre, aunque fuera de menor importancia en comparación con la de Homero (Pl. *Io* 536b). Cuando la escritura toma la primacía sobre la oralidad¹⁰⁴ esta coexistencia de ambos niveles, público y privado (con probables grados intermedios y correspondencias entre sí), debe de haber continuado: se vende Orfeo en la tienda de libros¹⁰⁵, pero Ptolomeo IV pide los *ἱεροὶ λόγοι* sellados (*OF* 44). Posiblemente los subgéneros más relacionados con el mundo místico, y por tanto con detalles menos conocidos por el gran público, fueran teogonías y catábasis¹⁰⁶,

¹⁰² West, 1983a, 80. P. e., la acusación de Diágoras por revelar al público el Ὀρφικὸς λόγος (*OF* 557); la *sphragis* de los poemas órficos «cerrad las puertas, profanos» (*OF* 1); el silencio de Heródoto al referirse a los *Orphica* (2.81) o el de Pausanias a imitación de éste (1.37.4).

¹⁰³ Martin, 2001, 24. Cfr. Pl. *Io* 533bc. Véase cap. 51, § 3.1, sobre Ar. *Av.* 690 ss. y cap. 7, § 3 sobre la cabeza.

¹⁰⁴ Es un rasgo distintivo del orfismo: E. *Hipp.* 952-954 y Pl. *R.* 364e. Cfr. Parker, 1995, 483-485.

¹⁰⁵ Alex. *Fr.* 140 K.-A. (*OF* 1018 I), aunque el testimonio de la comedia como retrato de la realidad cotidiana debe ser tomado con precaución.

¹⁰⁶ Las alusiones de Eutifrón (Pl. *Euthphr.* 5e) a «las cosas aún más admirables que la mayoría no conoce» se producen hablando de las hazañas primigenias de Zeus. El mito del desmembramiento de Dioniso sólo aparece en veladas alusiones hasta época helenística, lo que indica una difusión más restringida (cfr. cap. 27). En Hdt. 2.132 se muestra la recitación ritual de una teogonía entre los magos persas y el comentarista de Derveni parece buscar en la correcta comprensión de la teogonía la solución al ritual no comprendido. En cuanto al *Descenso al Hades*, debe de haber tenido cierto aire pitagórico para poder ser atribuido a Cércope (*OF* 406), y la catábasis subyacente a las laminillas reconstruida por Riedweg, 2002a, tiene un evidente uso ritual. Cfr. cap. 23, § 2.5.e.

mientras la poesía que cantara la vida de Orfeo tendría menos afiliaciones religiosas y por tanto habría podido alcanzar mayor publicidad. El rapsodo Ión habla de poesía «sobre Orfeo» (Plat. *Io* 533b), no sobre Zeus, Dioniso u otros personajes de la poesía órfica. Poesía órfica y poesía sobre Orfeo no deben, pues, meterse en el mismo saco, porque se dejan de ver los diferentes registros en que se mueven el *epos* heroico y el religioso.

Desde luego, no hay que pensar en una separación estricta en temas o formas de los poemas públicos y los restringidos a los iniciados, pues es muy posible que los segundos tomaran gran parte de su material de los primeros¹⁰⁷. La expectación de la audiencia de oír un registro diferente (precisamente el tono religioso que parodia Aristófanes) transforma el material poético tradicional en un producto distinto, aunque su contenido y forma sea similar. Las significativas divergencias entre la *Teogonía* de Hesíodo y las órficas se encuadran en un marco común¹⁰⁸. Sin embargo, la *sphragís* misma «cantaré a los iniciados» (*OF* 1) invita a oírla en un estado de espíritu diferente. En cuanto a la catábasis, recordemos que el «orfismo» reconvirtió la percepción religiosa de la muerte y por ello dio un sentido más profundo a un tema tradicionalmente popular y «secular» como el descenso al Hades. La catábasis demuestra ser un subgénero del *epos* especialmente ambivalente que cruza con facilidad la frontera entre lo sagrado y lo profano, lo secreto y lo público, lo órfico y lo homérico¹⁰⁹. Por ello hemos visto que es el que más problemas dio a la hora de depurar de orfismo el texto homérico.

Tras cosmología, teogonía y catábasis, el otro género que Homero y Orfeo comparten desde antiguo es el himno¹¹⁰. Hemos visto ya la competencia en torno al *Himno a Deméter*; pero salvo este caso

¹⁰⁷ El secreto es algo casi intrínseco a la religiosidad mística, por lo que no importa tanto lo que se guarde secreto (que tal vez coincidiera en gran medida con lo conocido por el gran público) como tener que hacerlo. Cfr. Burkert, 1995.

¹⁰⁸ Parker, 1995, 492-495 (que declara seguir la idea de Sabbatucci, 1965) y el cap. 13.

¹⁰⁹ Cfr. Albinus, 2000, y Edmonds, 2004, aunque ambos separan excesivamente el descenso del héroe del descenso del alma como temas más distintos de lo que en realidad son. Los diálogos del alma con los guardianes y Perséfone en la catábasis que subyace a las laminillas tienen paralelos sorprendentes con los diálogos de los héroes homéricos (cfr. cap. 64, § 2.1 y Herrero 2007d). A su vez, Homero no sólo se sirve de la tradición del género en la *Odisea*, sino también en el canto 24 de la *Ilíada*: la marcha nocturna de Príamo al campamento aqueo juega con las imágenes de la catábasis: en 246 («preferiría ir a la casa de Hades») y 328 («como si fuera a la muerte») se compara explícitamente, y detalles como pasar por un río, ser guiado por Hermes, llegar con una súplica, rescatar un cadáver, contribuyen a hacer de este viaje un remedo de la visita al Hades; cfr. Whitman 1958, 217 s.

¹¹⁰ La primera atribución explícita de un himno a Homero es en Th. 3.104 (pero cfr. ya Simon. 8 West, que habla de «el hombre de Quíos»), y ya el *P. Derv.* col. XXII 7 cita unos *Himnos* de Orfeo.

especial, nada tienen que ver, pese a haberse transmitido en el mismo manuscrito, los narrativos *Himnos homéricos*, proemios a los cantos épicos, con las ristas de epítetos que caracterizan a los *Himnos órficos*. No sólo la colección del siglo II, sino un *Himno a Deméter* citado en el *P. Derveni* y otros fragmentos hímnicos al Sol y a Crono responden al mismo patrón que concatena epítetos de intención teológica sin narración ni mito¹¹¹. La inclusión de este tipo de himnos parece haber sido un rasgo distintivo de las teogonías órficas (al contrario que Hesíodo), y no sólo en las versiones tardías como las *Rapsodias* (OF 258, 361, 362), porque ya el centro de la *Teogonía de Derveni* es un *Himno a Zeus* de al menos cuatro versos de este tipo. Ahora bien, es notable que en Homero ninguna invocación a Zeus ocupa más de dos versos de vocativos –en general mucho menos– para pasar rápidamente a la petición (p. e. *Il.* 2.412). Este cuidado de evitar expandir la invocación para así transformarla en un himno resulta del carácter secular de la épica heroica griega, frente a otras tradiciones literarias indoeuropeas u orientales en las que es usual amalgamar himno y narración. Una distribución bastante antigua pudo posibilitar que la poesía órfica se apropiara como rasgo propio de esta técnica de expandir la invocación al dios, especialmente a Zeus, como centro de su teología, hasta transformarla en himno inserto en la narración teogónica. A la inversa, podemos pensar que el tono poco homérico de este recurso poético habría abortado cualquier tentación de los rapsodos de expandir las invocaciones, guardándolas en la forma más comprimida posible. Tal vez tenemos ahí la causa de la extraña brevedad, sólo cuatro versos, del *Himno homérico a Zeus*: ése era el terreno de los poetas órficos.

La constante que podemos observar a través del estudio de los *loci similes* es un proceso de distribución de temas entre Homero y Orfeo, aun dentro de aquellos que comparten y en los que compiten, como las catábasis y los himnos. No debe haber sido la decisión consciente de una generación, sino un proceso continuo desde estadios muy antiguos de la poesía griega. Pero en la cristalización de una larga tradición hay siempre un momento decisivo. El texto homérico queda prácticamente fijado a partir de la recitación panatenaica instituida por Pisístrato en el siglo VI a.C.¹¹² Para la poesía de Orfeo este momento fue la aparición, también en el siglo VI a.C., de una corriente especu-

¹¹¹ El *Himno a Zeus* se expandirá en poemas posteriores (cfr capítulo 14, § 8). Betegh (2004, 137 s.) señala acertadamente que el poema de Derveni está entre los géneros de la teogonía y el himno.

¹¹² Cfr. Nagy, 2001c, sobre el «cuello de botella panatenaico» en el paso progresivo de fluidez en la composición a la fijación textual de la tradición homérica.

lativa pitagorizante que partía de la experiencia de los misterios (el «orfismo») y que eligió los *Orphica* como vehículo principal de expresión. Desde este momento, el destino de la poesía órfica estaba sellado: pese a los restos de representación rapsódica o simposiaca de Orfeo que pudieran sobrevivir por un tiempo, la tradición órfica estaba ligada ya irremisiblemente al culto y a la especulación religiosa. No hay una fijación de los textos órficos, sino del papel de Orfeo como poeta y, desde este momento, como teólogo de un *corpus* abierto y flexible.

El momento de cristalización de ambas tradiciones presenta una cierta coincidencia cronológica. Pese a sus diferencias, hay una cierta simetría en ambos procesos de fijación por la que es fácil dejarse seducir. Posiblemente la tradición de que Onomácrito era compositor y/o compilador de los *Orphica*¹¹³ se creó bajo el influjo de esta simetría, a imitación de la leyenda de la recomposición pisistratea de los poemas homéricos¹¹⁴, como etiología que explicaría este proceso de distribución de temas y fórmulas entre Homero y Orfeo. Pero no hay que olvidar que Onomácrito también se vincula a la leyenda de la compilación de Pisístrato como uno de los cuatro poetas que le ayudaron: siempre hay, incluso al construir mitos culturales simétricos, algún puente entre ambas tradiciones, órfica y homérica, que las mantiene ligadas y evita la oposición simétrica total que al «espíritu de geometría» le gustaría dibujar.

8. CONCLUSIÓN

Volvemos al final a la cita inicial de Aristófanes, que ordenaba los poetas del *epos* y enunciaba nítidamente sus funciones. El orden cronológico y la distribución de temas y registros entre la tradición órfica y homérica se han demostrado temas complejos en que hay muchos intereses en liza. El análisis de los versos paralelos, procedentes bien de la tradición hexamétrica común, bien de la apropiación de versos homéricos en los poemas órficos, ofrece el camino para rastrear los casos en que Orfeo y Homero coinciden y son utilizados como fuente común de autoridad para filósofos y apologistas de diversos movi-

¹¹³ En Hdt. 7.6 aparece ya como ordenador e interpolador de los oráculos de Museo. Las menciones de Onomácrito como redactor (para los escépticos) o compilador (para los que creen en la autoría de Orfeo) de los *Orphica* son de época imperial (cfr. cap. 25, § 6).

¹¹⁴ West, 1983a, 249-251; Nagy, 1996, 104 s.; y Martin, 2001, 31, ven en Onomácrito a un rapsodo. Si ambos mitos culturales dependen uno de otro, y si son construcciones helenísticas o son prácticamente contemporáneos a los hechos que tratan de explicar, es materia debatible.

mientos ideológicos; los casos en que se muestran en competición literaria, en las recitaciones rapsódicas y en torno a la autoría del *Himno a Deméter*; y los casos en que son percibidos como tradiciones mutuamente divergentes con diferentes registros, temas y funciones. Estos tres tipos de relación probablemente coexistieron más de una vez, con diversas variantes intermedias. Pero queda claro que esta situación resultó un factor importante no sólo en la formación de los *Orphica*, sino también en la forma definitiva de los poemas homéricos. La complejidad de las ideas e imágenes de la tradición poética griega tiende a perderse cuando al alejarse en el tiempo el mundo clásico se instala como un bloque monolítico idealizado, sin fisuras ni matices, en la imaginación de sus admiradores, antiguos y modernos.

LOS POEMAS ÓRFICOS Y LA TRADICIÓN HESIÓDICA*

Martin L. West
All Souls, Oxford

1. DIVERSAS TEOGONÍAS

En la literatura órfica de la Antigüedad ocupan un lugar central las teogonías, esto es, poemas que consisten en buena parte en un relato narrativo sobre los dioses desde el comienzo del mundo hasta el presente. Desde tal vez el 100 a.C. hasta el siglo VI de nuestra era una gran teogonía, conocida como las *Rapsodias* o, de forma más completa, como *Relatos sagrados en 24 rapsodias*, fue reconocida como un texto canónico que contenía la mitología órfica. Pero había habido teogonías órficas más antiguas. Damascio, el último jefe de la escuela neoplatónica de Atenas antes de que Justiniano la clausurara en 529, conoció dos que habían descrito escritores más antiguos¹. Cita una de ellas como «la teología órfica corriente según Jerónimo –y Helánico, si no es la misma persona–» y la otra como «la teología descrita en el peripatético Eudemo como obra de Orfeo». A partir de otras fuentes podemos distinguir tres más: una que se situó al principio del Ciclo Épico (la *Teogonía cíclica*), otra que constituyó el tema de discusión en el *Papiro de Derveni* (*Teogonía de Derveni*) y una más antigua, de la que la *Teogonía de Derveni* era, evidentemente, un compendio (la *Teogonía de Protógono*)².

Análisis de los testimonios de estos poemas llevan a la conclusión de que no eran seis composiciones totalmente independientes. Unas eran revisiones de otras o recensiones divergentes de un original común, mientras que las *Rapsodias* eran una obra compuesta, creada por la

* Traducción de Alberto Bernabé.

¹ Dam. *Pr.* 123 ss.

² En el cap. 14 se propone una distribución diferente.

combinación de teogonías órficas más antiguas. Los detalles del análisis que realicé en un estudio con dimensiones de libro³ son muy complejos y no es necesario entrar en ellos aquí. El punto más importante para la presente discusión es que pueden remontarse a dos teogonías independientes, una de las cuales fue compuesta probablemente en Jonia hacia 500 a.C. y la otra en Atenas hacia 425 a.C.

No fueron éstas las únicas teogonías producidas en el periodo clásico y que circularon bajo nombres de profetas legendarios. Los *Oráculos* atribuidos a Epiménides de Creta eran un poema de este tipo, que se data, al parecer, en el último tercio del siglo v. Otra, probablemente del siglo iv, fue la *Eumolpia*, adscrita a Museo. Otras, difíciles de datar, son referidas por fuentes helenísticas o tardías bajo los nombres de Melampo, Támiris y Paléfato, mientras que se atribuyeron teogonías en prosa a Ábaris y a Aristetas de Proconeso. Con seguridad, ninguna de estas obras era más antigua del siglo v⁴.

Había, sin embargo, dos teogonías más antiguas que continuaban en circulación, una mucho más en la sombra que la otra: la *Titano-maquia* atribuida a Eumelo de Corinto (pero en realidad no compuesta antes de finales del siglo vii, bastante después de la época en que supuestamente vivió Eumelo)⁵ y la *Teogonía* de Hesíodo, que se data a finales del viii o principios del vii. El poema de Hesíodo fue muy conocido y tuvo la categoría de un clásico. Debe de haber habido una tradición teogónica anterior y contemporánea de Hesíodo, y de hecho el poeta de la *Ilíada* parece haber conocido un poema de este tipo, pero ningún ejemplo primitivo de este género parece haber sobrevivido en época clásica aparte de las obras de Hesíodo y «Eumelo». De los dos, la de Hesíodo fue la única que todos conocían. Es bien sabido que Heródoto (2.53.2) señaló que fueron Hesíodo y Homero los que dieron a los griegos su «teogonía», en el sentido de narración estándar acerca de los dioses. Para los autores de las teogonías órficas, por tanto, Hesíodo era el modelo obvio, y su *Teogonía* el paradigma. Lo mismo ocurrió con los demás poetas de teogonías tardías. Tenemos un verso del proemio de los *Oráculos* de «Epiménides» que imita claramente el proemio de Hesíodo.

Pero ¿por qué los poetas tardíos deseaban escribir teogonías? En lo que concierne a los órficos, su interés se centraba en la salvación humana a través de los misterios de Dioniso. Eran evangelistas. ¿Por qué reescribir la historia de otros dioses que existieron y perdieron el poder antes de que la raza humana llegara a existir?

³ West, 1983a.

⁴ Sobre todas ellas, cfr. West, 1983a, 39-56.

⁵ West, 2002, 129 ss.

La respuesta debe ser, al menos en parte, que para apreciar plenamente el poder y la significación de un dios se consideraba apropiado referirse a sus orígenes, a sus ancestros y a cómo llegó a su presente categoría. Era un aspecto esencial de la supremacía de Zeus el hecho de que alcanzó su posición tras haber derrocado a su padre Crono y a los dioses más antiguos, siendo a continuación elegido rey por los más jóvenes. Entonces era necesario explicar quién era Crono y de dónde venía. Y así hasta el origen del mundo. De forma similar, con Dioniso se consideraba evidente que, como una obligación poética, el dios tenía que ser situado en un contexto dentro del panteón en su conjunto. En la teogonía estándar, la de Hesíodo, el nacimiento de Dioniso de Zeus y Sêmele era referido del modo más somero (940-943) y de modo similar su matrimonio con Ariadna (947-949). Los devotos del dios o bien tenían que ignorar las teogonías como un género pasado de moda o bien crear una nueva para hacerle justicia. Escogieron este último camino.

El poema de Hesíodo ofrecía un marco muy conveniente para que lo usaran los poetas tardíos. Había comenzado con el origen del cosmos y narrado los nacimientos de las sucesivas generaciones de poderes divinos hasta los dioses que gobernaban el mundo presente, junto con una narración de los acontecimientos asociados a su sucesión. Había mucho en la narrativa de Hesíodo que los poetas órficos no necesitaban cambiar y que estaba además tan firmemente fijado en la tradición que difícilmente podría cambiarse, a menos que hubiera una necesidad positiva de hacerle sitio a alguna doctrina novedosa. Por ejemplo, la sucesión genealógica Urano-Crono-Zeus-Dioniso era demasiado fundamental para someterse a una alteración azarosa.

Por otra parte, no era simplemente cuestión de asumir la *Teogonía* de Hesíodo y alargar en ella el papel de Dioniso. En los aproximadamente doscientos años que median entre Hesíodo y la composición de la primera teogonía órfica (la *Teogonía de Protógono*), algunos notables conceptos cosmogónicos nuevos habían encontrado su camino en Grecia y, aunque no tenían una conexión orgánica necesaria con la doctrina de la salvación, tenían una conexión accidental: que se daba el caso de que atraían al mismo poeta o al mismo círculo de teólogos. El resultado fue un poema en el que algunos materiales muy poco hesiódicos se injertaron en el marco hesiódico. Sigámoslo en detalle⁶.

⁶ Lo que sigue depende de la reconstrucción de la *Teogonía de Protógono* desarrollada en West, 1983a, cap. 3.

2. LA TEOGONÍA DE PROTÓGONO

La primera novedad se refería al comienzo del mundo. Hesíodo había tratado de ello simplemente como una serie de «nacimientos» en los que aparecían partes del mundo visible. Primero llegó a ser Caos, luego Tierra (Gea) junto con Tártaro y Eros. Caos generó a Érebo y Noche y entonces se produjo la primera unión sexual: Érebo y Noche hicieron el amor y Noche dio a luz a Éter y a Día. Tierra dio a luz primero a Cielo (Urano) y luego a los Montes y al Mar⁷. En el poema órfico se incorporó una cosmogonía extraordinariamente nueva y no tradicional. Comenzó con un abismo de agua, quizá representado por los nombres de Océano y Tetis, y con un dios creador eterno, Tiempo desconocedor de la vejez (Χρόνος), concebido como una serpiente alada, y emparejado con una contrapartida femenina, Necesidad (Ἀνάγκη). Tiempo (Χρόνος) generó a Éter y a Caos. Del Éter formó un huevo resplandeciente. Del huevo surgió una divinidad llamada Protógono, el Primogénito, una figura radiante con alas de oro y órganos de ambos sexos. Pudo haber tenido también los nombres Fanés y Ericepeo y haber sido identificado con Metis (Recurso) y Eros. Copuló consigo mismo y engendró una serie de dioses más. Probablemente también se unió con Noche, que llegó a ser la madre de Urano y Gea.

Esta nueva cosmogonía era una versión de otra oriental que se desarrolló en la primera mitad del primer milenio a.C. a partir de antecedentes egipcios y apareció en Fenicia, Irán y la India, así como en Grecia⁸. Llegó a Grecia a mediados del siglo VI, haciendo aparición parcial en la cosmogonía en prosa de Ferecides de Siro. En el siglo V encontramos ecos de ella en la cosmogonía del pseudo-Epiménides y en la paródica de las *Aves* de Aristófanes⁹. Los elementos esenciales del mito oriental eran Tiempo desconocedor de la vejez, el huevo cósmico y el resplandeciente dios creador que nace de él. En la versión órfica vemos el influjo de la vieja *Teogonía* hesiódica en los nombres Éter y Caos, ninguno de los cuales tiene una contrapartida exacta en las versiones orientales. Como en Hesíodo, Éter representa la brillante luz de los cielos y Caos el elemento oscuro, concebido como un vasto abismo sin fondo. Si es cierta la conjetura de que Océano y Tetis estaban en el comienzo absoluto, representando el abismo de agua inicial¹⁰, sería de nuevo una adaptación de figuras de la vieja

⁷ Hes. *Th.* 116-132.

⁸ Cfr. West, 1971, 28-36, 1983a, 103-106, 187-189, 198-201, 1994.

⁹ West, 1983a, 48, 50, 111 ss., 201 ss.

¹⁰ Para ello cfr. West, 1983a, 183-187.

tradición teogónica griega (solamente en este caso no de Hesíodo), que sitúa a Océano y Tetis entre los hijos de Urano. Había una tradición aparte según la cual eran los parientes primigenios de todos los demás dioses. Era conocida por el poeta de la *Ilíada*¹¹, presumiblemente a través de alguna teogonía corriente en su tiempo, y sería económico suponer que la misma fuente estaba todavía disponible para el autor del poema órfico.

La siguiente parte de la narrativa reconstruida para la *Teogonía de Protógono* seguía las líneas de la historia de Hesíodo, pero con ciertas modificaciones. Urano era considerado primer rey en el cielo. Le había sido profetizado por la diosa Noche que sería depuesto por sus propios hijos. Para evitarlo, encerró a sus primeros hijos, los Centímanos y los Cíclopes, en el Tártaro. Gea, llena de resentimiento, ocultó el nacimiento de su siguiente prole, los Titanes, y se los confió a Noche para que los criara en el secreto de su cueva. Entonces los incitó a atacar a su padre y le dio a Crono una hoz de adamantina para que lo castrara. Así lo hizo él. Las Erinis y probablemente los Gigantes nacieron de las gotas de sangre que cayeron sobre la tierra. Los Titanes se convirtieron en los dioses que dominaban el mundo, con Crono como su rey.

La castración de Cielo se remonta a un mito oriental del segundo milenio a.C.¹² Su mantenimiento en el poema órfico sólo puede deberse a la autoridad de Hesíodo, pues no puede tener ningún significado real para el teólogo. Lo mismo se aplica a las figuras monstruosas de los Centímanos y los Cíclopes. ¿Qué interés podrían tener para los celebrantes de los misterios dionisíacos? Sin embargo, el mito hesiódico no fue asumido mecánicamente. En la versión de Hesíodo los Titanes nacieron los primeros, luego los Cíclopes, luego los Centímanos. Urano los odia a todos por su tamaño y fuerza y a medida que cada uno de ellos nace, lo oculta en el seno de Gea. Ello le causa incomodidad física, que es aliviada por el acto de la castración y liberación de los hijos encerrados. Sin embargo, en la *Teogonía*, más adelante (501-502, 617-663), los Centímanos y los Cíclopes están aún aherrojados como Urano los había dejado y es Zeus el que los libera. En la versión órfica esta secuencia algo confusa de acontecimientos se clarifica y se hace más lógica en ciertos aspectos y menos en otros. En primer lugar, la opresión de sus hijos por Urano es motivada por la profecía de Noche de que sería depuesto por su propia descendencia. Este motivo se deriva de otra parte de la narrativa hesiódica (*Th.* 459-467), donde Crono es avisado por Urano y

¹¹ *Il.* 14.201, 246, 302.

¹² Cfr. West, 1997a, 278-280, 290-291.

Gea de que está destinado a ser derrocado por su propio hijo, así que él intenta impedirlo devorando a sus hijos a medida que van naciendo. En segundo lugar, se hace una distinción entre los grupos de hijos que Urano encierra (los Centímanos y los Cíclopes) y el grupo que permanece libre (los Titanes), siendo estos últimos criados en secreto por una divinidad mayor, no por su madre, hasta que son lo bastante fuertes como para derrotar a Urano y liberar a sus hermanos. De nuevo, la historia se ha asimilado a la de Crono y sus hijos, donde la madre, Rea, afligida porque Crono ha devorado a sus hijos, oculta el nacimiento de Zeus y se lo confía a Gea para que lo críe en una remota cueva hasta que sea lo bastante grande para vencer a Crono y forzarle a regurgitar a sus hermanos y hermanas¹³. El poeta órfico intentó mejorar a Hesíodo inspirándose en Hesíodo. Pero perdió la conexión lógica que existía en Hesíodo entre la castración de Urano y la liberación de los hijos encerrados. Los niños habían sido confinados en el vientre de Gea por la ininterrumpida relación sexual de Urano con ella; la amputación de sus genitales significa que dejaron de estar confinados. En la versión órfica los hijos confinados estaban aherrajados en el Tártaro. La castración incapacitó al opresor, pero era necesario un acto separado de liberación.

Cuando llegó la hora de que Zeus tomara el poder supremo, Noche, la diosa de la cueva, la nodriza de los inmortales, apareció de nuevo en su papel de profetisa y consejera. Como Gea en Hesíodo, le contó cómo derrocar a Crono. Pero también le encomendó que se tragara a Protógono, el dios radiante que había sido el primero en surgir al cielo del huevo cósmico. El efecto de ello era que el mundo entero y los dioses todos resultaron unidos dentro del cuerpo de Zeus. Entonces volvió a dar a luz de sus entrañas a cada uno y a cada cosa. Una nueva creación gobernada por la inteligencia de Zeus y sujeta a su control. Ésta es una concepción novedosa, que habría dejado atónito y quizá horrorizado a Hesíodo, pero aún estaba tejida en la urdimbre de la historia hesiódica. El motivo de devorar dioses y regurgitarlos estaba ya en el relato hesiódico sobre Crono; ahora el viejo mito salvaje era purgado de su vulgaridad y adquiriría una mayor trascendencia filosófica. En Hesíodo Zeus protege su propio poder del derrocamiento, de nuevo por el consejo de Gea y Urano, devorando a la diosa Metis (Recurso), que estaba previsto que diera a luz un hijo más fuerte que él¹⁴. El Protógono órfico fue identificado con Metis, no por otro motivo que por establecer una conexión con la narrativa hesiódica.

¹³ Hes. *Th.* 468-500.

¹⁴ Hes. *Th.* 888-900.

Tras recrear el mundo y volverlo a proveer de dioses, Zeus retornó a actividades más tradicionales, uniéndose a diosas y engendrando hijos. Como en Hesíodo, hizo el amor con Deméter, que dio a luz a Core (Perséfone). Pero Deméter, en lugar de ser una de sus hermanas, fue identificada con Rea, su madre; su apareamiento fue un apareamiento de serpientes, pues Rea-Deméter asumió esta forma en su esfuerzo por escapar de la persecución de Zeus y él se transformó igualmente. En Hesíodo, Perséfone es tomada por Aidoneo (Hades) y no tiene hijos. En «Orfeo» fue tomada por Zeus, que adoptó de nuevo forma de serpiente, y dio a luz a Dioniso¹⁵.

Aún debe mencionarse otro detalle hesiódico más. En su descripción del Tártaro Hesíodo habla del agua de Éstige y señala que un dios que jura en falso tras hacer una libación de esta agua entra en coma por un año y es expulsado de la comunidad divina durante nueve años más. El poeta órfico, quizá en un contexto diferente, escribió que tales dioses perjuros eran castigados en el Tártaro por nueve años o, según una lectura diferente, durante nueve mil¹⁶.

Hasta aquí llega más o menos la influencia de la *Teogonía* de Hesíodo que podemos rastrear. Pero su otro poema, *Trabajos y Días*, también contribuyó a la inspiración de la *Teogonía de Protógono*. Su poeta refiere que había habido tres razas sucesivas de hombres: la de oro, creada por Fanes-Protógono; la de plata, creada por Crono, una raza de hombres que vivía tanto como la palmera datilera; y la enloquecida de la actualidad, creada por Zeus. Este esquema, como todas las referencias grecorromanas a edades del mundo, deriva del mito hesiódico de las cinco razas, las primeras de las cuales eran la de oro y la de plata¹⁷. El número fue reducido y la correlación con los monarcas divinos alterada. Hesíodo, por supuesto, no conoció a Fanes y su raza de oro vivió bajo el reino de Crono. Describe sus razas de oro y de plata como creadas por los dioses como un colectivo, mientras que Zeus creó las tres subsiguientes.

3. LA TEOGONÍA EUDEMIA

De las otras teogonías órficas identificables del periodo clásico, una comentada en el *Papiro de Derveni* y otra referida por Eudemo, la primera puede ser pasada por alto, en tanto que era sólo un com-

¹⁵ En Hes. *Th.* 940-942 Dioniso es hijo de Zeus y Semele.

¹⁶ Hes. *Th.* 793-804, *OF* 345. Una doctrina similar aparece en Emp. 31 B 115 D.-K., donde el periodo de exilio crece hasta los treinta mil años.

¹⁷ Hes. *Op.* 109-201.

pendio de la *Teogonía de Protógono*. La *Teogonía Eudemia*, probablemente un poema ateniense datado en torno a 425 a.C., era una composición independiente. Pero, como la *Teogonía de Protógono*, seguía el plan general del modelo hesiódico¹⁸.

Comenzaba por Noche, que, como hemos visto, aparecía en un estadio muy temprano de la *Teogonía* hesiódica, aunque no al principio absoluto. Los poderes primigenios de la oscuridad de Hesíodo, Caos con sus hijos Érebo y Noche, eran subsumidos todos ellos en la única figura de Noche.

Probablemente era representada como madre de Urano y Gea, en coincidencia parcial con la *Teogonía de Protógono*. Urano y Gea engendraban a Océano y a Tetis, y Océano y Tetis a los Titanes, seguramente en número de doce. De los Titanes, Crono y Rea daban origen a Zeus, Hera y otros, y ellos, a su vez, engendraban una nueva generación de dioses.

Este esquema es similar al de Hesíodo, con una notable diferencia: hay una generación añadida. Hesíodo registra a Océano y a Tetis entre los Titanes, que eran todos ellos hijos de Urano y Gea. Pero hubo siempre algo anómalo respecto a su inclusión en esta compañía. Los Titanes eran, casi por definición, los dioses difuntos, los que habían sido confinados en el Tártaro, y, sea cual fuere lo que se suponía que representaba Tetis, Océano al menos es parte del mundo superior; nunca estuvo en el Tártaro. Hesíodo mismo cuenta cómo ayudó a Zeus contra los Titanes enviándoles a su hija Éstige con sus hijos para ayudarlo¹⁹. En la *Ilíada* (14.200-204) Océano y Tetis permanecieron muy lejos de la escena de la batalla de los Titanes contra los dioses más jóvenes, tan lejos que Hera es enviada junto a ellos para su seguridad. En el mismo pasaje son aludidos como primeros ancestros de los dioses y así están claramente no incluidos entre los Titanes. Vimos que en la *Teogonía de Protógono* también pueden haber estado en el principio absoluto. Su posición en la *Teogonía Eudemia* es un compromiso entre su primacía en Homero y la genealogía de Hesíodo que le da la primacía a Urano y Gea.

La lista de los Titanes en el poema órfico incluía los nombres de Forcis, que en Hesíodo no es un Titán, sino un hijo de Ponto, y Dione, madre de Afrodita en algunas versiones, que en Hesíodo es una ninfa Oceánide. Dos nombres añadidos a la lista de Hesíodo y dos (Océano y Tetis) excluidos; evidentemente, la intención era conservar el número de doce.

La castración de Urano, una historia ampliamente denunciada en la época de los sofistas como estrafalaria y ofensiva, pudo haber sido

¹⁸ Lo que sigue depende de la reconstrucción desarrollada en West, 1983a, cap. 4.

¹⁹ Hes. *Th.* 389-398.

eliminada del poema órfico. Como los Titanes eran nietos de Urano, no sus hijos, no es fácil reconstruir una situación en la que la castración hubiera tenido lugar. Y como Dione estaba presente entre los Titanes, Afrodita aparecía probablemente como su hija engendrada por Zeus, en vez de nacer de los genitales amputados de Urano, como en Hesíodo. El poeta pudo haber permitido que Crono alcanzara el reino por una sucesión pacífica.

En el relato hesiódico Rea lleva a Zeus recién nacido a Licto, en Creta, para ser criado allí en secreto en una cueva en la «Montaña Egea», un topónimo no atestiguado en otro lugar, excepto como antigua variante (probablemente una conjetura) en Arato (*Phaen.* 33). El poeta órfico mantuvo la ubicación cretense, pero transfirió la cueva al monte Dicte, bien conocido como centro del culto de Zeus, aunque no se ha encontrado ninguna cueva allí. También introdujo otros rasgos de la historia que son familiares a los poetas helenísticos: las ninfas Adrastea e Ida que criaron a Zeus con la leche de la cabra Amaltea y los Curetes danzantes que lo vigilaban.

La sustitución de Crono por Zeus como monarca del mundo era descrita de modo diferente por Hesíodo y por el órfico. En primer lugar, Crono tenía que ser inducido a regurgitar los dioses que había engullido y la piedra que había ingerido creyendo que era Zeus. Hesíodo es preciso acerca de los métodos empleados. Dice sólo que Crono se vio engañado por las instrucciones de Gea y vencido por el poder y la fuerza de su hijo²⁰. El poeta tardío introdujo a Metis como auxiliar de Zeus; le dio a Crono una droga emética, que tuvo el efecto deseado.

El otro peldaño necesario para derrocar a Crono en el relato hesiódico era una guerra de diez años en la que los Titanes fueron derrotados por los dioses más jóvenes y enviados al Tártaro. La *Teogonía Eudemia* probablemente omitía esta guerra, ya que la destrucción de los Titanes debía ser diferida hasta el rapto y asesinato del joven Dioniso. En su lugar parece haber habido un episodio en el que, en un banquete organizado por Rea, Crono era embriagado con miel, caía en un profundo sopor y era atado y castrado por Zeus. Esto se desviaba completamente de la narrativa hesiódica, pero, por supuesto, el motivo de la castración había sido tomado de la historia hesiódica de Urano, que el poeta órfico había omitido.

Tras tomar el poder, los olímpicos tenían que dividirse el mundo entre ellos de forma que cada uno tuviera su propia provincia. En Hesíodo, Zeus, como nuevo rey, asignó sus privilegios a los demás dioses como le pareció apropiado²¹. Pero había otra versión, de pro-

²⁰ Hes. *Th.* 493-496.

²¹ Hes. *Th.* 392-403, 412 s., 885.

cedencia oriental, en la que los hijos de Crono lo echaron a suertes, con el resultado de que Zeus obtuvo el poder en los cielos, Posidón en el mar y Plutón en el mundo subterráneo. Es mencionada en la *Ilíada* y aparecía también en la *Titanomaquia* atribuida a Eumelo²². El poeta órfico, al parecer, la adoptó también.

El ascenso de Zeus al poder representaba la culminación de la narrativa hesiódica. Para el poeta órfico, sin embargo, la parte más importante estaba aún por llegar en la generación posterior a Zeus: el evangelio de Dioniso. Como el niño Zeus había estado en peligro por causa de Crono, así el niño Dioniso estuvo en peligro a causa de los Titanes en su conjunto y se contaba una historia paralela de cómo había sido protegido. El niño, nacido del muslo de Zeus, fue rápidamente llevado al monte Ida para ser cuidado por la Madre de los Dioses y allí estaba vigilado por los Curetes danzantes. En cierto sentido se trata de una duplicación de la historia del nacimiento de Zeus; Zeus y Dioniso eran identidades alternativas para el niño divino (originalmente no griego) nacido en el Ida (sea el Ida cretense o el frigio) y celebrado con ruidosas danzas de los Curetes o Coribantes. Hesíodo tenía sólo una parte de la historia, la ubicación cretense y la cueva, pero no danzantes. Su aparición en el poema órfico refleja un conocimiento más directo del culto anatolio.

4. LAS TEOGONÍAS ÓRFICAS TARDÍAS

Hay menos que decir sobre las teogonías órficas tardías, en la medida en que consisten casi completamente en revisiones, adaptaciones y combinaciones de material contenido en la *Teogonía de Protógono* y en la *Eudemia*. En el caso de la *Teogonía de Jerónimo*, sin embargo, parece que hubo una cierta dosis de versificación nueva y que se recurrió de nuevo a Hesíodo.

El poema era una reelaboración estoicizante de la *Teogonía de Protógono*, producida probablemente a finales del siglo III o en el II a.C. Los elementos estoicos específicos eran ajenos al ideario hesiódico y las palabras que lo expresan no podían encontrarse en sus versos. Pero sirvió de inspiración a ciertos pasajes en los que cualidades éticas eran personificadas como entidades divinas y abría un espacio en el marco narrativo que aún reflejaba el de la *Teogonía* de Hesíodo.

En la *Teogonía de Protógono*, pienso, Afrodita no era incluida entre los seres generados por los genitales amputados de Urano y caí-

²² Il. 15.187-192, Apollod. 1.2.1 (Eumel. Fr. 6* West), Rufin. *Recogn.* 10.19.2 (OF 236). Cfr. West, 1997a, 109 s.; 2002, 114-116.

dos a tierra. El adaptador helenístico restauró el mito de su nacimiento de la espuma (ἀφρός) que se formó alrededor de los genitales cuando flotaban en el mar. Compuso nuevos versos a imitación de la narración hesiódica del evento²³. Pero, mientras Hesíodo presentaba a la diosa acogida en tierra en Chipre por Eros e Hímero (Amor y Deseo), el poeta tardío los sustituyó por Zelos y Apate (Rivalidad y Engaño). Ambas personificaciones aparecían en las genealogías hesiódicas en la *Teogonía*, pero el poeta órfico las introdujo juntas en un nuevo contexto e hizo así una afirmación original respecto a la relación entre rivalidad, engaño y amor.

Mostró el mismo espíritu hesiódico en su narración de los hijos y descendientes de Zeus²⁴. En Hesíodo, Zeus desposa (entre otras diosas) a Temis, que le da a luz a Eunomía, Dike e Irene (las Horas) y las tres Moiras. Luego desposa a la oceánide Eurínome, que da a luz a Aglaya, Eufrosine y Talía (las Gracias). Las Horas y las Gracias, según indican sus nombres, representan todos aspectos deseables de la vida social. El poeta órfico reprodujo más o menos estas construcciones, excepto que Zeus, para engendrar a las Gracias, no desposa a Eurínome, sino a su propia hija Eunomia, cuyo nombre sonaba parecido. Ello comporta una afirmación ética más fuerte: Eunomia (Ley y Orden) es la condición previa para la fiesta y la buena vida, las propiedades representadas por los nombres de las Gracias. Siguió de nuevo a Hesíodo al unir en matrimonio a una de las Gracias, Aglaya, con Hefesto, pero llegó más allá al darle cuatro hijas, llamadas Euclea, Eutenia, Eufeme y Filofrosine, que significan todas ellas cualidades prometedoras que podrían ser consideradas como el resultado de la alianza de la destreza y del estilo refinado.

Dos fragmentos más de construcción genealógica por parte de este poeta deben ser mencionados en este contexto. Hizo a Dike (Justicia, Rectitud) la hija de Nomos y Eusebia (Ley y Moralidad), pese a que aparecía también entre las hijas de Zeus y Temis como una de las Horas. E hizo a Higiea (Salud) –una entidad no personificada antes de finales del s. v– la hija de Eros y Persuasión.

Estas construcciones son interesantes porque, mientras las afirmaciones éticas que personifican son en cierta medida nuevas, la forma genealógica en la que son presentadas era no sólo antigua, sino más o menos obsoleta; no era un medio de expresión natural para un filósofo helenístico. Nuestro poeta, al revisar una teogonía órfica más antigua que mostraba claramente las características de su modelo hesiódico, entró en el espíritu de Hesíodo y compuso pasajes de versos nuevos a la manera hesiódica.

²³ Hes. *Th.* 188-206; *OF* 189; West, 1983a, 216 s.

²⁴ West, 1983a, 221 s.

TEOGONÍAS ÓRFICAS

Alberto Bernabé
Universidad Complutense

1. SIGNIFICADO DE LAS TEOGONÍAS EN EL ÁMBITO ÓRFICO

La razón del interés órfico por las teogonías y sus antecedentes, las cosmogonías, hay que buscarla en el significado que tenía una cosmogonía para los antiguos¹. Un poeta griego no inventaba caprichosamente la forma en que pudo originarse el mundo, sino que elaboraba su propuesta sobre la base de la concepción que tenía de él. Como suponía que se organizó en el origen de una vez por todas y para siempre, de suerte que llegara a ser de la manera que es, bastaba con tener claro cuál es la organización del universo para determinar cómo fue organizado, en la idea de que su naturaleza y estructura llevan en sí el sello de su origen. Las cosmogonías se remiten al momento en que se configuró un orden (κόσμος) que incluye los principios básicos de la vida física y de la vida social, la forma en que se manifiesta el mundo físico (desde el movimiento de los astros hasta las cosechas o los eventos meteorológicos) y en que se desarrolla la vida social del grupo (jerarquía, formas de comportamiento, ética), e incluso el conjunto de formas y funciones de los dioses, así como las relaciones entre el hombre, el mundo y la divinidad; en suma, toda la concepción que un grupo humano tiene del mundo y de los principios que rigen el conjunto de su vida.

Parece natural que, una vez configurado un esquema de pensamiento religioso como era el órfico, basado en una nueva concepción sobre el origen y el destino de las almas, éste fuera acompañado de una nueva cosmogonía que narrara cómo se organizó tal orden de cosas y de una teogonía que explicara la situación, jerarquía y funciones de

¹ Cfr. Burkert, 1999b.

los dioses (en especial, la de sus dioses principales, Zeus, Perséfone y Dioniso) en ese κόσμος.

2. RASGOS CARACTERÍSTICOS DE LAS TEOGONÍAS ÓRFICAS

La propuesta que acabo de esbozar no es, sin embargo, unitaria. Se atribuyen a los órficos varias teogonías distintas², cuyos temas y episodios coinciden en parte con la de Hesíodo (sobre la que parecen modelarse)³, pero a la que añaden elementos muy originales. Éstos son, en suma, los siguientes⁴:

a) El cosmos pasa por dos creaciones, separadas por la intervención de un segundo demiurgo que ingiere al primer demiurgo o parte de él para así «quedar embarazado» del mundo todo y volver a darlo a luz de forma ordenada, y que obedece a un propósito inteligente. Se aborda así el problema filosófico de la relación entre lo uno y lo múltiple⁵, al tiempo que se le confiere a la historia del universo un carácter cíclico. Da la impresión de que de alguna forma los dioses primeros se recrean o reinstauran en los dioses más jóvenes.

b) En algunas de las versiones se adopta el modelo de creación a partir de un primer elemento germinal en forma de huevo cósmico, del que nace una divinidad (llamada Eros, Primogénito o Fanés) que representa el origen de la luz y la fertilidad en el mundo. En este modelo coinciden con otras versiones teogónicas, como la de Acusilao o la de Epiménides⁶.

c) Las teogonías órficas añaden a la secuencia de dioses establecida por Hesíodo y reiterada en otras muchas obras, hasta el extremo de resultar canónica (Urano-Crono-Zeus), diversas divinidades más, unas anteriores, como Noche, otras intermedias (Océano y Tetis en la *Teogonía Eudemia*), pero lo que es más interesante es la adición de un reinado posterior al de Zeus, el de su hijo Dioniso, nacido de su unión con Perséfone. Estos añadidos no son triviales. Piénsese que el reinado de cada dios implica una forma de concebir el papel de las relaciones entre los dioses y de éstos con los hombres. Un reinado de Dioniso supone innovaciones respecto a la forma «olímpica» de concebir las relaciones entre hombres y dioses.

² Sobre las teogonías órficas, cfr. sobre todo West, 1983a (y el cap. 13); Brisson, 1995; Bernabé, 2003a, con la bibliografía anterior.

³ Cfr. el cap. 13.

⁴ Bien entendido que no todos los elementos que citaremos se dan en todas las cosmogonías. Cfr. Bernabé, 2003a.

⁵ Cfr. Bernabé, 1998e.

⁶ Cfr. sobre todo Anemoyannis-Sinanidis, 1991; West, 1994; Albrile, 2000; Martínez Nieto, 2000, 111 ss.; Bernabé, 2001b.

d) Hallamos también una acusada tendencia al sincretismo entre dioses, a presentarnos a divinidades diversas como si no fueran otra cosa que advocaciones o –como diríamos en nuestros tiempos modernos– «variantes funcionales» de otras.

e) Pero el rasgo más definitorio de las teogonías órficas es la presencia de una antropogonía en la teogonía, que tiene por objeto definir la situación del hombre en el universo y explicar el ciclo del origen y destino de las almas⁷.

3. DIVERSAS TEOGONÍAS ÓRFICAS

Se atribuyen a Orfeo diversas teogonías y un problema no pequeño es determinar cuántas y cuáles son y, sobre todo, atribuir cada fragmento a la teogonía de la que procede. Hemos visto que Damascio⁸ distinguía tres: una, la «corriente», el *Relato sagrado en 24 rapsodias* o simplemente las *Rapsodias*; otra, transmitida por Jerónimo y/o Helánico; y otra por Eudemo. Parece que Damascio sólo conoce de primera mano las *Rapsodias*; las demás las conoce a través de sus transmisores. Lo más probable es que ya se hubieran perdido en su época⁹.

Además de las obras que menciona Damascio, nos han llegado noticias de diverso tipo sobre otras. Por una parte, el comentarista del *Papiro de Derveni* cita y glosa un cierto número de versos de un antiguo poema breve de contenido teogónico (*OF* 2-18). Se trata de la versión más antigua de una teogonía órfica a la que podemos acceder. Por otra parte, algunos autores antiguos citan pasajes cosmogónicos, quizá de origen órfico, que no es fácil adscribir a ninguna de las teogonías conocidas. Así, Apolonio pone en boca de Orfeo una cosmogonía¹⁰; Alejandro de Afrodisias cita otra que no se corresponde con las conocidas por Damascio, mientras que Eurípides refiere y Aristófanes parodia lo que debió de ser una versión antigua con rasgos asimismo diferenciales¹¹.

⁷ Sobre la cual cfr. cap. 27.

⁸ Dam. *Pr.* 123 bis, cfr. cap. 13, aunque, como se verá, no compartimos algunos de los puntos de vista de su autor.

⁹ Es decir, llamaría a las *Rapsodias* la «teogonía corriente», por ser la única que podía leerse completa en su tiempo.

¹⁰ En realidad una reelaboración de Apolonio sobre materiales órficos y de otros orígenes, cfr. cap. 55, § 3.2.a.

¹¹ A. R. 1.494 (*OF* 67); cfr. nota 27, Alex. Aphr. in *Metaph.* 821.8 Hayduck (*OF* 367), E. *Hyps. Fr.* 758a (1103 ss.) Kannicht (*OF* 65), Ar. Av. 690 ss. (*OF* 64). La transmitida por la *Pseudoclementina*, considerada primero como la de Jerónimo y Helánico y luego como una teogonía independiente, no parece ser sino una versión de las *Rapsodias*, cfr. Burkert, 1968, 109, n. 45.

Por otra parte, aunque todo parece indicar que el poeta de las *Rapsodias* articuló su obra tomando materiales procedentes de otros poemas órficos más antiguos, ignoramos la manera concreta en que lo hizo, de modo que no podemos más que suponer de qué obra anterior procede cada parte y tampoco nos es dado determinar en qué medida ha modificado los versos de las obras precedentes para configurar la suya. Por ello Schwabl¹² consideró insensata la pretensión de establecer un *stemma* de todas las *Teogonías* órficas. Sin embargo, es ésta la principal tarea que se impone West en una obra muy interesante¹³. Al elenco de las teogonías mencionadas por Damascio (las *Rapsodias*, la *Eudemia* y la de *Jerónimo y Helánico*) y la citada en el *Papiro de Derveni*, añade West otras dos: la *Teogonía de Protógono*, que considera muy antigua y antecedente de la de *Derveni*¹⁴, y otra a la que llama *Cíclica* porque sería la que se habría insertado en el Ciclo épico y que habría servido de fuente a la narración teogónica del Ps.-Apolodoro. Estima, además, posible restituir cada fragmento a una teogonía, como si el autor de las *Rapsodias* hubiera hecho un mero *patchwork* de retazos de un poema u otro de la tradición órfica, sin alterarlos demasiado, de modo que sería factible volver a recuperar cada pedazo y remitirlo a sus obras de origen. Por ello termina West su labor con un *stemma* de las teogonías (en el que determina las fechas de todas y establece las relaciones precisas entre cada una de ellas) y con un índice de fragmentos órficos en que establece la procedencia de cada uno¹⁵.

Si, por el contrario, partimos de la base de que las *Rapsodias* es el resultado de una prolongada tradición de reelaboraciones y reescrituras, en que elementos de textos anteriores se han ido ahormando para hacerlos entrar en una nueva estructura literaria, la tarea resulta mucho más difícil y los resultados obtenidos más problemáticos.

Brisson nos presenta una reconstrucción menos categórica¹⁶, pero también sujeta a discusión. Considera como una sola versión, que sitúa entre los siglos V y IV a.C., las teogonías que West llama de *Protógono*, la de *Derveni*, la *Eudemia* y la *Cíclica*. En esta versión originaria se nos narraría que Noche había producido un huevo del que surgieron Eros-Primogénito, al que sucedieron Cielo y Tierra. Más adelante aparecerían versiones en las que se añadiría al cuadro el per-

¹² Schwabl, 1962, col. 1481.

¹³ West, 1983a, cfr. algunos puntos discutibles en Brisson, 1995 I; Casadio, 1986; Bernabé, 1994a.

¹⁴ La de *Derveni* sería una especie de resumen de esta otra. Cfr. cap. 13, § 1.

¹⁵ West, 1983a, 264 ss.

¹⁶ Brisson, 1995 IV.

sonaje de Tiempo. La *Teogonía de Jerónimo* y *Helanico* es considerada por Brisson como posterior a las *Rapsodias*¹⁷.

El principal escollo para admitir esta propuesta es que, como veremos, no hay ningún fundamento para suponer que se hablaba de Eros Primogénito ni en la *Teogonía de Derveni* ni en la Eudemia.

Puede hacerse una propuesta más cauta¹⁸, según la cual distinguimos dos tradiciones cosmogónicas órficas distintas:

a) Una presenta en el comienzo a Noche y describe el origen de las cosas como un proceso de disociación de lo uno originario, seguido de una fase de reproducción sexual de las parejas divinas primordiales. En esta tradición no se configura un huevo cósmico ni aparece Tiempo personificado. La llamaremos «cosmogonías de la Noche». Dentro de ella se distinguen dos versiones, una más breve y alusiva, la citada en el *Papiro de Derveni*, y otra al parecer más completa, que sería la comentada por Eudemo, la conocida y citada por Platón y Aristóteles y la más popular en los siglos v-iv a.C. en Atenas. En esta última teogonía Océano y Tetis se habrían añadido a la secuencia, quizá para conciliar la versión órfica con la de Homero¹⁹. Emparentadas con esta versión estarían las alusiones de Eurípides y de Apolonio²⁰ a una cosmogonía en cuyo origen habría una «forma única», seguida de la separación de la tierra y el cielo. Sería la misma tradición si aceptamos que Noche, forma indistinta de la materia cosmogónica, puede «traducirse» a términos más modernos y abstractos como «forma única». Algunas fuentes pudieron llamar «Caos» a esta forma indiferenciada²¹, contribuyendo así a crear una cierta confusión.

b) Hay una segunda tradición cosmogónica órfica, a la que denominamos «cosmogonías del huevo cósmico»²², ya que se caracteriza porque uno de sus episodios más importantes era la configuración de un huevo del que surgía un ser que daba origen a los demás. En esta tradición se sitúan una parodia de Aristófanes y una alusión de Eurípides²³ y luego la *Teogonía de Jerónimo* y *Helanico*. En su forma más

¹⁷ Cfr. una crítica de estas posiciones en Bernabé, 1994a. Otra distribución algo diferente de los fragmentos puede encontrarse en Martínez Nieto, 2000.

¹⁸ Véanse antecedentes de este propuesta en Bernabé, 1997a y 2003a.

¹⁹ Cfr. *Il.* 14.201, donde Océano y Tetis se citan como responsables de la generación de los dioses. Cfr. un punto de vista diferente al nuestro en cap. 13.

²⁰ Cfr. nota 27.

²¹ P. ej. *Ov. Met.* 1.7, quien define *Chaos* como «masa confusa y desordenada» (*rudis indigestaque moles*), de un modo que no tiene nada que ver con el hesiódico.

²² La cosmogonía del huevo presenta numerosos paralelos orientales, como la fenicia de Mōch, según la cual Tiempo ('Ulōm) se autofecunda y nace Chūsōros y de ahí un huevo. También hay paralelos egipcios. Cfr. West, 1983a, 102 ss., 1994. Cfr. cap. 39.

²³ *Ar. Av.* 690 ss. (*OF* 64, cfr. § 6 y cap. 51, § 3.1), *E. Hyps. Fr.* 758a (1103 ss.) *Kan-nicht* (*OF* 65) y cap. 50, § 3.3.a.

primitiva se contaría que Eros Primogénito surgía del huevo cósmico, pero éste no sería aún el ser monstruoso que será después Fanes²⁴. Todo parece indicar que la identificación de este ser con Fanes, un personaje de claro origen oriental, debió de producirse después y está consumada en la *Teogonía de Jerónimo y Helánico*. Induce a creerlo el hecho de que no hay huellas de este ser monstruoso ni en textos ni en imágenes antes de época helenística²⁵. También aparece en esta tradición como ser primordial Tiempo, un personaje que hallamos en Ferecides y en las cosmogonías iránias.

Las *Rapsodias* aunarían, más adelante, ambas tradiciones en un solo relato.

En el cuadro vemos a los personajes implicados en cada una de las versiones²⁶.

a) Cosm. de la Noche		b) Cosmogonías del huevo		
Derveni	Eudemo ²⁷	Aristófanes ²⁸	Jerónimo y Helánico	<i>Rapsodias</i>
Noche	Noche	Caos-Noche	Agua Tiempo Éter/Caos	(Noche primord.) Tiempo Éter/Caos
		Huevo	Huevo ²⁹	Huevo
		Eros	Fanes Cielo/Tierra	Fanes Cielo/Tierra
Cielo	Cielo/Tierra Océano/Tetis			
Crono	Crono		Crono	Crono/Rea
Zeus	Zeus		Zeus	Zeus
Dioniso?	Dioniso?		Dioniso	Dioniso

²⁴ Cfr. la representación de un joven alado saliendo de un huevo en una cornalina descrita por Bottini, 1992, 82, y Bernabé, 1997a.

²⁵ Cfr. Turcan 1994.

²⁶ Cuando un nombre aparece con una interrogación queremos indicar que el dato no nos consta por las fuentes defectivas con que contamos, aunque podemos suponerlo.

²⁷ E. *Mel. Fr.* 484 Kannicht (*OF* 66) en vez de Noche menciona «una sola forma» originaria del cielo y de la tierra. A. R. 1.494 ss. (*OF* 67) habla de «una sola forma» y, además, intercala en la genealogía a Ofión y Eurínoma, personajes que aparecen en Ferecides de Siro (*Frr.* 73, 78 ss. Schibli). Cfr. Busch, 1993; Iacobacci, 1993a; Martínez Nieto, 2000, 196 s., 247 ss. y cap. 55, § 3.2.a.

²⁸ Similar a esta versión parece ser la aludida por E. *Hyps. Fr.* 758a (1103 ss.) Kannicht (*OF* 65), en la que aparecen Primogénito y Noche.

²⁹ Cielo y Tierra son las cáscaras del huevo.

4. LA TEOGONÍA DE DERVENI³⁰

En el *Papiro de Derveni*, datado entre 340 y 320 a.C., un autor anónimo cita y glosa varios versos de un poema atribuido a Orfeo, que debía de ser bastante breve^{30a}. El poema debe de remontarse hacia 500 a.C., por lo que es el texto órfico más antiguo que nos ha llegado. El comentarista glosa también determinados rituales y critica ciertas prácticas relacionadas con las τελεταί. Nos lo imaginamos como uno de los

varones y mujeres entendidos en asuntos divinos... sacerdotes y sacerdotisas que consideran importante dar explicación de aquello en lo que se ocupan y son capaces de hacerlo (Pl. *Men.* 81b),

ya que trata de explicar el sentido de los versos a través de un comentario filosófico. Dada la importancia y la brevedad de esta teogonía, le dedicaremos un cierto espacio y recogeremos íntegro el texto que podemos reconstruir a partir de las citas³¹.

La obra comenzaría por un proemio, cuyo primer verso sería:

Hablaré a quienes es lícito; cerrad las puertas, profanos (*OF* 3)³².

³⁰ Cfr. Kapsomenos, 1963, 1964, 1964-1965; Boyancé, 1974; Funghi, 1979, 1995, 1997a, 1997b; Ricciardelli Apicella, 1980; Alderink, 1981, 25 ss., 117 ss.; Kirk-Raven-Schofield, 1983, 30 ss.; West 1983a, 75 ss., 1997; Rusten, 1984, 1985; Tortorelli-Ghidini 1985, 1991; Burkert, 1987a, 22, 1998, 389 ss., 1999a, 79 ss., 2005; Casadio, 1987; Scalera McClintock, 1988; Bernabé, 1989, 2002a, 2004b, 152 ss., 2007b; Calame, 1991, 1997; Brisson, 1993a, 1995; Obbink, 1994, 1997; Casadesús, 1995a, 1996; Parker, 1995; Laks-Most, 1997; Most, 1997; Tsantsanoglou, 1997; Baumgarten, 1998, 98 ss.; Betegh, 1999, 2004; Jourdan, 2003. Cf. norta a la introducción.

^{30a} Burkert, 2005, cree, por el contrario, que la *Teogonía de Derveni* era la conocida por Aristóteles y por Eudemo y que el comentarista ha podido seleccionar versos sueltos de un texto más largo. Sin embargo, la «velocidad narrativa» de los pasajes citados parece indicar que el relato poético comentado era bastante breve.

³¹ Sobre el papiro, cfr. cap. 22. Cfr. algunos argumentos más en Bernabé 2002a, 2007b.

³² La primera parte del texto no está en la parte conservada del papiro, pero se reconstruye porque se encuentra al comienzo de otras obras órficas. El poema se dirige sólo a iniciados. Ello quiere decir que no es él mismo iniciático, sino que se recita ante quien ya es iniciado, cfr. Bernabé, 2006, 101. Este verso (y su variante: «Cantaré para conocedores; cerrad las puertas, profanos») sería en origen una proclamación misteriosa del ámbito órfico-dionisíaco-eleusino, que impediría a los no iniciados asistir a determinados ritos. Luego se especializó como una especie de «seña de identidad» para dar comienzo a textos religiosos atribuidos a Orfeo, primero para disuadir de su lectura a los no iniciados, pero luego, más bien, reclamando en el lector u oyente la necesidad de conocimientos previos, adquiridos en la iniciación. Por fin se utilizó para referirse a textos técnicos (no religiosos) que sólo pueden entender los «iniciados» y no los «profanos» (en el sentido de «ignorantes de la materia»). Cfr. Bernabé, 1996a.

Aún en el proemio, se aludiría al «plan» de la obra, que se refiere a los dioses

que nacieron de Zeus, el monarca más que poderoso (OF 4)³³.

Tras el brevísimo proemio, el poeta entra en el tema *in medias res* cuando Zeus destrona a su padre Crono y se adueña de su fuerza y del reino:

Zeus, cuando el poder de su padre, determinado por los dioses tomó en sus manos, así como la fuerza y el glorioso demon... (OF 5)³⁴

El tema era ya conocido por la *Teogonía* hesiódica, pero en nuestro poema, Zeus, tras tomar el poder, acude a Noche para que le indique cómo debe proceder.

Y Zeus [... llegó a la cueva donde]
se sentaba Noche, sabedora de todos los oráculos, inmortal nodriza
[de los dioses,
(para desde allí) vaticinar desde lo más recóndito.
Ella le vaticinó todo cuanto le era lícito lograr³⁵:
cómo ocuparía la hermosa sede del nevado Olimpo (OF 6).

Noche en las teogonías órficas siempre habita en una cueva y conoce todos los oráculos porque es el primer ser, que existe desde el principio de los tiempos y, como tal, lo sabe todo^{35a}. Pero no es ella la única consejera de Zeus. También Crono lo instruye sobre cómo debe continuar su obra creadora (OF 8):

³³ A diferencia de Hes. *Th.* 106, «los que nacieron de Tierra y de Cielo estrellado», el poeta órfico dice que los dioses nacieron de Zeus (que no es el primer progenitor) y sólo de él (no menciona pareja femenina), como si fuera el padre y la madre de los dioses. Las razones se verán enseguida.

³⁴ Se insiste en que la actuación de Zeus es legítima y no obedece a su simple deseo de reinar. La traducción «poder» es sólo parcial, ya que ἀρχή también significa «principio». Como veremos, Zeus se convertirá también en el primero de los dioses. Por su parte, «demon» (δαίμων) parece tener, como señala Burkert, 2005, 54, el valor de «(genio tutelar del) reino», sobre el paralelo de Pi. *Pae.* 6. 130 s. Maehl. πόθην ἔλαβες ναυπύτανιν δαίμονα «de dónde obtuviste el numen del naval poderío» (trad. E. Suárez).

³⁵ De nuevo el poeta insiste en la legitimidad de la actuación de Zeus, frente a la de sus antecesores, violenta y caótica. Por otra parte, dado que Zeus ya ocupa el poder, el verso siguiente debe querer decir «cómo ocuparía definitivamente el poder».

^{35a} Burkert, 2005, 50, imagina en el comienzo un verso como πάντων μὲν πρώτη γένητ' οὔν Νύξ ἔρεβεννίη: «de todas las cosas la primera nació Noche tenebrosa» o una expresión como Νύξ μὲν ἔην πρώτη, «la Noche existió siempre». Personalmente prefiero la segunda posibilidad, ya que pienso que la Noche en este poema no nace, sino que es eterna y preexistente a todo lo demás.

Zeus, una vez que oyó los vaticinios de su padre.

El consejo más importante que Zeus recibe de uno o de la otra es el que pone luego en práctica (*OF* 9). El problema es que el texto es muy ambiguo:

αἰδοῖοι κατέπινεν, ὃς αἰθέρα ἔκθορε πρῶτος.

Lo es, en primer lugar, porque αἰδοῖοι puede significar «falo» o «venerable». Si se trata de un falo³⁶ sería el de Cielo, que, como luego se aludirá, había sido castrado por su hijo Crono, un tema que también estaba en Hesíodo. El falo de Cielo debió de haber quedado en el espacio entre Cielo y Tierra cuando Crono emasculó a su padre (el comentarista, de hecho, lo compara con el Sol). Si se traduce «venerable», se trataría de un personaje, Fanes Primogénito, que aparece en las *Rapsodias*³⁷.

Hay varios argumentos para preferir la primera posibilidad:

a) Αἰδοῖοι en singular como «falo» está documentado en autores desde antiguo.

b) Hay un paralelo notable del tema órfico en el mito hitita de Kumarbi, que devora el falo de Anu (el Cielo) y queda embarazado.

c) Un pasaje de Diógenes Laercio rechaza la posibilidad de considerar a Orfeo filósofo porque «no escatima en atribuir a los dioses toda clase de pasiones humanas, incluso actos vergonzosos con el órgano del habla practicados rara vez por los hombres», lo que hace verosímil que tenga en mente un pasaje como éste, en el que Zeus se traga el pene de Cielo.

d) Fanes aparece en la literatura y en la iconografía en un momento muy posterior.

e) *OF* 10 menciona a Cielo como Eufrónida («hijo de Noche») y señala que es el primer rey, por lo que no es posible situar a Fanes en ningún punto de la línea sucesoria; Brisson lo considera hijo de Noche, nacido del huevo y antecesor de Cielo, pero Cielo es llamado Eufrónida «hijo de la Noche», no «hijo de Protógono».

f) El uso en un texto épico de un matronímico como Eufrónida, en vez de un patronímico, es del todo anómalo y sólo se explica si Cielo no tiene padre.

³⁶ Como quieren Burkert, 1980, 32; 1987a, 22; 1999a, 81 ss.; 1999b, 97; Kirk-Raven-Schofield, 1983, 32; Bernabé, 1989, 169; 2002a, 105 ss., 2007b; Janko, 2001, 2002.

³⁷ Como pretenden West, 1983a, 85; Rusten, 1984, 1985; Parker, 1995, 490 ss.; Casadesús 1996. Edwards, 1991a, lo considera adjetivo, pero cree que el comentarista recurre a una especie de «acertijo» etimológico. Una interpretación semejante, muy alambicada, que pretende una doble interpretación del comentarista, en Brisson, 2003. Cfr. también Calame, 1997, 67 s.

g) El comentarista tiene un enorme interés precisamente en este punto, por señalar que el poeta expresa un contenido oculto. La razón es que el verso haría referencia a algo *prima facie* indecente, como la ingestión de un falo. Si fuera sólo cuestión de un dios venerable, no se trataría de nada escandaloso.

h) En las *Rapsodias* Fanes aparece como un ser monstruoso, nacido de un huevo y asociado a Tiempo; en la *Teogonía de Derveni* ni aparece Tiempo, ni sería de esperar que el comentarista hubiera guardado silencio sobre algo tan poco «filosófico» como un ser con cuatro cabezas de animales, alado y serpentino y con los órganos sexuales detrás, y sobre el huevo³⁸.

También la siguiente frase es susceptible de diversas interpretaciones, aunque la más verosímil nos parece³⁹ entender αἰθέρα como objeto directo de ἔκθορε, traducir el verbo como «eyaculó» y considerar que πρῶτος se refiere al genitivo que dependería de αἰδοῖον, e. d., Cielo. La traducción del difícil fragmento 8 quedaría, pues:

Se tragó el falo (de Cielo), que había eyaculado primero el éter.

La devoración del falo de Cielo provocará en Zeus el «embarazo» de todo el universo. De este modo Zeus puede ἄρχειν en el doble sentido, «gobernar» y «ser el primero» de los dioses, ya que todos van a volver a nacer de él. Ocupa así Zeus un lugar central, con un antes y un después. Y la narración del poema se remonta ahora a los antecedentes de la historia, coincidentes en parte con lo que nos narra Hesíodo en la *Teogonía*. Se nos habla de la secuencia de dioses (*OF* 10 y 11):

(Crono), que hizo algo terrible
a Cielo, hijo de Noche, que fue el primerísimo en reinar.
Y de éste a su vez Crono, y luego el ingenioso Zeus,
...
y obtuvo el ingenio y la dignidad regia de los felices.

La «acción terrible» de Crono es haber castrado a Cielo, como en Hesíodo. Pero Cielo (Urano) es en nuestro poema hijo de Noche,

³⁸ αἰδοῖον en singular como «falo»: Hdt. 2.30 y Arist. HA 493a 25; paralelo hitita: Bernabé, 1987, 139 ss.; Burkert, ll. cc. en n. 39; Diógenes Laercio: D. L. 1.5, cfr. Burkert, 1999a, 81 ss. (una interpretación alternativa, Casadesús, cap. 54, § 4); carácter tardío de Fanes, cfr. Turcan, 1994; Protógono como hijo de Noche y padre de Cielo, Brisson, 2003; en general, Bernabé, 2002a, 107 ss.

³⁹ Siguiendo a Burkert, 1999a, 81 ss. Cfr. nuevos argumentos en Burkert, 2003, 98 ss., 2005, 55, quien compara la eyaculación del éter con el mito egipcio de la masturbación de Atum (cfr. Bickel, 1994, 72-83).

mientras que en Hesíodo lo primero es Caos y luego Gea, que engendra de sí a Cielo. Se dice en la *Teogonía de Derveni* que Cielo es el «primerísimo en reinar», porque Noche, aunque es la primera divinidad, no reina. Al recibir el poder, Zeus adquiere dos cualidades asociadas, la dignidad regia (e. d. el poder) y el ingenio (μητις). Μητις aparecía personificada como esposa de Zeus en Hesíodo y como masculino, identificado con Fanes, en la poesía órfica posterior⁴⁰. El poeta órfico reinterpreta de forma racionalizada la devoración de Metis⁴¹ (al devorar el falo, Zeus asume el ingenio necesario para reorganizar la creación) y explica etimológicamente el epíteto μητίετα y el verbo μήσατο, «concibió»⁴². En suma, Zeus posee un plan para reestructurar el mundo (μητις) y la capacidad institucional para hacerlo (la dignidad regia).

Tras el breve inciso en que el poeta se remonta a la historia sacra anterior, la narración continuaría con los efectos de la ingestión del falo de Cielo. Zeus queda embarazado de todas las posibilidades generativas que existían en él (*OF* 12):

... del falo del rey nacido el primero⁴³, y en él todos
los inmortales se gestaron: dioses felices y diosas,
ríos, fuentes amables y todo lo demás
cuanto entonces había llegado a ser, así que él llegó a ser lo único.

Al tragarse el falo de Cielo, siguiendo las profecías de Noche y de Crono, Zeus reinicia la historia del universo, vuelve a «gestar» a todos los seres, convirtiéndose en padre y «madre» de todos ellos. Como Cielo era de la primera generación, al introducir su falo en sus entrañas, Zeus, de algún modo, se torna él mismo en generación anterior a la primera. Por ello se dirá de él luego (*OF* 14) que «nació el primero y el último». La multiplicidad se ha reducido a unidad, para volver a multiplicarse luego⁴⁴.

Con este acto de Zeus se iniciará no sólo un nuevo reinado divino, sino también una nueva etapa cósmica. A diferencia de la *Teogo-*

⁴⁰ Hes. *Th.* 886 ss., *OF* 96, 139, 141.2, etc., por lo que West, 1983a, 88; 114 cree que Fanes aparecía también aquí. Cfr. Casadesús, 1996.

⁴¹ Cfr. Faraone, 2004a, quien compara los rasgos de la Metis griega con la egipcia Maat.

⁴² Incluso puede tener en mente el juego etimológico con μήδεα, «órganos sexuales», en modo inverso a como aparece el mismo juego en *OF* 189. Cfr. Bernabé 2007b. y el cap. 38, § 5. Burkert, 2005, 60, señala que tanto en el *Enuma Elish* babilonio como en la cosmogonía egipcia citada se menciona el pensamiento del dios en los actos creativos; un «pensar» creativo que no está ausente de los *Gathas* de Zarathustra.

⁴³ El texto griego dice πρωτογόνου βασιλέως αἰδοίου. Según la interpretación propuesta como alternativa (véase n. 36), se traduciría «del venerable rey Primogénito».

⁴⁴ Cfr. Bernabé, 1998e.

nía de Hesíodo, en la que el cosmos se organiza de una vez y para siempre, antes de que los dioses compitan por el poder, en el poema órfico se reorganiza después, cuando el último rey divino accede al trono y neutraliza toda oposición contra él. Así se afirma en un verso que parece ser inmediato (OF 13):

Ahora es rey de todo y en adelante lo será.

El poema continuaría con un himno a Zeus en que se le canta como la totalidad de las cosas. Antes del descubrimiento del papiro conocíamos otras versiones de este himno. Ahora sabemos que una era ya conocida en el siglo VI a.C. (OF 14):

Zeus nació el primero, Zeus, el último, el de rayo refulgente,
Zeus es cabeza, Zeus centro, de Zeus todo se ha formado.
Zeus hábito de todo, Zeus de todo es destino.
Zeus soberano, Zeus señor de todo, el de rayo refulgente.

Una serie de recursos estilísticos⁴⁵ apoyan esta sólida definición del dios como centro, artesano divino del universo, que gobierna sin disputa sobre la creación de la que es también aire vital y destino.

De pasajes en prosa del comentarista deducimos que se aludiría después al nacimiento de Afrodita Urania (OF 15). El resto de la recreación del mundo debería de producirse cuando Zeus «diera a luz» a todos los seres, dotado como está por una inmensa fecundidad gracias a la ingestión del falo de Cielo. Primero, de acuerdo con lo que es habitual en las teogonías posteriores, volvería a hacer nacer a Cielo y a Tierra⁴⁶. Se nos ha conservado la referencia al nacimiento de Océano (OF 16):

Y concibió la poderosa fuerza de Océano de ancha corriente,
e hizo fluir en él los tendones de Aqueloo⁴⁷ de argénteos remolinos,
del que proceden todos los mares...⁴⁸

⁴⁵ Analizados por Bernabé, 2007b, cfr. 2007a.

⁴⁶ West, 1983a, 115, reconstruye *exempli gratia* unos versos que aparecen en versiones posteriores: «Concibió también la Tierra y engendró el anchuroso Cielo».

⁴⁷ La expresión metafórica del poeta se refiere a los ríos como tendones del Océano. El Aqueloo era un río primordial y, de ahí, designaría en boca del poeta el agua en general. Cfr. cap. 51, § 3.1.

⁴⁸ Este último segmento de verso no está citado en el papiro, pero Tsantsanoglou (por carta) observó que el verso anterior es citado por un escolio de la *Iliada* (en *P. Oxy.* 221.9.1), seguido de esta frase. Cfr. D'Alessio, 2004, 23 y cap. 12, § 4.

Zeus se nos presenta como un demiurgo que obedece a un designio preconcebido e inteligente, frente a la creación anterior, que se supone era más «caótica», sumida en la violencia y el desorden. Para insistir en ello, el poeta utiliza el verbo «concibió» (μήσατο), que tiene en griego el sentido de «concebir intelectualmente»⁴⁹.

La recreación del mundo por parte de Zeus incluiría también la de la Luna:

... de igual hechura⁵⁰ ...
que a muchos mortales se les manifiesta sobre la tierra inmensa. (OF 17)

Como la Luna se relaciona con la medida del tiempo, Zeus introduce así en la creación el orden cronológico. Suponemos que también crearía al Sol como garante del curso de los años. De la continuación del mito sólo restan un par de versos (OF 18):

Pero cuando la mente de Zeus hubo concebido todas sus obras
deseaba unirse en amor con su propia madre.

La madre de Zeus es Rea, diosa que en la tradición órfica se identifica con Deméter. El propósito de Zeus parece ser volver atrás también en el plano sexual; al convertirse en hijo y esposo a la vez, se torna en padre de sí mismo e hijo de sí mismo que se sucede a sí mismo, anulando así la distinción entre las dos fases de creación del mundo y tal vez conjurando el peligro de ser sustituido por otro dios en el reinado olímpico. El papiro se interrumpe aquí, de modo que desconocemos el final de la historia.

5. LA TEOGONÍA EUDEMIA

De acuerdo con la noticia de Damascio⁵¹, Eudemo, el discípulo de Aristóteles, habría estudiado una teogonía atribuida a Orfeo y por tanto transmitido noticias de ella. Se trata, pues, de un poema que puede datarse al menos en el siglo V a.C. (una fecha muy próxima a la *Teogonía de Derveni*) y que en época de Damascio se habría per-

⁴⁹ Recuérdese que Zeus, con su devoración ha asumido, además del poder de los dioses, su ingenio (μητις) y que luego va a ser μητίετα, «prudente». Los juegos de palabras son algo consustancial con la literatura órfica desde sus primeras manifestaciones. Cfr. cap. 38.

⁵⁰ Probablemente hay que completar el primer verso, «de igual hechura por todas partes desde el centro», ya que el aspecto de la luna es circular. Cfr. Parm. 28 B 8.44 D.-K. y cap. 48, § 7.2.d.

⁵¹ Dam. Pr. 123 bis (III 162.19 Westerink, OF 20).

dido ya, dado que el neoplatónico no parece conocer otra cosa de él que las noticias transmitidas por Eudemo⁵². Podemos, sin embargo, reconstruir su contenido con ayuda de otros testimonios⁵³, si partimos de la base de que, dada su fecha, y si no hallamos contradicciones flagrantes que lo nieguen, podría ser el mismo poema que conoce Aristóteles y su maestro, Platón.

En un principio sería Noche (*OF* 20), de la que nacerían Cielo (Urano) y Tierra. De la unión de ambos nacerían Océano y Tetis (*OF* 21). Ambos, unidos a su vez (*OF* 22), generaron a Forcis, Crono, Rea y los demás Titanes. De Crono y Rea nacerían Zeus, Hera, Posidón y Hades (*OF* 24). De Zeus descendería Dioniso. Ello nos da seis generaciones de dioses, aludidas en un verso conservado⁵⁴ por Platón:

A la sexta generación cesad el orden del canto.

Algunas referencias no demasiado claras⁵⁵ nos indicarían que en esta teogonía se habría tratado también de la castración de Cielo por Crono, de la posterior captura y encadenamiento de Crono por parte de Zeus para arrebatarle el poder e incluso del tema del desmembramiento de Baco a manos de los Titanes. Nuestra información sobre este poema es, en todo caso, muy defectiva.

6. HUELLAS DE TEOGONÍAS ANTIGUAS DE LA MISMA TRADICIÓN QUE LA DE DERVENI Y EUDEMO Y DE OTRAS

Una serie de pasajes documentados en fecha antigua aluden a uno o varios poemas teogónicos órficos que presentan evidentes puntos de contacto con la teogonía del *Papiro de Derveni* y con la *Eudemia*. Es el caso de un pasaje de Crisipo⁵⁶ sobre la identificación de Zeus con el éter y la consideración de Rea como madre e hija de Zeus, de

⁵² Cfr. Lobeck, 1829; Schuster, 1869, 4 ss.; Kern, 1888a, 53 ss.; Gruppe, 1890, 689 ss.; Susemihl, 1890; Holwerda, 1894, 286 ss.; Mondolfo, 1931; Krüger, 1934; Staudacher, 1942; Ziegler, 1942, 1347 ss.; Guthrie, 1952, 12s., 74 ss.; Schwabl, 1962, 1467 ss.; Alderink, 1981, 37 ss.; Kirk-Raven-Schofield, 1983, 22 s.; West, 1983a, 116 ss.; Casadio, 1986, 310 ss.; Colli, 1990, 204 ss., 406 s.; Ricciardelli Apicella, 1993; Brisson, 1995, I 290 ss., 402 ss., IV 2876 ss., VI 201 s.; Baumgarten, 1998, 107 ss.; Bernabé, 1998a, 59 ss.; 2003; Martínez Nieto, 2000, 181 ss. Sobre Eudemo cfr. Casadio, 1999b; Betegh, 2002.

⁵³ Cfr. fundamentalmente West 1983a y el cap. 13 para una versión más amplia del argumento (aunque con alguna divergencia con la que aquí se propone, que señalaremos). Aquí podemos ser más esquemáticos.

⁵⁴ Pl. *Phlb.* 66c (*OF* 25).

⁵⁵ Pl. *Euthphr.* 5e, Isocr. *Busir.* 10.38 (*OF* 26). En este punto diferimos de West, cap. 13, § 3.

⁵⁶ Chrysipp. *Fr.* 1078 Arnim (*OF* 28), cfr. *Fr.* 1081 Arnim.

otro de Clidemo⁵⁷ en que identifica a Rea con la Madre de los Dioses o de una vaga referencia astronómica⁵⁸, según la cual los órficos consideraban que cada astro constituye un mundo. Esta curiosa afirmación podría reflejar la idea de una luna habitada, que encontramos expresada en las *Rapsodias* (OF 155), y quizá pudiera proceder de una versión más antigua.

Por otra parte, conservamos una versión de un himno a Zeus muy similar a la de Derveni, aunque algo más amplia⁵⁹, en la que Zeus, además de aparecer como principio y fin, se muestra como fundamento del cielo y de la tierra (en tanto que demiurgo del conjunto del cosmos) y como varón y ninfa, es decir, como fecundador de todas las cosas. Es también la representación de los elementos del mundo (aire, fuego, agua) y garante del orden del tiempo, en tanto que sol y luna (lo que para los griegos constituye la medición de los días, de los meses y de los años). Ostenta el poder supremo de dioses y hombres y es el que «recrea» el mundo tras haber guardado todas las cosas en su seno, en una clara alusión al tema de la recreación racional del mundo que vimos en la *Teogonía de Derveni*.

A este mismo texto debía de referirse también Platón⁶⁰ con su alusión al dios que

como dice también el antiguo texto, tiene el principio, el fin y el centro de todos los seres.

El propio Platón en el mismo pasaje⁶¹ alude a un tema que probablemente procedía de una teogonía órfica antigua: la Justicia personificada como diosa compañera de Zeus que vigila las injusticias de los hombres para que Zeus las castigue^{61a}.

También parece verosímil que el motivo de Dioniso despedazado por los Titanes (uno de los mitos centrales de la teogonía y la antropología órficas)⁶² se contara en una teogonía antigua⁶³. Parece haber tres versiones órficas del mito⁶⁴. Una primera, que se remonta al menos al s. v a.C., y de la que tenemos muy pocos datos, por lo que no es posible hacernos una idea precisa de la forma que adoptaba el

⁵⁷ Clidem. *FrGrHist* 323 F 25 (OF 29).

⁵⁸ Aët. *Plac.* 2.13.15 (OF 30).

⁵⁹ Ps.-Arist. *Mu.* 401a 25 (OF 31).

⁶⁰ Pl. *Lg.* 715e, cfr. escolio al pasaje (317 Greene, OF 31).

⁶¹ Pl. *Lg.* 716a (OF 32). Cfr. también Ps.-D. 25.11 (OF 33).

^{61a} Cfr. Casadesús, 2002d; Jiménez, 2005a y cap. 48, § 7.1.

⁶² Sobre el mito de Dioniso y los Titanes cfr. cap. 27.

⁶³ West, 1983a, 150 ss., 265, lo atribuye a la *Teogonía Eudemia*, lo que es verosímil, pero no demostrable. Por su parte, Scalera, 1995, 307 ss., sitúa el tema hacia el s. vi a.C.

⁶⁴ Cfr. Bernabé, 1998b, con bibliografía.

relato, se distinguía de otra, conocida también en época helenística, que se caracterizaba por insistir en las similitudes que presentaba el mito griego de Dioniso con el egipcio de Osiris. La última sería la de las *Rapsodias*, de la que nos ocuparemos en § 8.

La primera versión, si aceptamos que fue la que sirvió de fuente a Calímaco y Euforión en sus referencias al tema, nos contaría cómo los Titanes se blanquearon la cara para engañar a Dioniso Zagreo, hijo de Zeus y de Perséfone⁶⁵, y darle muerte⁶⁶, y cómo después desmembraron, cocinaron y devoraron al dios niño y Apolo recogió sus restos y los guardó en Delfos⁶⁷. Zeus fulminó a los Titanes y de sus restos nacerían los hombres, si es que, como parece muy probable, es este mito el que sirve de base a las alusiones de Platón a la «antigua naturaleza titánica» de los hombres y al «acicate connatural a los hombres por antiguas injusticias impuras»⁶⁸.

Junto a esta versión, conocemos otra que parece responder al intento de aproximar el mito de Dioniso al egipcio de Osiris, descuartizado por Set. Según el relato egipcio, Isis recuperó los pedazos de Osiris, sembrados por todo el país por Set, y les devolvió la vida con ayuda de Neftis y Anubis. En esta segunda versión órfica de la muerte de Dioniso, Rea-Deméter busca sus pedazos para recomponerlo y hacerlo renacer⁶⁹. Quizá procede de ella un fragmento literal en que se identifican Dioniso, Fanes y Osiris⁷⁰.

Podrían pertenecer a esta misma versión algunos pasajes antiguos atribuidos a Orfeo que se refieren a una descripción de los infiernos⁷¹

⁶⁵ *Et. Gen.* B = *Et. Sym.* cod. V = *EM* p. 406.46 G. s.v. *Zagreus*, cfr. *Call. Fr.* 43.117 Pf. (*OF* 34).

⁶⁶ *Euph. Fr.* 29 De Cuenca = 92 Van Groningen, cfr. Henrichs, 1972, 63, n. 38; García Gual ap. De Cuenca *ad loc.*; West, 1983a, 154, n. 45; Vian, nota a Nonn. *D.* 27.228-230 (*OF* 35). Para otras interpretaciones, cfr. los comentarios al pasaje de De Cuenca y de Van Groningen. Cfr. también *OF* 308 y el cap. 55, § 3.1.

⁶⁷ *Tz. ad Lyc.* 208 (cfr. *Call. Fr.* 643 Pf. y *Euph. Fr.* 13 De Cuenca = *OF* 36). Sobre el sepulcro de Dioniso en Delfos cfr. Philoch. *FGrHist* 328 F 7, la nota de Pfeiffer al pasaje de Calímaco citado, las de De Cuenca y Van Groningen al de Euforión y Piérart, 1996.

⁶⁸ Respectivamente *Pl.Lg.* 701b y 854b (*OF* 37), así como *Pl. Fr.* 133 Maehl., que parece ser la primera mención del mito. Cfr. discusión en cap. 27, § 7.

⁶⁹ Se refiere a esta versión como órfica *D. S.* 3.62.6 (*OF* 58) y los datos fundamentales son aludidos por *Phld. Piet.* p. 16 Gomperz (cfr. Henrichs, 1975a, 35, y Obbink, 1994, 132) y *D. S.* 3.62.6, cfr. también *Corn. ND* 30, *Serv. Georg.* 1.166 (= *OF* 59), así como Bernabé 1998b.

⁷⁰ *D. S.* 1.11.2 (*OF* 60). Cfr. Bernabé, 2002c, 86 ss., quien señala las relaciones de este verso con el muy similar transmitido por *Macr. Sat.* 1.18.12. Si, como es verosímil, la fuente de Diodoro es Hecateo de Abdera (IV-III a.C.), el verso tendría que proceder de un poema anterior al comienzo del s. III a.C., por lo que sería ésta una de las primeras apariciones del epíteto Fanes («el resplandeciente» o «el que se manifiesta»), pero no referida a Primogénito, como en las teogonías, sino a Dioniso (igual que la que encontramos, aproximadamente en la misma época, en una lámina de Turios *OF* 492.3).

⁷¹ *D. S.* 1.96.5 = *Hecat. Abd. FGrHist* 264 F 25 (*OF* 61).

que procedería de un origen egipcio y que incluiría «praderas de los bienaventurados» (un *topos* literario que aparece en la literatura órfica e incluso fuera de ella⁷²) y «castigos de los impíos en el Hades», entre ellos llevar agua en un cedazo para echarla en una tinaja agujereada⁷³. Por último, podría proceder de la misma obra una noticia⁷⁴ según la cual Orfeo presentaba a las Gorgonas como encargadas de la vigilancia de los caminos del Hades.

Esta versión que acabo de reconstruir podría haberse narrado en una obra de la que apenas sabemos nada, llamada por diversos testimonios *Relato sagrado egipcio*⁷⁵.

Aún tenemos noticias de otras teogonías antiguas. Comenzamos por la famosa parodia que nos regala Aristófanes en las *Aves* (690 ss.), en la que imita el estilo de las cosmogonías antiguas y mezcla elementos órficos con otros que no lo son (hesiódicos, de la tragedia, incluso de los «físicos» presocráticos)⁷⁶. Lo más interesante es que se trata del testimonio más antiguo que tenemos de una tradición teogónica órfica diferente de la que hemos visto para la *Teogonía de Derveni* y la *Eudemia*; esto es, la que parte de la configuración de un huevo cósmico, del cual nace Eros⁷⁷, presentado como un dios alado y refulgente, pero aún sin los rasgos monstruosos que Eros Primogénito tendrá en versiones posteriores (*Teogonía de Jerónimo* y *Helánico* y luego en las *Rapsodias*). El hermoso joven alado que sale de un huevo, representado en una cornalina tardía, de la colección Russel⁷⁸, debe de ser una representación de la imagen antigua de Eros.

Por otra parte, hay huellas de una tradición diferente, según la cual en el origen Cielo y Tierra formaban una unidad, separada después por la intervención de Discordia⁷⁹. No podemos saber si esa unidad indistinta era llamada Noche, como en otras tradiciones órficas,

⁷² Cfr. *OH* 18.1 s. *OF* 487 y 493, *Pi. Fr.* 129.3 Maehl., *Pl. Grg.* 524a, *Plu. Fr.* 178 Sandbach, así como *Od.* 11.539, *E. HF* 615, *Ar. Ra.* 326, *Pl. R.* 616b, *Ax.* 371c, etc. Cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 225 ss.; Velasco López, 2001, 83-168.

⁷³ D. S. 1.97.1 (*OF* 62). Cfr. también *Pl. R.* 363c (*OF* 434 I, véase *Grg.* 493b), que atribuye a «Museo y su hijo» la descripción de un castigo en el Hades en que intervienen el fango y la vasija agujereada, sobre la cual cfr. *X. Oec.* 7.40, *Philetaer. Fr.* 17 K.-A., *Paus.* 10.31.9, *Arist. Pol.* 1320a32, *Oec.* 1344b25, *Thphr. Char.* 20, *Ps.-Pl. Ax.* 371d, *Luc. DMort.* 21.4, *Herm.* 61, *Tim.* 18.10, *Alciph.* 1.2.1, *Chr. Hom. in Matt.* 76.5.

⁷⁴ *Phld. Piet.* p. 5 Gomperz (*OF* 63).

⁷⁵ Cfr. *OF* 40-44.

⁷⁶ Detalles en Pardini, 1993; Bernabé, 1995b; Imperio, 2004, 350 ss. Cfr. cap. 51, § 3.1.

⁷⁷ A la misma tradición parece aludir *E. Hysp. Fr.* 758a (1103 ss.) Kannicht (*OF* 65), en un pasaje muy lagunoso. Pero no parece casual que aparezcan en dos versos consecutivos Primogénito, Eros y Noche. Cfr. cap. 50, § 3.3a.

⁷⁸ Descrita y reproducida por Bottini, 1992, 82.

⁷⁹ Ya hemos aludido a *E. Mel. Fr.* 484 Kannicht (*OF* 66) y *A. R.* 1.494 (*OF* 67). Cfr. n. 27.

ni si se trata de una versión que influye sobre la especulación de Empédocles o bien ocurre lo contrario, que se ve influida por ella.

7. LA TEOGONÍA DE JERÓNIMO Y HELANICO⁸⁰

Damascio⁸¹ nos resume el argumento de una «teogonía órfica transmitida por Jerónimo y Helanico, si es que no se trata del mismo autor», expresión que nos hace sospechar que, como ocurre con la teogonía de Eudemo, Damascio no conoce la obra de primera mano, sino a través de las noticias de unos autores de los que tampoco sabe nada, ni siquiera si son una sola persona o dos. Tampoco nuestro conocimiento sobre ellos es mayor⁸².

El argumento que nos brinda Damascio es tan similar al de la teogonía órfica aludida por Atenágoras, un apologeta cristiano de fines del s. II d.C., que parece obvio que se refieren a la misma obra. Tras las dataciones tempranas de este poema por parte de los estudiosos del siglo XIX y de principios del XX, hoy día se tiende a rebajar la fecha de composición⁸³. En todo caso, hablamos de «fecha de composición», lo que no impide que haya elementos que procedan de niveles mucho más antiguos.

En esta teogonía se narra que el origen de las cosas era una especie de agua primordial, de la que se coaguló fango⁸⁴. De agua y

⁸⁰ Cfr. Lobeck, 1829, 340; 484 ss.; Schuster, 1869, 81 ss.; Kern, 1888a, 28 ss.; Gruppe, 1890, 724 ss.; Susemihl, 1890, IV ss.; Holwerda, 1894, 295 ss.; Zeller, 1919, 126 ss.; Staudacher, 1942, 94 ss.; Guthrie, 1952, 73 ss.; Jaeger, 1952, 223 n. 57; Schwabl, 1962, 1481 ss.; Rudhardt, 1971, 12 ss.; Ferwerda, 1973; Alderink, 1981, 38 ss.; Kirk-Raven-Schofield, 1983, 24 ss.; West, 1983a, 176 ss.; Casadio, 1986, 298 ss.; Ricciardelli, 1993, 39 ss.; Bernabé, 1994a, 2003; Brisson, 1995, I 389 ss., IV 2867 ss.; Baumgarten, 1998, 110 ss.

⁸¹ Dam. *Pr.* 123 bis (III 160. 17 Westerink, *OF* 69).

⁸² Helanico no puede ser el de Lesbos. Podría ser el padre de un filósofo llamado Sandón mencionado por la Suda s. v. *Sandón* (*OF* 70) como autor de unas *Cuestiones sobre Orfeo*. El otro autor podría ser un Jerónimo de Egipto, autor de un libro sobre Fenicia, citado por I. *AI* 1.94, 107, cfr. *FGrHist* 787 F 2-3 (*OF* 71 ss.), y por Tert. *Apol.* 19.5 (*OF* 73). O bien Jerónimo de Rodas, filósofo peripatético del s. III a.C., sobre el cual cfr. Fortenbaugh-White (eds.), 2004, y sobre todo Matelli, 2004a-b, con bibl.

⁸³ West, 1983a, propone el s. II a.C., mientras Brisson, 1990, IV 2112, data esta *Teogonía* en el s. II d.C., una fecha, por lo tanto, posterior a la de las *Rapsodias*. En otro lugar (Bernabé 2003a) he presentado los motivos por los que considero que debemos suponer que la *Teogonía de Jerónimo y Helanico* es anterior a la de las *Rapsodias*. El único argumento que podría rebajar la datación de la *Teogonía de Jerónimo y Helanico* sería aceptar un profundo influjo estoico en la obra. Pero cfr. la crítica de este hipotético influjo estoico en Bernabé, 1994a. La fecha propuesta por West parece bastante aceptable, salvo si Jerónimo fuera el de Rodas, lo que nos llevaría a un siglo antes.

⁸⁴ Se ha pretendido que Damascio y Atenágoras habrían «modernizado» como agua y barro los nombres míticos presentes en el poema, bien Océano y Gea (Jaeger, 1952, 253, n. 57), bien Océano y Tetis (West, 1983a, 184 s). Cfr. la crítica de Bernabé, 1994a, 95 s.,

tierra, asexuados y que no constituyen una pareja, se forma un primer ser, llamado Tiempo y Heracles⁸⁵, que se describe como un dragón alado con cabezas añadidas de toro, león y dios; una especie de prefiguración conjunta de todos los animales que se diversificarán a partir del primer ser. Junto a Tiempo aparece un segundo personaje, Necesidad, llamada Naturaleza y Adrastea (*OF 77*), incorpórea y con los brazos extendidos por todo el mundo, tocando sus confines⁸⁶. Ello significa que la ordenación del mundo supone la aparición de un transcurso ordenado del Tiempo. Sólo de Tiempo (pues Necesidad no es su pareja sexual) nacen Éter, Caos y Érebo (*OF 78*), que configuran de esta forma una primera organización de las aguas primordiales en tres zonas, de arriba abajo, pero sin espacios sólidos que las delimiten. Se invierten así los términos de la cosmogonía hesiódica, en la que los elementos firmes y sólidos (Cielo y Tierra) aparecen antes que los espacios intermedios.

En medio de las aguas primordiales separadas se origina un huevo (*OF 79*), del que nace Fanés (llamado también Primogénito), un dios bicórpore (e. d. bisexuado), con alas de oro y con cabezas de toro y con una monstruosa serpiente sobre su cabeza que adoptaba las más variadas formas de animales. Las dos mitades de la cáscara rota del huevo configuran el Cielo y la Tierra (*OF 80*). De este modo se crean ahora los necesarios límites a la anterior división tripartita del espacio. El Cielo, arriba; la Tierra, abajo; y, por debajo de ésta, el Érebo.

Fanés significa «el resplandeciente» (o «el que aparece») y su nacimiento representa la aparición de la luz sobre la tierra, antes oscura. Es «primogénito» porque antes que él no hay nacimientos, sino que unos seres surgen de otros por una especie de segregación física, y se le identifica con Eros porque a partir de su nacimiento va a propiciar la reproducción sexual.

2003a, 91 s. En los demás relatos míticos a los que alude, Damascio nunca sustituye los nombres míticos por nombres comunes. Cfr. una excelente explicación en Rudhardt, 1971, 15. La consideración del agua como origen de las cosas recuerda a Tales de Mileto 11 A 12 D.-K., y la explicación de las transformaciones de la materia originaria por coagulación, a Anaxímenes. 13 A 5 D.-K., quien explicaba las modificaciones de la materia primordial en términos de rarefacción y condensación. Sobre el limo primigenio cfr. también Anaxíman. 12 A 30 D.-K.

⁸⁵ Tiempo sólo se menciona como ser primordial en Pherecyd. Syr. *Fr.* 14 Schibli y como ordenador de las cosas en la cosmogonía de Anaxíman. 12 B 1 D.-K. Es en la *Teogonía de Jerónimo y Helánico* donde se le presenta con una apariencia monstruosa, que tiene paralelos en cosmogonías orientales. Cfr. un balance de la cuestión con algunas propuestas nuevas en Bernabé, 2003a, 93 ss. Cfr. asimismo el cap. 39. Ignoramos por qué se le llama Heracles. Véanse las explicaciones de West, 1983a, 190 ss., y Brisson, 1995, IV 2913.

⁸⁶ Lo cual, pese a lo que pudiera parecer, no es una *contradictio in terminis*. Es incorpórea porque no se ve, y toca los confines del mundo metafóricamente, porque la Necesidad afecta a todo el universo.

Cielo y Tierra, entendidos ya como pareja sexual, dan el ser a una considerable descendencia: las Moiras, los Centímanos y los Cíclopes, a los que Cielo arroja al Tártaro, al enterarse de que sería desposeído del poder por sus hijos (*OF* 82). La Tierra, irritada, da a luz a los Titanes (*OF* 83). Más adelante, Crono, hijo de Cielo, castra y destrona a su padre, pero es luego destronado por su hijo, Zeus, quien se convierte en rey de los dioses y del mundo. Después Zeus devora a Fanes, y el universo queda dentro de él, por lo que es llamado Pan (*OF* 86), en un claro juego de palabras entre el nombre del dios Pan y el griego *pan* «todo»^{86a}.

Se narrarían luego los antecedentes del nacimiento de Dioniso: la unión incestuosa de Zeus con su madre, Rea (identificada con Deméter), de la que nace Perséfone, llamada también Core, «la Muchacha» (*OF* 87). Es una criatura monstruosa, ya que tiene dos ojos en su sitio natural y dos más en la frente, y la cara de un animal por la parte de atrás de su cuello, así como cuernos (*OF* 88). Su aspecto no arredra a Zeus, que se une también con ella, transfigurado en serpiente, para engendrar a Dioniso (*OF* 89). No sabemos cómo continuaría el poema⁸⁷.

8. LA TEOGONÍA DE LAS RAPSODIAS⁸⁸

La teogonía órfica que mejor conocemos es la llamada *Relato sacro* (ἱερός λόγος) en *24 rapsodias*, *Teogonía en 24 rapsodias* o simplemente *Rapsodias*. El hecho de que conservemos muchos fragmentos de ella se debe a un cierto azar y a un error: el azar es que los filósofos neoplatónicos de los siglos V y VI d.C., como Damascio, Olimpiodoro y Proclo, estaban convencidos de que el pensamiento de Platón se había visto muy influido por los poemas órficos⁸⁹ —lo que

^{86a} Cfr. cap. 38, § 8.4.b.

⁸⁷ Es posible que, como quiere West, 1983a, 222 ss., se narrara una doctrina de la reencarnación (quizá diferente de la que hallaremos en las *Rapsodias*), pero no tenemos elementos de juicio convincentes para asegurarlo.

⁸⁸ Cfr. Lobeck, 1829 *passim*; Schuster, 1869, 20 ss.; Kern, 1888a *passim*; Gruppe, 1890, 689 ss.; Susemihl, 1890; III ss.; Holwerda, 1894; Rohde, 1907, II 414; Zeller, 1919, I 129 ss.; 1942, 1350 ss.; Cook, 1925, II 1024 ss.; Krueger, 1934; Buse, 1937; Staudacher, 1942; Mondolfo, 1951, 214 ss.; Guthrie, 1952, 79 ss.; Schwabl, 1962, 1476 ss.; Colli, 1977, I 246 ss., 423 s.; Alderink, 1981, 38 ss.; Kirk-Raven-Schofield, 1983, 23 s.; West, 1983a *passim*; Brisson, 1986, 40 ss., 1995 I, 392 ss., 408 ss., III 39 ss., 1986 IV 2885 ss., V 54ss., VI 168 ss.; Casadio, 1986, 319 ss.; Anemoyannis-Sinamidis, 1991, 83 ss.; Calame, 1991, 235 ss.; Ricciardelli, 1993, 45 ss.; Baumgarten, 1998, 113 ss.; Bernabé, 1998c; 2003a.

⁸⁹ Cfr., por ejemplo, Procl. *Theol. Plat.* 1.28: «Y antes que ellos (*sc.*, que Plotino y Jámblico) el propio Platón en el *Crátilo*, siguiendo las teogonías órficas», Olymp. *in Phd.* 10.3 «pues Platón remeda por todas partes lo de Orfeo».

es cierto sólo en parte⁹⁰. Su creencia, errónea, de que el poema conocido por Platón era las *Rapsodias*⁹¹ propició que se preocuparan de conseguir el texto de este poema, de analizarlo, de comentarlo⁹² y, lo que es más importante para nosotros, de citarlo una y otra vez en sus obras. Gracias a eso nos ha llegado un considerable número de fragmentos literales y una gran cantidad de citas indirectas del poema, que nos permiten hacernos una idea bastante clara de su trama y contenido⁹³. Conservamos también algunos fragmentos interesantes en autores bizantinos como Malalas o Tzetzes. Aún hemos de añadir entre los transmisores de referencias a las *Rapsodias* unos pasajes atribuidos a Clemente de Roma, que en realidad proceden del s. IV d.C. Se trata de las *Homilias*, conservadas en griego, y de los *Reconocimientos*, de los que sólo tenemos la traducción latina de Rufino, de comienzos del siglo V d.C., y una versión siríaca de Bar Chōnī. Las referencias a la teogonía se presentan, no obstante, deformadas por una interpretación alegórico-física o evemerista. Aunque se consideraba que la fuente de la *Pseudoclementina* era la *Teogonía de Jerónimo* y *Helanico*, hoy parece claro que fueron las *Rapsodias*⁹⁴.

Era éste un largo poema en 24 cantos⁹⁵, el más extenso que conocemos dentro de la tradición órfica. Los autores del siglo XIX la consideraron una obra de época arcaica⁹⁶, pero parece evidente que fue compuesta en fecha bastante tardía, aunque a partir de poemas más breves, reducidos, ampliados o modificados, con la idea de configurar una especie de corpus de poesía órfica. Tampoco debemos caer en el extremo contrario, de considerarlo un poema de los ss. III-IV d.C.⁹⁷

⁹⁰ Cfr. Bernabé, 1996b.

⁹¹ Aunque debemos datar las *Rapsodias* mucho después de la época de Platón, es evidente que muchos pasajes de éstas pueden proceder, en la forma que tenían en este poema o en otra similar, de una teogonía más antigua, ésa sí conocida por el filósofo ateniense.

⁹² Siriano, considerado el iniciador de la escuela, escribió una obra *Sobre la Teología de Orfeo* y otra *Acuerdo entre Orfeo, Pitágoras y Platón* y sabemos que celebró seminarios sobre Orfeo con sus discípulos (cfr. Suda s.v. *Syrianos*, Marin. *Vit. Procl.* 26.3, 30 Saffrey-Segonds y *OF* 677), lo que quiere decir que consideraba las *Rapsodias* un texto filosófico, susceptible de exégesis. Cfr., sobre la recepción de los textos órficos por los neoplatónicos Brisson, 1995 y el cap. 60.

⁹³ Un problema no pequeño es que para los neoplatónicos el texto órfico es un pretexto para apoyar interpretaciones filosóficas, lo que a menudo desvirtúa sus testimonios.

⁹⁴ Kern publica los pasajes de esta obra entre los fragmentos de Jerónimo y Helanico y Brisson, 1995, sigue aceptando esta atribución. Pero cfr. Burkert, 1968, 109, n. 45, seguido por West, 1983a, 266.

⁹⁵ El mismo número que presentaban los poemas de Homero, lo que no parece ser casual. Tenía 12.000 versos según Suda s. v. *Orpheus*.

⁹⁶ Gruppe, 1887, I, 612 ss., 1890, 689 ss.; y Kern, 1888a, 1 ss., la datan en los ss. VI-V a.C., con el rechazo de Rohde, 1907, app. 9.

⁹⁷ Kirk-Raven-Schofield, 1983, 23 ss.

No hay en la obra rasgos métricos, ni prosódicos, ni de contenido característicos del periodo post-helenístico, por lo que parece aceptable una fecha algo anterior al 100 a.C.⁹⁸. Su autor es desconocido⁹⁹.

Diversos filólogos¹⁰⁰ se han esforzado por ordenar los fragmentos y testimonios que nos han llegado para reconstruir la sucesión de acontecimientos en el poema. En líneas generales, sería la siguiente.

Tras un proemio con una invocación a Febo Apolo (OF 102), se describía que, antes de que se produjeran las primeras transformaciones cosmogónicas, había una oscuridad confusa, compuesta por cuatro elementos mezclados, a la que el autor llama «Tinieblas», «Niebla tenebrosa» y «Noche» (OF 103-108)¹⁰¹. En esta masa oscura e informe, inmóvil y atemporal, nace Tiempo (OF 109). Ignoramos si era o no descrito como una sierpe alada, como en la *Teogonía de Jerónimo y Helánico*. Lo acompañaba Necesidad (OF 110). De Tiempo nacen Éter y Abismo (OF 116), es decir, una primera materia diferenciada, con la cual suponemos que coexiste aún Noche primordial, y un espacio como condición para que la materia primordial pueda verse dividida¹⁰².

Tiempo dispone entonces en el Éter un huevo resplandeciente (OF 114 s.), considerado retoño de Éter y de Abismo¹⁰³, dado que el Éter es «raíz de todas las cosas» (OF 116). En el interior del huevo, que se desplaza en grandes círculos con un movimiento muy vivo (OF 117-119), se gesta un ser divino que nace luego rompiendo la cáscara (OF 121 s.). Su nacimiento representa la irrupción de la luz en el universo (OF 123). Se le llama Fanes y Primogénito por su carácter brillante y por haber aparecido el primero (OF 126 s.). Con un aspecto tan monstruoso como en la *Teogonía de Jerónimo y Helánico*, con cabezas humana, de carnero, de toro, de león y de serpiente, que

⁹⁸ Como quiere West, 1983a, cfr. Baumgarten, 1998, 113 ss., mejor que entre los siglos I y II d.C., como propone Brisson, 1993a, 1995. En cualquier caso, hay que suscribir el diagnóstico de Guthrie, 1952, 78, según el cual la fecha que le damos a las *Rapsodias* es «una fecha de compilación... lo que reduce considerablemente la importancia de la cuestión». Cfr. West, 1983a, 225; Kingsley, 1995, 124.

⁹⁹ La *Suda* se las atribuye a Teogneto de Tesalia (del que no sabemos nada) o a Cércope, un pitagórico. Pero Cércope, mucho más antiguo que la fecha que le damos a las *Rapsodias*, parece que escribió otro poema con el título *Relato sagrado*, lo que provocó el error del lexicógrafo. Cfr. West, 1983a, 250.

¹⁰⁰ Después de la ordenación de Kern en su edición, cfr. los sucesivos intentos de West, 1983a; Brisson, 1993a; y Bernabé en su edición del texto y en 2003a.

¹⁰¹ La situación es similar a la descrita en el proemio de las *Metamorfosis* de Ovidio, algo posterior a las *Rapsodias* y quizá incluso influido por esta obra órfica.

¹⁰² Sobre Noche primordial, calificada de nodriza de los dioses (OF 112) y de profética (OF 113), cfr. Bernabé, 1998c. No parece que haya que añadir a sus descendientes un tercero, Érebo, como quiere West, 1983a, 199.

¹⁰³ También se dirá luego que Fanes, el ser nacido del huevo, es hijo de Éter (OF 124 s.).

muge y ruge (OF 129-133) y dotado de alas de oro (OF 136), parece ser una especie de síntesis de todos los seres vivientes (aves, fieras y reptiles) que han de nacer después. Es bisexuado, ya que, como primer viviente, debe dar origen a los demás seres que se reproducirán sexualmente¹⁰⁴ (OF 134 s.).

Este extraño ser recibe otros nombres: Ingenio (Metis, e. d. la inteligencia práctica)¹⁰⁵, porque debe tener el ingenio suficiente para emprender la creación de las cosas; Amor (Eros), porque debe ser responsable de que los seres se multipliquen, y Ericepeo, un nombre cuyo significado desconocemos (OF 139-141). También se le llama Bromio (tradicional epíteto de Dioniso) y Zeus, aunque estos dioses no han nacido aún (OF 141), lo que podría explicarse si se considera que Zeus y Dioniso son para los órficos una especie de «nuevas ediciones» del primer dios, que presentaba en sí las potencialidades de todos los demás.

Enamorado de sí mismo, ya que es un ser bisexuado, Fanes se une consigo mismo y fecunda una creación completa (OF 144). Como es la representación de la luz del día, al engendrar después a una Noche personificada, capaz de unión sexual (OF 147)¹⁰⁶, logra producir la primera secuencia temporal, la secuencia día/noche, modelo de la alternancia de los días y las noches en el nuevo orden del mundo. Luego se une con ella (OF 148) y de tal unión nacen el Cielo y la Tierra (OF 149). El Cielo se convierte en custodio del mundo y morada de los dioses (OF 151 s.).

Fanes crea también los mares, el Sol, la Luna y las estrellas (OF 153-155)¹⁰⁷, lo que le permite estructurar el tiempo en meses y años (OF 156). El Sol queda como vigilante de lo que acontece en el mundo (OF 158). También da origen Fanes a una primera raza humana, no la nuestra, sino la llamada «Raza de Oro» (OF 159)¹⁰⁸, a la que asigna para vivir la zona templada de la tierra (OF 160). Todo ello lo lleva a cabo el dios en la cueva-santuario de Noche (OF 163 s.).

¹⁰⁴ Sobre la bisexualidad cfr. Brisson, 1986 y 1997.

¹⁰⁵ Al usar este nombre, el poeta órfico puede aprovechar una tradición ya hesiódica según la cual Metis (que en Hesíodo es una divinidad femenina) es devorada por Zeus. Luego veremos que también Zeus devora a Fanes-Metis, convirtiéndose así en inteligente (μητίετα). Cfr. cap. 38, § 5.

¹⁰⁶ Distinta por tanto de la primera, materia primordial y que todo lo abarca. Cfr. Bernabé, 1998c.

¹⁰⁷ La Luna es llamada «tierra celeste» en OF 157 y descrita en el OF 155 como habitada, con casas y ciudades.

¹⁰⁸ En las *Rapsodias* aparecía un mito de las edades, como en Hesíodo, pero con rasgos muy diferentes a los del mito hesiódico. El poeta órfico habla de tres razas, la de oro, bajo el reinado de Fanes, la de plata, bajo el de Crono (OF 216-218), y la Titánica, bajo el de Zeus (OF 318 y 320).

Creado el mundo, Fanes instauro también el poder, simbolizado en la fabricación de un cetro, (OF 165-167). Pero enseguida cede el cetro a su hija, Noche (OF 168-170) y se retira en su carro a un lugar del cielo desde el que sigue vigilando lo que sucede (OF 171-173)¹⁰⁹. Tampoco Noche conserva el poder, sino que lo cede a su hijo Cielo (OF 174). Éste, unido con Tierra (OF 175), tiene una amplia descendencia: las Moiras, divinidades del destino (OF 176), los Centímanos y los Cíclopes (OF 177). Pero como éstos resultan ser violentos y sin ley, Cielo los castiga encerrándolos en el Tártaro (OF 178). La tierra, indignada, tiene «a espaldas del Cielo», es decir, sin unión sexual, siete Titánides y siete Titanes (OF 179). Entre estos últimos destaca por su astucia Crono, que es el preferido de Noche primordial (OF 182), diosa que aparece interviniendo en las cuestiones de sucesión en el poder divino en todo el poema.

Otro de los Titanes, Océano, se une a su hermana Tetis (OF 178) y los demás se emparejan también con hermanas suyas (OF 179). El poema sigue con un episodio que ya es conocido en la *Teogonía* hesiódica. La Tierra anima a sus hijos a participar en un complot para desposeer a Cielo del poder, emasculándolo (OF 185). A diferencia de lo que ocurre en el poema de Hesíodo, en las *Rapsodias* Océano se muestra reacio a participar en el complot y prefiere mantenerse al margen (OF 186)¹¹⁰. Crono, al frente de los demás Titanes, emascula a Cielo. De las gotas de la sangre del dios producidas por la castración nacen las Erinis, divinidades vengadoras de la sangre familiar derramada (OF 187), y los Gigantes (OF 188). Como en la *Teogonía* hesiódica, Afrodita nace de la espuma que surge en torno a los genitales cortados del dios y caídos al mar (OF 189)¹¹¹.

Crono accede al reino y se instala en el Olimpo (OF 190 s.), mientras Océano busca en el mundo la posición marginal que ahora ocupa, como río que circunda sus últimos límites, en una actitud consecuente con su alejamiento del poder, probablemente motivado por su anterior renuncia a participar en el complot contra Cielo (OF 191).

Crono vuelve a encerrar en el Tártaro a sus hermanos, que antes habían sido liberados de su encierro (OF 192). Se une a su hermana Rea (OF 194) y de su unión nacen varios hijos. Una profecía anuncia que sería destronado por uno de ellos, por lo que Crono decide engullir a los hijos que vayan naciéndole (OF 200-204)¹¹². Cuando nace el

¹⁰⁹ El carro celeste aparece también en Parménides y en el *Fedro* platónico, aunque no sabemos si se encontraba en una teogonía órfica antigua y pudo servir de inspiración a ambos filósofos. Cfr. cap. 48, § 7.3.e.

¹¹⁰ En Hes. *Th.* 389-398 Océano envía a su hija Éstige en ayuda de Zeus contra los Titanes; en *Il.* 14.200-204 Océano y Tetis se apartan de la batalla entre Zeus y los Titanes.

¹¹¹ Como en Hesíodo, hay un juego etimológico entre Afrodita y ἀφρός, «espuma».

¹¹² Cfr. Bernabé, 1989.

último de ellos, Zeus, Rea trata de evitar que lo devore y lo da a luz en la cueva cretense de Dicte¹¹³ (OF 205), para que Crono no lo vea. Al tener este hijo, Rea se torna en Deméter (OF 206)¹¹⁴. La madre oculta al recién nacido en el antro de Noche¹¹⁵ y lo confía a los cuidados de las ninfas Adrastea e Ida, hijas de Meliseo, que le dan a beber la leche de la ninfa-cabra Amaltea (OF 207-210)¹¹⁶. Noche le entrega a Adrastea unos címbalos y un pandero para que los haga sonar y no se oiga el llanto del niño (OF 211 s.)¹¹⁷. También intervienen en la custodia de Zeus los Curetes, quienes ayudan a disimular el ruido del llanto con estrepitosas danzas guerreras en que golpean sus lanzas contra sus escudos (OF 213).

Como también se cuenta en Hes.Th. 418 ss., Rea le da a Crono una piedra envuelta en pañales diciéndole que es el niño que acaba de nacer (OF 214) y la piedra provoca que vomite a los dioses que había engullido (OF 215).

Es durante el reinado de Crono cuando surge la segunda estirpe de hombres, la «raza de plata» (OF 216), caracterizada por su longevidad (OF 217 s.).

Noche vuelve a intervenir de forma activa en las disputas por el poder divino. Dotada como está de poderes proféticos, le anuncia a Zeus que iba a ser el quinto rey de los dioses¹¹⁸ (OF 219). Para ello debía embriagar a Crono con hidromiel (OF 220). Deméter lo ayuda a llevar a cabo el plan y prepara la bebida (OF 221). Crono, en efecto, se emborracha, se duerme entre grandes ronquidos (OF 222-224) y Zeus lo ata y lo emascula (OF 225).

Dueño ya del poder divino, Zeus hereda el cetro fabricado por Fanes y se instala en el Olimpo. Libera a los Cíclopes, que, en compañía de Hefesto, el dios artesano, lo ayudan en su actividad creadora (OF 226-230). Parece que Zeus le concede a su padre, tras su destronamiento, el privilegio de no envejecer (OF 231). No obstante,

¹¹³ Dicte está asociado con Zeus ya desde época micénica, de acuerdo con la tablilla micénica de Cnoso Fp 1.2, del s. XIII a.C., en que se menciona a Zeus de Dicte, pero no hay una cueva en ese lugar (cfr. cap. 13, § 3).

¹¹⁴ Es un ejemplo más del afán sincretizador de los órficos, apoyado en una etimología del nombre divino Deméter (Δημήτηρ), que se interpreta como «madre tierra» (Γῆ μήτηρ).

¹¹⁵ Da la impresión de que el antro de Noche se identifica con la cueva cretense. De nuevo aparece Noche interviniendo de una u otra manera en procesos relacionados con la sucesión divina.

¹¹⁶ Amaltea es, según algunas fuentes, una cabra y, según otras, una ninfa, lo que no debe extrañarnos demasiado si consideramos que las ninfas son divinidades de la naturaleza, que pueden manifestarse en formas naturales diversas. Cfr. Díez Platas, 2002.

¹¹⁷ Seguramente el mito sirve de etiología al uso de instrumentos de este tipo en el culto órfico. Cfr. Phld. *Poem.* 181.1 ss. Janko, en donde se habla del «tímpano del orfeotelesta».

¹¹⁸ Recordemos que los reyes divinos anteriores habían sido Fanes, Noche, Cielo y Crono.

Zeus debe hacer frente a una rebelión de los Titanes, en la que lo auxilia Justicia (Δίκη). El dios supremo logra derrotarlos y encerrarlos en el Tártaro (*OF* 232-235).

Es entonces cuando Zeus distribuye los poderes divinos en el nuevo orden, de forma que le corresponde a él el imperio sobre el cielo, a Posidón sobre el mar y a Plutón, sobre el Hades (*OF* 236). Acude a Noche de nuevo, en busca de consejo sobre una importante cuestión (*OF* 237):

¿Cómo debo disponer el indómito principio de los inmortales?
¿Cómo todas las cosas me serán una sola, y cada una por separado?

A lo que Noche le responde:

Sujétalo todo en derredor con éter inefable. Y en el medio
queden el cielo, la tierra sin límites, el mar
y las constelaciones que coronan el cielo.
Mas cuando en torno a todo hayas tendido el poderoso vínculo,
suspende del éter la áurea cadena.

Zeus se plantea el problema de la relación entre lo uno y lo múltiple (una cuestión que ocupó durante siglos a los filósofos griegos). Noche lo resuelve con el uso de una cadena de oro¹¹⁹ como una especie de símbolo de la unidad del cosmos, siendo el éter el elemento que da cohesión al mundo.

Es probable que Noche (o su padre, Crono, a quien Zeus acude también en busca de consejo [*OF* 239]) le recomiende que devore a Fanes. Zeus obedece el consejo (*OF* 240) y queda así embarazado de toda la potencialidad del cosmos (*OF* 241):

Tras hacerse entonces con el vigor del primogénito Ericepeo,
albergó la forma corpórea de todas las cosas en su hueco vientre
y mezcló en sus miembros la potencia y el poder del dios,
y por ello todo volvió a forjarse entonces dentro de Zeus:
la esplendorosa altura del ancho éter y del cielo,
la morada del mar inagotable y de la tierra gloriosa,
el gran Océano y el Tártaro, el confín de la Tierra,
los ríos, el mar sin límites y todo lo demás,

¹¹⁹ El tema parece derivar de la interpretación alegórica de *Il.* 8.19, donde Zeus reta a los dioses a que suspendan una cadena de oro de los cielos e intenten tirar de ella, mientras él la sujeta por el otro extremo. Cfr. Holwerda, 1894, 318 s.; Lévêque, 1959, 13 ss., 47ss.; West, 1983a, 237 ss.; Brisson, 1995, V 62; Bernabé, 1998e. Cfr. cap. 12, § 4.

así como los felices inmortales todos, dioses y diosas,
 y cuantas cosas habían nacido y cuantas iban a nacer más tarde
 se hicieron una en su seno; en el vientre de Zeus estaban
 [naturalmente unidas]¹²⁰.

En este momento, el poeta nos presenta una versión ampliada del *Himno a Zeus* (OF 243) que conocíamos en versiones anteriores¹²¹. Zeus, como consecuencia de la devoración de Fanes, alberga en sí la totalidad del universo. Para expresar que toda la estructura espacial y temporal del mundo está contenida en el dios, el poeta dice que Zeus es una serie de contrarios: primero-último, cabeza-centro, varón-hembra, alto-bajo. Asimismo, el dios acoge en sí los elementos (fuego-agua, tierra-éter) y la secuencia temporal elemental (noche-día). Hasta aquí, se trata de ligeras variaciones de lo que ya se decía en las versiones anteriores. Pero la novedad de ésta es que se nos dice que el universo se identifica con el cuerpo del dios: su cabeza es el cielo, sus cabellos las estrellas, sus dos cuernos orto y ocaso, sus ojos el sol y la luna y su inteligencia, que lo hace omnisciente, el éter. Sus hombros, pecho y espalda son el aire su vientre, la tierra, su cintura, el mar; y su basamento, el Tártaro. Cierra el himno el anuncio del proceso de recreación ordenada del mundo¹²².

En esta nueva recreación vuelve a surgir una Noche (a la que los neoplatónicos llaman la tercera [OF 246]) y que no es sino la noche de nuestro mundo, divinizada. Como se trata de una obra de Zeus, que es un dios justo, lo acompañan Ley (Νόμος) y Justicia (Δίκη) (OF 247 s.).

Zeus engendra de nuevo a los Titanes, que serán motivo de conflicto más adelante (OF 249). Tiene también otros hijos, sin que sea fácil determinar en qué orden se contaban sus nacimientos en el poema¹²³. Se une a Temis para engendrar las Horas: Equidad, Justicia y Paz (OF 252); unido a Ananque¹²⁴ (sin duda identificada con Temis) tiene a las Moiras (OF 250 s. y 253). Con Eurínome engendra a las Gracias:

¹²⁰ West, 1983a, 108, transmite la sugerencia de Burkert de que no hay nada más semejante a este dios que absorbe el universo y lo regenera de él que el Esfero de Empédocles, ser divino en que todas las cosas se encuentran unidas, antes de que se produzca su división y multiplicación. Cfr. Betegh, 2001, y los cap. 26 y 47, § 2.1.

¹²¹ Cfr. Brisson, 1995, V 63 ss.; Bernabé 2007b.

¹²² En el estoicismo reaparece el tema de la absorción y la generación del mundo. Ignoramos si se han producido influjos estoicos en el pasaje del poema, como pretenden varios estudiosos, o si el esquema órfico influyó sobre el sistema estoico, como podrían indicarnos noticias según las cuales Crisipo intentó armonizar sus teorías con los poemas de Orfeo y de otros poetas antiguos. Sobre orfismo y estoicos, cfr. cap. 54.

¹²³ En este punto el orden de la reconstrucción es bastante conjetural.

¹²⁴ Cfr. OF 77 y 110.

Eufrósine, Aglaya, Talía (OF 254). Con su hermana Hera contrae un matrimonio, en el que Hera comparte obligaciones con su divino marido (OF 255 s.).

Pese a todo, Zeus continúa uniéndose con otras mujeres. Como Apolo y Ártemis son personajes importantes del poema, suponemos que se narraría su nacimiento y que serían hijos de Leto, como la tradición señala de forma unánime. Ártemis se mencionaba en las *Rapsodias* como protectora de los partos (OF 257) y era identificada con otras diosas: Plutone, Eufrosine y Bendis¹²⁵ (OF 258).

Zeus, enamorado de Dione, fracasa en su intento de unirse a ella y eyacula en el mar, dando lugar al nacimiento de una segunda Afrodita (OF 260 s.). También tenía un importante papel en las *Rapsodias* Atenea, que nace armada de la cabeza de Zeus (OF 263)¹²⁶ y se convierte en ejecutora de los designios de su padre (OF 264 s.). Identificada con la Virtud (OF 266), es custodiada por los Curetes, a los que luego capitanea (OF 267 s.), y preside las labores femeninas (OF 271).

El nacimiento de Hefesto debía de narrarse también, ya que este dios aparece luego como personaje importante de la trama. Los Cíclopes le enseñan a Hefesto el arte de la fragua y a Atenea el del tejido (OF 269). Hefesto intenta violar a su hermana, pero fracasa en el intento; de su simiente caída en tierra proceden los atenienses (OF 270). Unido luego a Aglaya, tiene como hijas a Euclea, Eutenea, Eufeme y Filofrosine (OF 272). Por último, también se une a Afrodita (OF 273) y parece tener un papel importante en la «fabricación» del universo, cincelando el cielo (OF 273 s.). Según un testimonio no demasiado fiable (OF 275), se nos contaría también en el poema el adulterio de Afrodita con Ares¹²⁷.

Pero la serie de episodios que tiene mayor trascendencia para la historia de la humanidad, según los órficos, se inicia con la violación de Rea-Deméter por su hijo Zeus, que da lugar al nacimiento de Perséfone (OF 276-279). Zeus, metamorfoseado en serpiente, viola también a su hija y, como resultado, Perséfone dará a luz a Dioniso en Creta (OF 280-283). Al parecer el poeta insertó aquí un antiguo poema pitagórico titulado *El peplo*, en que se nos contaba cómo Perséfone teje un peplo que es el universo¹²⁸ y cuando está bordando un escorpión (e. d., la constelación de Escorpión en invierno) es raptada

¹²⁵ Diosa tracia de la Luna, que debe su identificación con Ártemis al hecho de que ésta se había identificado ya con la Luna.

¹²⁶ Cfr. Bernabé, 1986.

¹²⁷ Cfr. *Od.* 8.266 ss.

¹²⁸ Cfr. West, 1983a, 9 ss., 97, 245 ss. y cap. 19, § 2.4. El tema del mundo como un peplo estaba ya en Pherecyd. *Syr. Fr.* 68 col. I 13 ss. Schibli y fue imitado por Claudian. *Rapt. Pros.* 1.169 ss.

por Hades (OF 286-290). De este modo, Perséfone, además de madre de Dioniso, será el nexo entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, al que ella va y regresa. Este papel mediador, como señora del Allende que decide sobre la suerte de las almas en el Más Allá, es crucial en la escatología órfica. Como etiología de esta situación, debía de narrarse el pacto que conocemos por otras fuentes (como el *Himno homérico a Deméter*), según el cual la Muchacha pasaría parte del año con su esposo infernal (OF 295) y parte con su madre, lo que, a su vez, es una explicación mítica de la alternancia de las estaciones (OF 291), ya que el dolor de la separación de su hija provoca cíclicamente en Deméter el abandono de la fertilidad de la tierra y, en consecuencia, llega el invierno.

Unida a Hades, Perséfone da a luz a las Euménides, que son nueve, en vez de su número habitual de tres, confundidas con las Erinis (OF 292 s.). Es posible que en las *Rapsodias* las Euménides fueran seres distintos a las Erinis, que se mencionan, en número de tres, en OF 187 como hijas de la sangre de Cielo. Este origen explicaría su condición de vengadoras de la sangre familiar.

El poema toma de nuevo un sesgo original con respecto a la tradición hesiódica: Zeus, en lugar de permanecer como gobernante de dioses y hombres, cede su reino a Dioniso cuando aún es sólo un niño. Dioniso, aludido como «dulce hijo de Zeus» (OF 296), es custodiado por los Curetes (OF 297 s.) hasta que Zeus le entrega el cetro y lo presenta ante los dioses como su sucesor en el reino (OF 299), aun cuando de alguna forma él mismo seguía ostentando parte del poder (OF 300).

Los planes de Zeus se ven truncados por un acontecimiento atroz. Los Titanes, que, aunque habían sido vencidos por Zeus, no habían depuesto su actitud hostil, movidos además por la envidia (OF 301) y con la colaboración de la celosa Hera, que también odia al niño (OF 303)¹²⁹, se deciden a atentar contra Dioniso (OF 304 s.). Engatusan al dios haciendo uso de una serie de juguetes¹³⁰, como (OF 306)

un peón, un zumbador y juguetes de flexibles miembros,
y las hermosas manzanas de oro de las Hespérides de voz aguda,

además de un espejo, fabricado por Hefesto¹³¹ (OF 308-310) y otros objetos (como la férula, cfr. OF 307). Los Titanes, con la cara pintada de

¹²⁹ En este fragmento, el dios es llamado Vino.

¹³⁰ Se trata de juguetes, pero estos objetos también tienen funciones religiosas, cfr. West, 1983a, 154 ss.; Tortorelli, 2000b y el cap. 33, § 2.1.c. Concretamente, se usaban en las τελεταί, tal como nos indica el *Papiro de Gurob*, del s. III a.C., sobre el cual cfr. Hordern, 2000.

¹³¹ El espejo aparece asociado desde muy pronto con Dioniso, como lo demuestra un espejo de Olbia, ca. 500 a.C., con una inscripción inequívocamente dionisiaca (Dubois,

yeso¹³² (OF 308), matan al dios niño y lo despedazan (OF 311). Luego cocinan sus carnes de un modo muy peculiar, ya que primero las cuecen y luego las asan¹³³ (OF 312), para más tarde devorarlas (OF 313).

La única parte del dios que no devoran es su corazón¹³⁴, que es rescatado por Atenea (OF 314). La diosa recibe por ello los sobrenombres de Palas y Salvadora¹³⁵. Los restos de Dioniso son localizados por Ártemis, identificada con Hécate (OF 317), quien le comunica lo sucedido a Zeus. Éste, irritado, fulmina a los Titanes (OF 318), menos a Atlas, que al parecer es condenado a soportar el cielo sobre sus espaldas (OF 319). De los restos de los Titanes fulminados nacerán los hombres (OF 320)¹³⁶.

Zeus encarga a Apolo que entierre sus restos en el monte Parnaso, en Delfos (OF 321-323), y lo lloran Deméter y Perséfone (OF 324). Pero el dios se ocupa entonces de volver a su hijo a la vida (OF 326). Según una versión del mito¹³⁷, fabrica una estatua de yeso en la que pone el corazón de Dioniso, para darle vida¹³⁸. Según otra, que es la que parece remontarse a las *Rapsodias*¹³⁹, Zeus le da de beber a Sémele una pócima con el corazón del dios molido. Hera engaña a Sémele instándole a que le pida a Zeus que se una con ella –que es una mortal– de la misma manera que el dios lo hace con su esposa. Cuando Zeus accede, Sémele es fulminada por su destructiva potencia (OF 327), por lo que el dios debe terminar la gestación de Dioniso en su muslo (OF 328). Cuando el niño nace una vez más, Zeus lo entrega

1996, n. 92, 144 ss.). En el análisis alegórico practicado por filósofos neoplatónicos, el reflejo de la imagen de Dioniso en el espejo (y, en consecuencia, la multiplicación de una imagen que era única) se interpreta como una metáfora de su desmembramiento y del paso de la unidad a la multiplicidad (cfr. los textos recogidos en OF 309).

¹³² Lo cual puede deberse a una falsa relación etimológica entre el nombre de los Titanes y el griego τίταιος «yeso», o «cal viva»; cfr. Detienne, 1982.

¹³³ Según la interpretación de Detienne, 1982, los órficos presentan un sacrificio fundacional como un acto salvaje, tratando de demostrar que el sacrificio sangriento es desde el origen un crimen. La extraña práctica de cocer primero y asar luego las carnes de Dioniso cambia el orden habitual de la práctica del sacrificio y niega incluso la connotación progresiva que tiene el refinamiento de cocer sobre el primitivismo de asar. Cfr. cap. 64, § 2.1.

¹³⁴ Órgano que para los antiguos era sede de los sentimientos e incluso de la inteligencia.

¹³⁵ Palas (OF 315) se basa en un juego etimológico que interpreta el nombre como relacionado con el verbo πάλλω, «palpar». Es Salvadora (OF 316) porque gracias a ella Dioniso puede resucitar. Cfr. cap. 38, § 8.4.b.

¹³⁶ Sobre la importancia de este mito en el orfismo cfr. cap. 27.

¹³⁷ Firm. *Err. prof. rel.* 6.4.

¹³⁸ Cfr. Bettini, 1993.

¹³⁹ Hyg. *Fab.* 167 (OF 327). Sobre los motivos para atribuir esta versión a las *Rapsodias*, cfr. Bernabé, 1998b (así como Rudhardt, 2002), contra West, 1983a, 162 s., quien cree que la intervención de Sémele es un intento de la fuente tardía de armonizar la versión órfica en la que Dioniso es hijo de Perséfone con la no órfica que dice que es hijo de Sémele.

a Hipta¹⁴⁰ (OF 329), quien se encarga de su cuidado. El niño Dioniso crece en su escondite oculto, vigilado por los Curetes. Se alude quizá a este episodio en un fragmento –tomado literalmente de Homero, *Il.* 17.53– en que se habla de cómo un brote se convierte en árbol (OF 330).

Las *Rapsodias* continuaban describiendo cómo se instauraron cultos en honor de Dioniso, como la fiesta trietérica (OF 332), con flautas, címbalos y trances nocturnos, y cómo Dioniso ascendía a los cielos en compañía del Sol (como lo había hecho Fanes), para continuar vigilando el curso de los acontecimientos del mundo (OF 334-336).

Por último, el poema explicaba la situación de las almas humanas y la expiación de la muerte de Dioniso a manos de los Titanes, antepasados de los mortales, consistente en la obligación de las almas de migrar de unos cuerpos a otros en sucesivos nacimientos, hasta expiar su culpa y reintegrarse a un Más Allá feliz definitivo. Nos cuenta, así, cómo los seres humanos son desdichados e ignorantes (OF 337) y cómo sus almas vagan de unos cuerpos a otros (OF 338)

Pues el alma, mudada según los ciclos del tiempo,
transmigra de hombres a unos y otros animales:
unas veces viene a ser caballo, otras...¹⁴¹
Otras veces oveja, otras ave de pavoroso aspecto,
otras, en cambio, cuerpo canino y voz profunda,
y estirpe de gélidas sierpes que se arrastra en la divina tierra.

Aunque las almas de los animales tienen un destino diferente al que tienen las de los seres humanos (OF 339):

Cuando de las fieras y los pájaros alados
se precipitan las almas y les falta la sagrada vida,
el alma de éstos nadie la conduce a la mansión de Hades,
sino que volando queda en vano por ahí, hasta que de ella,
mezclada con los embates del viento, se apodera otro ser.
Mas cuando un hombre abandona el resplandor del sol,
sus almas inmortales abajo se las lleva Hermes Cilenio,
a la descomunal cavidad de la tierra.

En las *Rapsodias* aparece asentada ya una visión moralizada, según la cual las almas tienen un destino u otro en el Más Allá, acor-

¹⁴⁰ Hipta parece la transcripción griega de la diosa minorasiática Hebat, como quiere West, 1983a, 96 s., cfr. Burkert, 2003, 100.

¹⁴¹ Hay una laguna en el texto, en la que se mencionaría otro animal.

de con su comportamiento en este mundo¹⁴². Así se nos cuenta (OF 340):

Quienes han sido puros bajo los rayos del sol,
una vez que han fallecido, alcanzan un destino más grato
en el hermoso prado, junto al Aqueronte de profunda corriente. (...)
Los que obraron contra la justicia¹⁴³ bajo los rayos del sol,
réprobos, son descendidos junto al llano del Cocito,
al gélido Tártaro.

La descripción del ciclo de las almas debía de dar pie a describir también el mundo infernal, como en una *catábasis*. Y así se nos hablaba en el poema de los ríos infernales (OF 341-342) y de la Éstige (OF 343 ss.).

El poema se cerraba con los ritos que deben llevarse a cabo para facilitar el retorno al Más Allá dichoso y el fin del ciclo de las reencarnaciones (OF 345-347). La liberación del alma depende de Dioniso y Perséfone (OF 348-350)¹⁴⁴.

9. VESTIGIOS DE OTRAS TEOGONÍAS ÓRFICAS

Nos han llegado noticias que aluden a teogonías, pero que no parecen pertenecer a ninguna de las obras que hemos distinguido. Así, un escolio¹⁴⁵ atribuye a Orfeo un verso según el cual Tiempo engendró a Eros y a los vientos, una progenie incompatible con las que le conocemos a este dios en la *Teogonía de Jerónimo* y *Helánico* y en las *Rapsodias*¹⁴⁶. Otros dos fragmentos en que se canta a las Musas y a Erato pueden proceder de un *Himno a las Musas* que quizá formaba parte del proemio de algún poema órfico¹⁴⁷.

¹⁴² Tal idea no parece muy antigua en el orfismo. En la fase más antigua, parece primar una visión ritualista. Por ejemplo, las laminillas de oro, que describen el recorrido de las almas en el otro mundo, hablan más del conocimiento de determinadas contraseñas que del comportamiento de las almas. Cfr. Bernabé-Jiménez, 2001 *passim*.

¹⁴³ La justicia es un componente de la pureza, cfr. cap. 29, § 4.

¹⁴⁴ Quedan algunos fragmentos cuya situación en las *Rapsodias* es difícil de determinar y que se refieren a Heracles —un Dáctilo del Ida, no el héroe hijo de Alcmena (OF 351)—; a Prometeo y su robo del fuego (OF 352); a Apolo y Marsias (OF 353); a Circe, presentada como una hilandera (OF 354); a Adonis (OF 355) y a Fortuna (Τύχη), identificada con Ártemis (OF 356).

¹⁴⁵ Sch. A. R. 3.26 (216.11 Wendel, OF 360).

¹⁴⁶ OF 361 s. West, 1983a, 200 s., ve aquí huellas de una teogonía antigua de origen oriental. Cfr. otra interpretación en West, 1991, 236.

¹⁴⁷ West, 1983a, 265 s.

Por su parte, Lactancio¹⁴⁸ transmite un pasaje órfico según el cual Crono era el primer rey. Podría tratarse de un poema neopitagórico helenístico conocido en época de Varrón¹⁴⁹.

Cierta perplejidad causa un pasaje de Alejandro de Afrodiasias¹⁵⁰, que recoge como órfica una genealogía peculiar. El primer dios sería Caos, del que nació Océano; luego Noche; el cuarto, Cielo; y el último, Zeus. Como ninguna otra fuente nos transmite esta secuencia de dioses, los autores modernos consideran que el filósofo se ha equivocado, o han ensayado otras explicaciones¹⁵¹.

Aún tenemos un par de fragmentos de difícil situación, uno sobre el castigo de Asclepio por haber resucitado a un muerto¹⁵² y otro que menciona a Sinope¹⁵³.

10. COLOFÓN

El análisis de los fragmentos teogónicos conservados nos muestra, pues, una situación compleja y a veces contradictoria. Tal situación refleja, por una parte, las evoluciones ideológicas y religiosas que debieron de producirse en la religiosidad órfica a lo largo de un periodo muy dilatado de tiempo y, por otra, la posibilidad de variantes, de detalle o respecto a aspectos cruciales, en sus creencias, debidas a la inexistencia de un dogma y de una estructura religiosa guardiana de la «ortodoxia órfica».

Asimismo, encontramos una interrelación constante entre los principios cosmogónicos y teogónicos que se postulan en la poesía atribuida a Orfeo y los que se encuentran en la literatura y la filosofía no órficas. Unas veces es la poesía órfica la que informa los postulados de otras doctrinas, otras veces son influencias religiosas o filosóficas ajenas las que se incorporan a la *traditio* órfica.

¹⁴⁸ Lact. *Inst.* 1.13.11 (OF 363).

¹⁴⁹ West, 1983a, 107, n. 73, 265, quien cree que también podría pertenecer a la misma obra el OF 364 (Serv. *Buc.* 4.10), en que se habla de los reinos sucesivos de Saturno, Júpiter, Neptuno y Plutón (es decir, «traduciéndolo» a nombres griegos, Crono, Zeus, Posidón y Hades).

¹⁵⁰ Alex. Aphr. in *Metaph.* 821.8 Hayduck (OF 367).

¹⁵¹ Se habría equivocado, según Zeller, 1919, I 136, n. 1, Staudacher, 1942, 92, n. 8; Schwabl, 1962, 1469. Por su parte, West, 1983a, 185, explica el texto como un eco de la *Teogonía de Jerónimo y Helánico*, con cambio de orden entre Océano y Caos «por la tendencia instintiva a colocar a Caos en el comienzo». Pero hemos señalado que, en nuestra opinión, lo primordial en la *Teogonía de Jerónimo y Helánico* no era Océano, sino el agua. Martínez Nieto, 2000, 208 ss., cree que se trata de una especie de relación de primeros principios comunes en todas las teogonías.

¹⁵² Sch. E. *Alc.* 1 (II 216.16 Schwartz, OF 365).

¹⁵³ Sch. A. R. 2.946-954c (196.18 Wendel, OF 366).

Teogonías órficas

La constante realimentación de la literatura teogónica órfica, que va combinando de modos muy diversos lo tradicional y lo ajeno a lo largo del tiempo, hace sumamente difícil, por no decir imposible, establecer los estratos de este complicado proceso y determinar la antigüedad relativa del material que se encuentra conglomerado y reutilizado en las *Rapsodias*.

LOS HIMNOS ÓRFICOS*

Gabriella Ricciardelli
 Università «La Sapienza», Roma

1. LUGAR DE ORIGEN DE LA COLECCIÓN

Los *Himnos órficos* son una de las pocas obras completas que se atribuyen a Orfeo. Probablemente era el libro usado por una asociación dionisiaca que practicaba el culto en el seno de un ἱερός οἶκος o Βακχείον. Ésta es la opinión de Kern¹, quien sostiene que la colección es oriunda de Pérgamo, donde las excavaciones del año 1910 sacaron a la luz un templo (τέμενος) de Deméter con dedicatorias a múltiples divinidades, algunas de ellas destinatarias de los *Himnos*. Como las inscripciones del templo, los himnos también celebran a un gran número de dioses²: Mise, que en el himno 42 representa la parte femenina del Dioniso con dos sexos, figura en una inscripción del τέμενος y en otra encontrada en las cercanías de Pérgamo; la inquietante diosa Melínoe, destinataria del himno 71, aparece en un altar mágico de forma triangular, probablemente de la primera mitad del s. III d.C., proveniente de la misma ciudad³. Particularmente interesante resulta también una inscripción de Pérgamo del s. I d.C., en que se mencionan como miembros de un grupo dos ὑμνοδιδάσκαλοι, tres Σειληνοί, uno de ellos χορηγός, y dieciocho βουκόλοι⁴. La presencia de los ὑμνοδιδάσκαλοι prueba que el culto local incluía la recitación o el canto de himnos, tal vez similares a los de nuestra colección, mientras que la mención de βουκόλοι evoca el final de dos *Himnos*

* Traducción de Ana Isabel Jiménez.

¹ Véase Kern, 1910, 98.

² Véase Kern, 1910, 89-101; 1911, 431-436; Guthrie, ²1952, 260, 357 ss.

³ Véase Wunsch, 1905, 11.

⁴ *SIG* III 1115 (*IPerg.* 485), cfr. Ohlemutz, 1940, 110 s. Sobre los ὑμνοδιδάσκαλοι véase Quandt, 1912, 254 s.

donde se pide a Hécate (1.10) y a los Curetes (31.7), respectivamente, que acudan benévolos y con ánimo afable para el βουκόλος («boyero»). Este término, que indica un cargo en las asociaciones dionisiácas, parece vinculado a la representación de Dioniso con forma de toro, atestiguada en las *Bacantes* de Eurípides y en las invocaciones de las mujeres de la Élide⁵, y a la que hacen referencia también algunos epítetos presentes en los *Himnos*: ταυρομέτωπος (45.1) y ταυρωπός (30.4). El hecho de que en nuestro repertorio βουκόλος aparezca en singular puede sugerir que la asociación no era muy numerosa. Los βουκόλοι figuran también en un pasaje de Luciano que atestigua la popularidad de que gozaba la danza báquica, sobre todo en Jonia y en el Ponto, donde la gente se divertía contemplando a Titanes, coribantes, sátiros y βουκόλοι, es decir, personas que bailaban disfrazadas de estos personajes. Puede, por tanto, pensarse que el χορηγός mencionado en la inscripción de Pérgamo guiaba las danzas ejecutadas por algunos miembros de la asociación, quizá los propios βουκόλοι y silenos⁶. En la colección figura también un Sileno, no como cargo de un miembro, sino como destinatario de un himno⁷. Las coincidencias señaladas entre las inscripciones de Pérgamo y los *Himnos* refuerzan la hipótesis de Kern que ubica en esta ciudad el lugar de origen de la colección. En contra de esta propuesta milita, en cambio, el hecho de que Dioniso *Kathegemon*, venerado durante el reinado de los Atálidas⁸ y atestiguado en varias inscripciones de Pérgamo, no aparezca entre los numerosos apelativos con que se invoca al dios en los *Himnos*. Esta ausencia podría explicarse más por el deseo de no vincular estrictamente el repertorio a un lugar determinado, que por un declive parcial de dicho culto en época post-atálida⁹. En definitiva, aunque sea imposible establecer con exactitud el lugar donde fueron redactados los himnos, la hipótesis de Pérgamo continúa siendo muy sugestiva¹⁰. En cualquier caso, debe tratarse de una

⁵ E. Ba. 920 ss., *PMG* 871 Page. Sobre βουκόλος véase Quandt, 1912, 251 ss.; Burkert, 1993, 267 s.; Morand, 2001, 249 ss.; Bruhl, 1953, 300 ss.; Nilsson, 1957, 58 ss.; Dieterich, 1891b, 3-13 (1911, 70-78). Según Perea Yébenes, 1991, 187, «el *boukolos* desempeña funciones de dirección oral de liturgia, dirigiendo la plegaria de los iniciados».

⁶ Véase Luc. *Salt.* 79. Sobre la importancia de la danza en las ceremonias dionisiácas, cfr. Boyancé, 1966a, 33 s.

⁷ Véase *OH* 54 dedicado a Sileno Sátiro y a las Bacantes.

⁸ Prott 1902, 161ss.; Ohlemutz 1940, especialmente 107 ss.; Hansen 1971², 451s., 461.

⁹ Según Musti, 1986, 118, hay que tener en cuenta que en época post-atálida, es decir, en época romana, y en particular en época imperial a comienzos del periodo de Trajano y Adriano, pueden sobrevivir cultos y misterios de Dioniso y también específicamente de Dioniso *Kathegemon*. Como prueba de la continuidad del culto de Dioniso *Kathegemon* en época helenística tardía, véase la dedicatoria de un ἀρχιβούκολος al *Kathegemon* (Musti, 1986, 121, n. 39).

¹⁰ Es convincente para Turcan, 1966, 374. Musti, 1986, 109, observa que el área donde surge Pérgamo es la más idónea para el culto de Dioniso-Baco.

localidad de Asia Menor. De Meonia provienen algunas inscripciones con el nombre de Hipta, casi siempre asociado al de Sabacio, y a estos dioses están dedicados los himnos 48 y 49, respectivamente. Un fragmento de altar hallado en Lidia, probablemente del s. II d.C., con el nombre de Dioniso Ericepeo evoca el himno 52 a Trietérico (es decir, a Dioniso celebrado cada dos años), en que el dios es invocado como Protógono Ericepeo (v. 6), dos nombres del dios órfico Fanes, presentes también en el himno dedicado a él (6.1 y 4).

2. FECHA DE LA COLECCIÓN

También se desconoce la fecha de la colección, pero se trata, sin duda, de una época en que las distintas divinidades tienden a asimilarse entre ellas, como evidencian los *Himnos*. La diosa que asiste a las parturientas es llamada Protirea, Ilitía y Ártemis (2.4, 9 y 12), pero también Tique es denominada Ártemis (72.3). Fisis coincide con Dike, Peitho y Pronoia (10.13 y 27). Crono es llamado Prometeo (13.7). Protógono, también apodado Ericepeo, Fanes, Príapo y Antauges (6.1, 4, 8 y 9), se asimila a Dioniso (52.6). Con cierta prudencia puede datarse el repertorio entre el s. II y el III d.C., momento en que el culto de Dioniso tuvo una excepcional difusión en el mundo helenizado tanto a nivel estatal como en los tíasos particulares¹¹. Numerosas inscripciones de esta época atestiguan la presencia de asociaciones dionisíacas en Asia Menor. Asimismo, la lengua y el estilo, que por sí solos resultan insuficientes para datar la obra, confirman una fecha tardía. La ausencia de cualquier referencia al culto imperial, sorprendente para la época, puede justificarse por tratarse de un libro de culto de una asociación privada. Puede incluso conjeturarse que una compilación tan amplia fue usada en el ritual en diversas ocasiones y en distintos lugares y que, por tanto, como ya se ha avanzado, era preferible no ligarla a cultos particulares.

3. EL PROEMIO

La colección de los *Himnos órficos* consta de ochenta y siete composiciones hexamétricas dirigidas cada una a una divinidad o grupo de dioses (Nereidas, Curetes, Moiras, Erinis, etc.). Los himnos están precedidos de una larga invocación a los dioses, también en hexámetros, por lo general señalada como εὐχῆ, o «proemio» o «dedicatoria

¹¹ Véase Cumont, 1949, 243; Wilamowitz, 1931-1932, 371; Burkert, 1993, 265 s.

a Museo». Los dos primeros versos de esta composición son precisamente una exhortación a Museo para que aprenda el rito (θυηπολίη) y la plegaria (εὐχή). Sería Orfeo quien le dirige la invitación, como se deduce del encabezamiento sobrescrito en los manuscritos: Ὀρφέως πρὸς Μουσαῖον, εὐτυχῶς χρῶ ἑταῖρε. Las últimas tres palabras pueden ser una dedicatoria del copista o del donante del librito, o del mismo autor del proemio¹². En ese caso, «Orfeo» recomendaría a «Museo» hacer buen uso del texto religioso que va a enseñarle. También en otras obras Orfeo se dirige a Museo, según la tradición más extendida discípulo y amanuense de cuanto le dictaba el maestro inspirado por Apolo¹³. Se consideraba que tanto Orfeo como Museo tuvieron un papel importante en la historia de la humanidad. Según Aristófanes, el primero enseñó las iniciaciones y a no mancharse de sangre; el segundo, la curación de enfermedades y los oráculos¹⁴.

El encabezamiento señala, pues, como autor de los *Himnos* a Orfeo, a quien indirectamente remite también la mención de Calíope en dos versos de la obra. Al final del himno 24 se dice que las Nereidas enseñaron las primeras el rito de Baco y Perséfone, «con la madre Calíope y el soberano Apolo». Y en el himno 76 son invocadas una a una las Musas y en último lugar Calíope, «madre y poderosa diosa sacra», quien, según la tradición más extendida, era precisamente la madre de Orfeo¹⁵.

Petersen¹⁶ infiere que el encabezamiento es el de toda la colección del hecho de que diversos manuscritos dan como título de ésta Ὀρφέως τελεταί πρὸς Μουσαῖον u Ὀρφέως ὕμνοι πρὸς Μουσαῖον, y tanto Τελεταί como ὕμνοι son títulos de obras de Orfeo citadas en el léxico Suda¹⁷. Según Kern, el título de la colección es en realidad Θυηπολικόν. Para defender esta hipótesis el estudioso observa que en todos los manuscritos el proemio consta de 54 versos, ya que incluye también los diez de Canter¹⁸ separados del proemio y considerados como un himno independiente, dirigido a Hécate. A la altura del v. 45

¹² En la dedicatoria a un amigo piensa West, 1968, 289, n. 3; cfr. Petersen, 1868, 387. Por el contrario, Kern, 1940, 21, piensa que ἑταῖρε se refiere a Museo.

¹³ Para Museo discípulo de Orfeo, aunque mayor que él, véase *Mus. Fr.* 1, Paus. 1.22.7, 4.1.5 (*Mus. Frr.* 41 y 59). Otra tradición lo hace hijo de Orfeo: véase *Mus. Frr.* 10, 13 y 39. Véase también Linforth, 1941, 123 s.

¹⁴ *Ar. Ra.* 1032 s., cfr. *Pl. Prt.* 316d, *R.* 364e-365a (y quizá 363c-e); *E. Rh.* 941 ss. (sobre el cual véase Linforth, 1941, 63 ss. y cap. 50, § 2.7).

¹⁵ A Orfeo se le nombra al final del himno 59, donde se lee: «Ha terminado el canto de las Moiras, que Orfeo ha tejido». Pero se trata, evidentemente, de un verso añadido por el copista.

¹⁶ Petersen, 1868, 387.

¹⁷ Véase *OF* 1018 IV.

¹⁸ Canter, 1556, 84 s.

de la dedicatoria (= v. 1 del himno a Hécate) en el códice Laurentianus XXXII 45 se añade al margen la anotación Θυηπολ., es decir, Θυηπολικόν, también presente en el elenco de obras atribuidas a Orfeo¹⁹. West considera, en cambio, que Θυηπολικόν no es el título de la colección de los *Himnos*, sino sólo de la dedicatoria a Museo. En su opinión, este título derivaría de las referencias a la θυηπολίη al principio y al final del proemio (vv. 1 y 44)²⁰. No comparto esta hipótesis; como se ha dicho, la dedicatoria a Museo se abre (vv. 1 ss.) con la invitación a aprender la θυηπολίη y la εὐχή, el rito y la plegaria. Esta última no es sino el proemio, es decir, la plegaria que sigue inmediatamente después dirigida a todos los dioses (vv. 3-44), a quienes en los versos 43 ss. se insta a participar en el rito (θυηπολίη) y en la libación (σπουδή). En este punto, en todos los manuscritos, vienen a continuación los versos dedicados a Hécate, sin que se intercale ningún espacio o título. Creo, por tanto, que la anotación al margen Θυηπολ. sirve para señalar que en ese punto, terminada la plegaria (εὐχή) a todos los dioses, comienza propiamente la verdadera ceremonia (θυηπολίη).

Observa Jacobi²¹ que si se excluyen los dos versos iniciales dirigidos a Museo, el proemio es un himno a todos los dioses (para el cual se puede recordar el ὕμνος κοινὸς εἰς θεοὺς de Proclo) compuesto, como los otros himnos de la colección, para el culto de un santuario órfico y para que se recitara junto a un altar dedicado a θεοῖς πᾶσιν o bien τῶι Παιθείῳι. Considero probable que este himno, con la adición de dos versos iniciales, haya sido antepuesto a la colección en un segundo momento.

En lo que concierne a los diez versos dirigidos a Hécate que en todos los manuscritos siguen al proemio, Canter fue el primero en señalar que iban separados y los consideró un himno independiente. Su propuesta la siguieron Hermann y posteriormente Quandt, en cuyas ediciones los versos a Hécate figuran como el primer himno del catálogo. Parece adecuado, en efecto, colocar la celebración de Hécate de forma independiente y no como continuación de la plegaria a todos los dioses, que finaliza oportunamente con los versos 43 ss. Sin embargo, en todos los manuscritos falta la indicación de un nuevo himno, con el nombre de la diosa y el del aroma que ha de usarse²².

¹⁹ Kern, 1914, 480, 1917a, 150, 1922 (1972), 318.

²⁰ West, 1968, 288.

²¹ Jacobi, 1930, 74.

²² No comparto la opinión de West, 1968, 288, para quien Juan Diácono Galeno, que en su exégesis alegórica a la *Teogonía* de Hesíodo cita algunas palabras de los *Himnos órficos*, tenía a la vista una compilación con el himno a Hécate al inicio, precedido del título que falta en nuestros manuscritos: Ἐκάτης. θυμίαμα ἀρώματα; véase Ricciardelli, 1995, 66-68.

Además, el himno a Protirea-Ilitía se convertiría de ese modo en el segundo, perdiendo su lógica posición inicial. Por todo ello, creo que el primer himno de la colección fue en origen el de Protirea-Ilitía, mientras que el de Hécate se añadió en un segundo momento, probablemente al anteponer el proemio a los *Himnos*²³.

En el proemio aparecen citados muchos dioses que no encontramos en el repertorio, y en éste figuran himnos dedicados a divinidades ausentes del proemio. Entre los primeros, me limito a recordar a Ἐνιαυτός (el Año), que estaba representado en la gran procesión organizada por Ptolomeo II de Egipto en 280-270 a.C.²⁴; Ἡμαρ (el Día), si bien tenemos el himno 78 a la Aurora que porta el Día; y además: Atlante, Aion, Tiempo, Ἔστιγε, Adrastea, las partes del cosmos de las cuatro columnas (v. 39), Atis, Men, Ἀρχή (Principio) y Πέρας (Fin). No aparecen, en cambio, invocados en el proemio, pero son destinatarios de himnos: Protógono, Fisis, Sabacio, Hipta, Eros, las Moiras, Némesis, Sueño, Ensueño (Ὀνειρος), Tánatos y otros.

4. ORDEN DE LOS HIMNOS

Después de los versos dedicados a Hécate, los himnos se suceden siguiendo un orden en modo alguno casual²⁵: abre la colección Protirea-Ilitía, la diosa que asiste los partos, y la cierra, en coherencia, Tánatos, la Muerte. Entre ambos himnos se colocan los dedicados a algunas divinidades primordiales del orfismo (Noche, Urano, Éter, Protógono), a las divinidades celestiales (Astrós, Helios, Selene) y panteísticas (Fisis, Pan). Vienen a continuación el himno a Heracles, visto como divinidad solar y padre del tiempo, y el himno a Crono, presentado bien como divinidad del tiempo, bien como esposo de Rea. A continuación sigue el himno de esta diosa e inmediatamente después los destinados a sus hijos Zeus, Hera, Posidón y Plutón. Otros himnos están dedicados a divinidades del tiempo atmosférico (Zeus Relampagueante, Zeus Centelleante, las Nubes) o del elemento húmedo (Mar / Τηθύς, presentada como madre de las Nubes, y luego Nereo, Nereidas, Proteo). Siguen dos diosas madres: Gea y la Madre de los dioses. Entre los himnos a los hijos de Zeus (Hermes,

²³ El motivo de esta adición pudo ser el constatar, al añadir el proemio y el nombre de Orfeo, que faltaba un himno a una diosa tan importante. Sobre su vinculación con Orfeo (en los vasos apulios), véase Moret, 1993, 326 y cap. 29.

²⁴ Véase Ath. 5.196a, 217.

²⁵ A veces una fórmula, una palabra o incluso sólo un elemento de un compuesto enlaza dos himnos sucesivos; véase, por ejemplo, el himno a Protógono que sigue al de Éter y en el primer verso presenta el término αἰθερόπλαγκτον (6.1).

Perséfone, Dioniso, Atenea, Apolo, Ártemis) se insertan los consagrados a otras divinidades vinculadas a éstas de distinto modo: Nike sigue a la diosa que porta la victoria, Atenea; entre Apolo y Ártemis se canta a su madre Leto; el himno 37 va dirigido a los Titanes, que en la tradición órfica son los asesinos de Dioniso niño. Dos himnos están dedicados a los Curetes (31 y 38): en uno son «los compañeros de la Madre que ama los montes», y en el otro los soberanos de Samotracia, identificados con los Dioscuros y Coribantes. Sigue el himno a Coribante, que un mito relaciona con Deméter, celebrada inmediatamente después en dos himnos (40 y 41): en el primero es la diosa de las mieses; en el segundo, con el nombre de Madre Antea, desciende al Hades a la búsqueda de Perséfone. En el himno 43 se canta a las Horas, «compañeras de juegos de Perséfone». En la parte central de la colección se celebra sobre todo a Dioniso con nombres diversos: Dioniso-Mise (el dios en su doble naturaleza: masculina y femenina), Basareo Trietérico, Licnites, Pericionio, Lisio, Leneo, y de nuevo Trietérico, Anfietes. Entre estos himnos se insertan algunos dirigidos a divinidades estrechamente vinculadas a Dioniso: la madre Sémele, Sabacio (que no es otro que el Zeus padre que ha cosido en el muslo a Dioniso nacido prematuro), la nodriza Hipta, las Ninfas nodrizas, Sileno Sátiro y las bacantes (es decir, el cortejo del dios). Vienen a continuación los himnos a Afrodita, «compañera de Baco», a Adonis (identificado con Eubuleo, o sea, con Dioniso, hijo de Perséfone), y a su hijo Hermes ctonio. «De doble naturaleza», igual que Dioniso, es Eros, cantado en el himno 58, al que siguen las Moiras, las Cárites (Gracias) y algunas divinidades de la Justicia: Némesis, Dike, Diceósine y Nomos. Tras Ares y Hefesto, son celebrados dos dioses enemigos de las enfermedades: Asclepio e Higiea, mientras dos himnos (69 y 70) están dirigidos a las terribles hijas de Perséfone, invocadas en uno como Erinis, y en otro como Euménides. Hija de Perséfone es también Melínoe (71), a cuyo himno siguen los de Tique y Demon. En la parte final del repertorio se celebra a divinidades que tal vez habríamos esperado encontrar en otras secciones: los dioses marinos Leucótea y Palemón; las Musas con su madre Mnemósine; la Aurora (Ἡώς), cuyo himno podría haberse colocado de modo más coherente junto al de Helios y Selene; Temis, que habría tenido cabida entre las divinidades de la justicia, o bien junto a sus hijas, las Horas; los Vientos Bóreas, Céfiro y Noto; Océano; y Hestia. Cierran la colección los himnos al Sueño (Ἵπνος), al Ensueño (Ὀνειρος) y a la Muerte (Θάνατος).

5. PREEMINENCIA DE DIONISO

Aunque el número de dioses destinatarios de los *Himnos* es muy amplio, Dioniso ocupa un lugar relevante entre ellos, tanto por el número de composiciones a él dirigidas, como por su colocación en el centro de la colección y porque son muchas las divinidades de una forma u otra relacionadas con él, cuyos himnos tienen también una posición central. En el proemio se le dedica alrededor de un verso y medio en que es invocado como danzante (χορευτά, v. 9; cfr. 52.7, χορομανέες). Dioniso es el hijo de Zeus y Semele. Ésta muere fulminada cuando se le aparece Zeus en todo su esplendor y la gestación de Dioniso continúa entonces en el muslo del padre. Los *Himnos* aluden brevemente a este mito, que constituye el antecedente de las *Bacantes* de Eurípides²⁶. En el himno a Semele (44) se habla de los dolores de la diosa en el fuego de Zeus. En el himno 47 se recuerda que Baco Pericionio, rodeando el palacio real de Tebas, lo mantuvo indemne mientras los rayos de Zeus sacudían la tierra. En el himno a Sabacio (48) y al Trietérico (52) se alude a la costura del embrión en el muslo del padre. En ocasiones basta un epíteto para evocar el mito, como πυρίσπορε («nacido del fuego») en 45.1 y 52.2. Pero Dioniso es διμάτωρ (50.1, 52.9), es decir, tiene dos madres: además de Semele, Perséfone. En el himno 30.6 ss. se dice que Dioniso fue concebido «por la unión inefable de Zeus y Perséfone». En otros dos himnos encontramos además referencias a una vida ctonia de Dioniso ligada a la reina de los infiernos, aunque no necesariamente como madre e hijo. En el himno 46.6 s., por voluntad de Zeus Dioniso es llevado junto a Perséfone para que lo críe. En 53.1-6 Dioniso ctonio duerme en las sagradas moradas de Perséfone con las ninfas, a la espera de renovar la fiesta trietérica que después celebra con sus nodrizas²⁷.

6. PERSÉFONE

Independientemente de estas relaciones con Dioniso, Perséfone es la única divinidad a cuyos relatos míticos se les concede un cierto espacio. En el himno 29, dedicado a ella, se recuerda que es hija de Deó (es decir, Deméter), que Zeus la procreó «mediante fecundación inefable» (ἀρρήτοισι γοναίς, v. 7), que es compañera de juegos de las Horas, esposa de Plutón y guardiana de las puertas del Hades, madre de las Euménides y de Eubuleo, es decir, del Dioniso infernal.

²⁶ Véase E. Ba. 6 ss., 88 ss.

²⁷ Sobre las catábasis rituales de Dioniso, cfr. Moret, 1993, 301 ss.

En el himno a Plutón, cuatro versos recuerdan el rapto, en un prado, de la hija de Deméter y su traslado en cuadriga a través del mar hasta una cueva en el demo de Eleusis, donde se encuentran las puertas del Hades (18.12-15). De su búsqueda se habla en el himno 41, dedicado a la Madre Antea; es decir, Deméter, quien, en la busca desesperada de su hija, interrumpe el ayuno en los valles de Eleusis y, conducida por el hijo de Disaules, se presenta en el Hades, en la morada de Perséfone. Las Horas son llamadas compañeras de juego de Perséfone cuando las Moiras y las Cárites la hacen salir a la luz para complacer a Zeus y a la madre dadora de frutos (43.7-9). De la vida ctonia de Dioniso en la mansión de Perséfone ya se ha hablado (himnos 46 y 53). Adonis, asimilado a Dioniso, nace en su lecho (56.9). Hijas de Perséfone y Zeus ctonio son las Euménides (70.2 ss.) y la misma diosa concibió para Zeus a Melínoe junto a la desembocadura del Cocito²⁸. Incluso Sémeele obtuvo honores junto a la esplendorosa Perséfone (44.6), que fue también quien otorgó a Hermes ctonio el privilegio de conducir las almas de los mortales (57.9-11).

7. EL RITO Y SUS PARTICIPANTES

De los propios himnos se deduce que fueron usados durante el rito como un libro de uso litúrgico. Es harto frecuente la invitación a los dioses a participar en la τελετή o en las τελεταί, las ceremonias en cuyo ámbito tenían cabida los himnos, o en la πάνθειος τελετή, la «ceremonia de todos los dioses»²⁹. Otros términos usados para indicar estas celebraciones o sus ritos son ιερά, ὄργια o σεβασμοί³⁰. Además hay referencias a las libaciones (λοιβαί o ἐπιλοιβαί)³¹. De una de ellas tenemos un testimonio preciso en el himno 53, donde se lee σπένδε γάλα («haz una libación de leche»). Sólo en dos ocasiones se cita al βουκόλος³², mientras que en muchos himnos son mencionados los μύσται, los iniciados en los misterios, para quienes se

²⁸ Véase OH 71.2 s. Sobre los problemas de interpretación de este himno y la personalidad de Melínoe, véase Ricciardelli, 2000a, 494 ss. y 496 ss., nota a los versos 4 s.

²⁹ Para τελετή véase 6.11, 27.11; proyectada en el pasado y enseñada por los dioses: 24.10, 38.6. Para τελεταί véase 1.9, 49.7, 75.3, 79.12. Para la πάνθειος τελετή véase 35.7, 53.9, 54.7, cfr. Maass, 1902, 293 ss.; Jacobi, 1930, 72 ss.

³⁰ Para ιερά, véase 18.3, 29.2, 46.8, 84.7 y 51.17. Para ὄργια, véase 54.10, citado *infra*. El singular ὄργιον ἄρητον se refiere al propio Dioniso (52.5). Sobre el doble valor de ὄργια, como conjunto de actos rituales o como objetos usados en las celebraciones, cfr. Motte-Pirenne-Delforge, 1992, 122 ss. Para σεβασμοί, véase 18.18. Para una búsqueda del vocabulario de los *Himnos órficos*, cfr. Bernabé, 1988b.

³¹ Véase 59.19, 11.21, 19.20, 66.10.

³² Véase *supra*, § 1.

reclama la presencia benévola del dios o algún bien en particular. El término se relaciona con el verbo μύω («me cierro»), bien porque señala a aquel que cierra los ojos para no ver lo que todavía no le está permitido, bien porque se refiere a quien tiene cerrada la boca para guardar el secreto de aquello que le ha sido revelado³³. En ocasiones se precisa que se trata de nuevos iniciados, νεομύσται³⁴, y probablemente νέοι ἰκέται (9.12) y μύστης νεοφάντης (4.9)³⁵. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el compuesto νεοφάντης se construye como ἱεροφάντης (probablemente el que muestra los ἱερά, los objetos sacros o los ritos) y ὄργιοφάντης (el que muestra los ὄργια, el que inicia en los misterios)³⁶ y, en consecuencia, podría pensarse quizá en un iniciado con una función particular. Esta hipótesis encontraría apoyo en el singular μύστη νεοφάντη frente al plural νεομύσται y νέοι ἰκέται³⁷. Los ὄργιοφάνται aparecen en 6.11, mientras que en 31.5 se les atribuye su función a los Curetes. De hecho, en diversas ocasiones los propios dioses son maestros u oficiantes de las ceremonias. Así, muchas veces se menciona a los μυστιπόλοι («quienes se encargan de los iniciados, los que celebran los misterios»)³⁸, función que en 49.2 ostenta Hipta. Dioniso Trietérico es llamado μυστιπόλων τελετάρχα (52.3), una expresión muy pregnante, que mediante una perífrasis podríamos traducir por «el que inicia a quienes se encargan de los iniciados en las celebraciones». En el himno 42.6 se enuncia la posibilidad de que Dioniso-Mise esté celebrando los

³³ Véase Des Places, 1964b, 9 ss.; Chantraine, s. v. μύω.

³⁴ Véase 43.10, donde los manuscritos dan νεομύστους, corregido en νεομύσταις por West, 1968, 293. Νεομύστης se contraponen a ἀρχιμύστης, que leemos en una inscripción de Magnesia, cfr. Ziebarth, 1896, 53, n. 4; Kern, 1900, 106; Quandt, 1912, 249, que escribe «Mystis praerat archimysta». Véase también ἀρχαῖος μύστης en Kern, 1900, 140, n. 215b; Quandt, 1912, 248.

³⁵ En 9.12 νέους es corrección de Hermann al τέους transmitido en los manuscritos. Quandt, 1912, 248, n. 4, recuerda también que νεόβακχον aparece en una ley sacra encontrada en Mangalia.

³⁶ Chantraine s. v. φαίνω define ἱεροφάντης: hierofante es quien enseña los ritos, el que inicia. Motte-Pirenne-Delforge, 1992, 138, explican que ὄργιοφάντης designa a quien revela los ὄργια. Para ὄργια véase supra, n. 30.

³⁷ Según Dieterich, 1891b, 12 (1911, 77), νεοφάντης es el equivalente de πρωτομύστης y señala un miembro admitido recientemente en el colegio de *mystai*, opuesto a ἀρχαῖος μύστης; cfr. Quandt, 1912, 248 s.; Nilsson, 1957, 49, n. 20, traduce νεοφάντης por «neófito». Para Morand, 2001, 238, este término designaba un adulto iniciado hacía poco tiempo. West 1968, 290, observa que el término debe ser pasivo y no activo, y corrige en νεόφαντος. White, 1989, 11, considera superflua la corrección, argumentando que aquí -φάντης está usado con significado pasivo.

³⁸ Véase 18.18, 25.10, 48.6, 52.3. El segundo elemento de μυστιπόλος es el mismo que el de βουκόλος. Como escribe Chantraine s. v. πέλομαι, los compuestos en -πόλος señalan en ocasiones una actividad de carácter religioso. En AP 9.525.13 se le atribuye a Apolo el título de μυστιπόλος.

misterios (μυστιπολεύεις) con la Madre. En el 76.7 se dice que las Musas han dado a conocer a los mortales la celebración de los misterios. En el 24.10 se adjudica a las Nereidas tal primacía (aunque limitada a la ceremonia iniciática de Baco y Perséfone). Según el himno 38.6 fueron los Curetes los primeros en establecer la τελετή entre los hombres, mientras que en el 79.8, es de Temis de quien provienen, los sagrados misterios (v. 10). En ocasiones se pide a los dioses que asuman un papel activo en las τελεταί. Es el caso de Hestia, que debe consagrar a los iniciados en las ceremonias (84.3), y sobre todo de Sileno, invocado como «fundador de los misterios del tíaso pastoral» (θιάσου νομίου τελετάρχα, 54.4) y a quien se invita a acudir a las ceremonias de todos los dioses junto a los sátiros, profiriendo el grito de Baco, celebrando las Leneas con las bacantes y mostrando en las ceremonias sagradas los ritos orgiásticos que brillan de noche (ὄργια νυκτιφαῖη v. 10). Hay que señalar que únicamente en este himno encontramos el término θιάσος, usado primero para el tíaso fundado por el propio Sileno y, por tanto, verosíblemente el formado por sátiros (v. 4), y en segundo lugar en la petición de acudir sereno junto a los tíasos (γαλημιόων θιάσοισιν, v. 11), donde no puede verse sino a los grupos de devotos que celebraban las ceremonias acompañadas de los *Himnos*³⁹.

8. LOS TÍTULOS

Los títulos confirman que los himnos fueron compuestos y recopilados para acompañar las ceremonias religiosas. Los títulos llevan, por lo general, el nombre del dios en genitivo, seguido de la palabra θυμίαμα («perfume») y de la indicación (en acusativo) del aroma particular con el que debía acompañarse cada himno. En lugar del genitivo presentan el acusativo precedido de εἰς el himno 8 dedicado a Helio y el 9 a Selene. Siguiendo a Petersen, los editores comenzaron a no poner coma después de θυμίαμα, haciendo depender de un ὕμνος sobreentendido el nombre del dios en genitivo⁴⁰. En reali-

³⁹ Además de θιάσος, otros términos para indicar las asociaciones religiosas son σπεῖρα, σύνοδος, ἔρανος, τὸ κοινόν, ὄργεῶνες (que más concretamente son los miembros del grupo religioso). En 34.10 se ruega λαῶν ὑπερ, probablemente los devotos que asisten al rito, véase Dieterich, 1891b, 13 (1911, 78).

⁴⁰ Petersen, 1868, 416, pone como ejemplo el título Ἥλιου θυμίαμα λιβανομάνναν, que él entiende como Ἥλιου ὕμνος. θυμία θυμίαμα λιβανομάνναν, con θυμίαμα como aposición. Petersen sobreentendiendo dos palabras ὕμνος y θυμία; a mi juicio, es suficiente sobreentender la segunda (θυμία ο λαβέ), pero después y no antes de θυμίαμα. Hay que señalar que los manuscritos apuntan también en este sentido, separando, por lo general, con un signo de puntuación θυμίαμα del nombre del perfume particular que sigue.

dad, θυμίαμα sustituye a la palabra ὕμνος y queda especificado por el genitivo del nombre del dios celebrado: perfume y composición poética están estrechamente ligados. Muy pocos himnos carecen de la indicación del perfume y no es casual que la mayoría de éstos lleven por título la palabra ὕμνος seguida o precedida del nombre del dios⁴¹.

9. LOS AROMAS

Los himnos órficos iban acompañados sólo de este tipo de ofrendas debido al rechazo del sacrificio cruento por parte del orfismo⁴². Por otra parte, el perfume conviene en particular a los dioses porque forma parte de su naturaleza⁴³. Más que una manera de honrar a los dioses, quemar un perfume es el mejor medio para comunicarse con ellos: al ascender, el humo une la tierra con el cielo. En el caso de estas composiciones, la forma del título pone, pues, de manifiesto que el perfume acompaña y, sobre todo, forma una unidad con el himno al dios, lo que evoca la idea de la ofrenda de himnos como si fuesen sacrificios, expresada por Plotino y Porfirio⁴⁴.

Además de la frecuentísima indicación ἀρώματα⁴⁵, los perfumes más citados son tres resinas: el incienso (λίβανος), con sus variedades, probablemente en grano y en polvo (λιβανομάννα y μάννα), el estoraque y la mirra. El incienso (λίβανος, λιβανωτός, hebreo *lebonah*) es blanco (*leban* en árabe, *lebonah* en hebreo significa «blanco como la leche») y al quemarse desprende un fuerte olor balsámico, que

⁴¹ Además del himno a Hécate (que, como se ha dicho en § 3, en los manuscritos aparece unido al proemio, sin título), se trata del himno 29 dedicado a Perséfone, el 64 a Nomos, el 31 a los Curetes, el 45 a Dioniso Basareo Trietérico, en el cual el título lo constituye sólo la palabra ὕμνος seguida del nombre de la divinidad en genitivo. A éstos se añade el himno 61 dedicado a Némesis, en que la palabra ὕμνος va precedida, en cambio, del nombre de la diosa en genitivo. La misma forma presenta también el título del himno 50 a Lisio Leneo en algunos manuscritos, pero en la mayor parte de ellos aparece sólo el nombre del dios en genitivo. Finalmente, el himno 18 dedicado a Plutón y el 55 a Afrodita no presentan la palabra θυμίαμα, ni tampoco la indicación de la ofrenda específica, sino únicamente el nombre del dios en acusativo precedido de εἰς. Para un análisis sobre los posibles motivos de la falta de ofrendas en estos himnos, véase Morand, 2001, 111-115.

⁴² Esta actitud la encontramos también en textos no órficos, cfr. los citados por Boyancé, 1936, 282 ss.

⁴³ Cfr. Detienne, 1972, 94. En *Od.* 4.384-461 la diosa desaparece como humo de incienso. Cfr. Faure, 1987, 22. Observa Burkert, 1984, I 92, que «los altares perfumados» pertenecen a los dioses ya en la fórmula homérica: *Il.* 8.48, 23.148, *Od.* 8.363, cfr. Hes. *Th.* 557.

⁴⁴ Véase Porph. *Abst.* 2.34.4, Plot. 2.9.9, cfr. Brisson, 1990, 2919.

⁴⁵ La indicación genérica «aromas» precede los himnos a Selene, Fisis, Rea, Hera, Ateña, Madre Antea, Dioniso Pericionio, Sabacio, Trietérico, Adonis, Eros, Melinoe, Leucótea, Océano, Hestia, Nereidas, Horas, Ninfas, Moiras, Euménides, Astros, Ὀνειρος.

invita al alma a soñar⁴⁶. La mirra es algo amarga (en semítico occidental *morr / murr* significa «amargo») y provoca efectos eufóricos, excitantes, hasta el éxtasis y el trance⁴⁷. De estoraque hay más de un tipo: el rojo y resinoso es el mejor, de calidad inferior es el negro y harinoso. El estoraque era apreciado como perfume y por sus propiedades médicas⁴⁸, igual que el azafrán, de cuyas virtudes hablan Dioscórides y Plinio⁴⁹. Otra planta medicinal es la adormidera, recomendada por la escuela hipocrática como narcótico⁵⁰. La indicación «varios» (ποικίλα) precede al himno a Pan y al de la Madre de los dioses. Para Gea se aconseja usar todas las semillas, excepto las de las habas, y las de los aromas (πᾶν σπέρμα πλὴν κυάμων καὶ ἀρωμάτων). Para Dioniso Anfietes se prescribe todo, salvo el incienso, y además una libación de leche (πάντα πλὴν λιβάνου καὶ σπένδε γάλα). En el caso de la Noche el perfume es sustituido por antorchas (δαλούς). Petersen⁵¹ habla de un valor particular del aroma en relación con la divinidad celebrada, pero sólo en contadas ocasiones es posible individuar este vínculo: es coherente la indicación de la adormidera para el himno al Sueño (Ὕπνος) y las semillas son una ofrenda adecuada para la Tierra (Γῆ). La libación de leche en honor de Dioniso puede recordar algunas laminillas de oro (las dos de Pelinna y dos de Turios, *OF* 485 ss., 487 y 488), donde el cabrito o el toro, animales ligados al dios, saltan a la leche. Explicable es también el caso de perfumes variados ofrecidos a Pan y a la Madre de los dioses, dos divinidades universales. Obvia resulta asimismo la indicación de las antorchas para iluminar las tinieblas nocturnas. Ahora bien, en la mayor parte de los casos no se encuentra una motivación

⁴⁶ Cfr. Faure, 1987, 33. Sobre el incienso véase Ferrara Pignatelli, 1991, 270 ss., Morand, 2001, 120-123. El incienso (λίβανος) se quema en honor de Urano, Heracles, Hermes, los Titanes, los Curetes (himno 38), Coribante, Dike, Diceósine, Ares, Tyche, Demon, las Musas, Mnemósine, Temis, Bóreas, Céfiro, Noto. Los granos (o el polvo) de incienso (λιβανομάμνα) están indicados para Helios, Zeus Centelleante, Tetis, Hefesto. El polvo de incienso (μάμνα) para Nike, Apolo, Ártemis, Dioniso Licnites, Asclepio, Higiea, Palemón, Aurora, Tánatos y Sileno Sátiro con las bacantes.

⁴⁷ Véase Thphr. *Odor.* 29.32, Dsc. *Mater. med.* 1.73, Plin. *HN* 12.68, 13.17, Ath. 15.688c, cfr. Faure, 1987, 80, 295 s.; Ferrara Pignatelli, 1991, 312 ss. La mirra está recomendada para Protógono, Posidón, Nereo, Leteo, las Nubes.

⁴⁸ Cfr. Faure, 1987, 299 ss.; Ferrara Pignatelli, 1991, 363 ss. El estoraque se usa para Protirea, Crono, Zeus, Zeus Relampagueante, Proteo, Dionisio, Dioniso-Mise, Deméter eleusinia, Sémele, Hípta, Hermes ctonio, las Horas, las Cárites. El estoraque y el polvo de incienso (μάμνα) se usan para las Erinis.

⁴⁹ Cfr. Dsc. 1.26; Plin. *HN* 13.5.10, 21.31-33, 21.32-37, 137 s. Cfr. Robert, 1960, 333 ss.; Faure, 1987, 297 s., Lallemand, 2002, 124 s. El aroma de azafrán está destinado al himno a Éter.

⁵⁰ Desde Siria hasta Chipre y Creta se consumían sus granos y se extraía el jugo de sus cápsulas. Véase Faure, 1987, 123, 165. La adormidera acompaña el himno al Sueño.

⁵¹ Petersen, 1868, 416 s.

y tampoco es posible establecer un vínculo particular entre los dioses a quienes se dedica el mismo perfume.

10. DIONISO Y LOS OTROS DIOSES

Se ha indicado antes que Dioniso ocupa un lugar privilegiado por los múltiples himnos que se le dedican y por su posición central. Ésta es una de las razones que nos autoriza a considerar la colección como el libro de una asociación dionisiaca o, en cualquier caso, de un tiaso que tenía a Dioniso como divinidad principal, pese al gran número de dioses celebrados en los himnos y aunque en algunos se hable de una πάνθειος τελετή («ceremonia de iniciación a todos los dioses»). Por lo demás, muchos de los dioses honrados en el catálogo están de un modo u otro próximos a Dioniso. Algunos se confunden con él, como Mise (42), Protógono (6) y Adonis (56, sobre todo v. 9); Perséfone (29) y Sémele (44) son sus madres; Sabacio o Zeus (48), su padre; son sus nodrizas Leucótea (74.2), Hipta (49) y las ninfas (51); su preceptor, Sileno Sátiro; sus secuestras, las bacantes (54); sus verdugos, los Titanes (aunque en el himno 37 no se haga alusión). Y, además, Palemón se crió con él (75.1), Afrodita es su compañera (55.7), Deméter su comensal (40.10 y 15), Tique nace de la sangre de Eubuleo (es decir, Dioniso ctonio, 72.3 ss.). Dioniso se presenta como dios del éxtasis orgiástico⁵² y es interesante resaltar que no son sólo las figuras más cercanas a él las que participan del entusiasmo báquico. Además de Sileno (54.8 y 11), Hipta (49.1) y las ninfas poseídas (51.8 y 15), gritan también el *evoé* los Curetes (31.2), Temis (79.8s.) y las Erinis (69.1), así como muchas otras divinidades participan de la influencia báquica. Atenea sacude con la locura las almas de los mortales, instiga, enloquece a los malvados, está poseída por el dios (32.6, 9.11); Ártemis toma el nombre de Bromia de un epíteto de Dioniso y causa el delirio (36.2 y 5); Pan es llamado bacante y poseído por el dios (11.5 y 21); Melínoe vuelve locos a los mortales con apariciones envueltas en niebla (71.6); Hefesto tiene poderes sobre la locura colérica del fuego (λυσσῶσαν μανίαν πυρός, 66.12); Plutón está poseído por el dios (18.17); la Madre de los dioses ama la locura (27.13); Rea ama locamente el delirio (14.3); las Euménides aflojan los miembros por la locura (70.9); las Nereidas hacen el baco (βακχεύουσαι) entre las olas (24.3); Hécate hace el baco con las almas de los muertos (1.3). Un vínculo muy estrecho une a las Horas y

⁵² Véase 29.8, 30.1, 45.4, 46.5, 48.2, 49.3, 52.1, 5 y 8, etc.

a Dioniso⁵³, sobre todo por la periodicidad de sus fiestas trietéricas: en el himno 30.5 Dioniso es llamado τριετῆ; el 45 está dirigido a Dioniso Basareo Trietérico, y en el 52, también dedicado al Trietérico, Dioniso es invocado ἀμφιέτηρε (v. 10)⁵⁴. En el himno 52.8 el dios aparece βακχεύων ἀγίας τριετηρίδας ἀμφι γαληνάς («haciendo el baco en las sacras trietérides serenas»). Particularmente interesante es el himno 53, dedicado a Anfietes, en que leemos:

Invoco a Baco Anfietes, Dioniso ctonio (Ἄμφιετῆ ... Βάκχων,
[χθόνιον Διόνυσον],
que se despierta con las ninfas, muchachas de hermosas trenzas,
que durmiendo junto a Perséfone en las sacras moradas
hace reposar el tiempo trietérico (τριετῆρα χρόνον), sacro Báquico.
Y cuando de nuevo él reanuda la fiesta trietérica (τριετῆ ... κῶμον)
se pone a cantar con las nodrizas de hermosa cintura
gritando *ενοε* y llamando a los coros en las estaciones que se suce-
[den en círculo (ἐνὶ κυκλάσιν ὤραις)]⁵⁵.

A un periodo trietérico hace referencia también el himno 44, donde se dice que Sémele, madre de Dioniso, fulminada por Zeus, recibe honores junto a Perséfone entre los mortales cada dos años (ἀνὰ τριετηρίδας ὥρας, v. 7), cuando celebran el dolor fecundo de Baco, la mesa sagrada y los sacros misterios (ἡνίκα σοῦ Βάκχου γονίμην ὠδίνα τελλῶσιν / εὐιερὸν τε τράπεζαν ἰδὲ μυστήριά θ' ἄγνά, vv. 9 ss.). Del mismo modo todos los dioses y mortales honran

⁵³ Baquilides o Simónides (*AP* 13.28.3) las llama Διονυσιάδες; en algunos sarcófagos de época imperial aparecen representadas alrededor del dios. En el vaso François le siguen de cerca. Naturalmente, las Horas se relacionan también con Perséfone por su regreso periódico a la luz (43.7-9; cfr. 29.9).

⁵⁴ Trietérico significa «trienal» y se refiere al dios festejado en las fiestas trietérides, que se celebraban cada dos años, pero deben su nombre al hecho de que tuvieran lugar el tercer año, contando como primero el año de la celebración precedente. Eran también llamadas, menos frecuentemente, Anfietérides. Por tanto, Anfietes y Trietérico indican que Dioniso era celebrado en años alternos, véase Wilamowitz, 1931-1932, 370, n. 3; Nilsson, 1957, 40, n. 2. Puede decirse, sin embargo, que cambia el punto de vista: el Trietérico hace referencia al tercer año en que el dios es festejado nuevamente como en el primer año. El Anfietes es «el de ambos años», porque «solamente los dos años tomados en conjunto forman una perfecta correspondencia con el dios, que los reunía en sí a ambos con sus oposiciones»; véase Kerényi, 1992 (1976b), 191. Moret, 1993, 303, considera «irreductible» la oposición ἀμφιέτης-τριετής, y en la n. 54 cita los himnos 52 y 53. Hay que decir, sin embargo, que en el himno 52, dedicado al Trietérico, Dioniso es invocado ἀμφιέτηρε (v. 10), mientras que en el 53, dedicado a Ἄμφιέτης, se habla del tiempo y las fiestas trietéricas (τριετῆρα χρόνον ὑπὸν τριετῆ ... κῶμον, vv. 4-5). Sobre la cadencia bienal de las trietérides véase Quandt, 1912, 262 y n. 1; Ohlemutz, 1940, 107 ss.; Kerényi, 1992 (1976b), 183 s.; Ricciardelli, 2000a, 409 s. (introducción al himno 45).

⁵⁵ Véase 53.1-7. Para los problemas textuales de v. 7, cfr. Ricciardelli, 2000a, 140 y 438.

a Sileno, ligado a Dioniso, en periodos trietéricos (ἐνὶ τριετηρίσιν ὥραις, 54.3).

Los himnos estaban claramente destinados al rito, pero no sabemos qué asociación religiosa los encargó para dicho fin. Tampoco sabemos si eran recitados o cantados, ni si lo eran todos seguidos, tal vez delante de un altar o imagen del dios al que se invocaba cada vez, o bien eran elegidos según la ocasión. No puede ni siquiera excluirse la posibilidad de que hubiese bailes o de que en ciertos casos los hombres encarnasen el papel de los dioses celebrados en una especie de drama sacro, igual que sucedía en el colegio de los Iobacos atenienses y en un tíaso de Éfeso, como sugieren dos inscripciones en que aparecen nombres de dioses entre los miembros de la asociación⁵⁶. También podría avalar esta hipótesis el hecho de que en los *Himnos órficos* algunos dioses son calificados como oficiantes de las ceremonias. La idea de que se celebrasen procesiones, como ocurría en el tíaso de Torre Nova⁵⁷, resulta menos probable, ya que la prescripción de quemar aromas parece indicar un lugar cerrado o al menos apartado, donde el perfume no se desvaneciese rápidamente.

11. LA INVOCACIÓN INICIAL Y LA PETICIÓN FINAL

La estructura de los himnos es en cierto modo la tradicional. La invocación inicial consta del nombre del dios en vocativo, a veces acompañado de un imperativo (por lo general κλῦθι, dos veces ἐλθέ), o bien del nombre del dios en acusativo regido por un verbo (καλέω, κικλήσκω, κληίζω, ἀείσομαι, μέλπω, ἐκπροκαλοῦμαι). En el primer caso, por tanto, tenemos el *Du-Stil*, en el otro el *Er-Stil*⁵⁸, pero también en este último se apela directamente en el final al dios en segunda persona. La plegaria final comienza con frecuencia por ἀλλά; el verbo puede ser ἐλθέ, ἔλθετε, ἔλθοις, ἔρχεο, βᾶινε, κλῦθι. La petición más sencilla es la presencia benévola del dios; son frecuentes las peticiones de paz, salud, prosperidad, riqueza y un buen final de vida. A veces la petición es «personalizada» y se pide al dios lo que entra dentro de sus prerrogativas: a las Nubes que manden lluvia sobre la tierra (21.7), a Gea que haga crecer los frutos (26.10), a Nike que otorgue buena fama a las empresas gloriosas (33.9), a Hígiea que aleje las enfermedades (68.13), a Mnemósine que despierte a los iniciados el recuerdo de las celebraciones sacras, alejando el olvido (77.9 ss.),

⁵⁶ *SIG* III 1109.120 ss. e *I. Brit. Mus.* III 600.

⁵⁷ Véase Ricciardelli, 2000b, 272 s.

⁵⁸ Véase Norden, 1913, 143-176.

a las Musas gloria y una amable emulación (76.12), al Mar / Τηθύς y a la diosa marina Leucótea que propicien un viento favorable a las naves (22.10, 74.10). O bien se pide al dios que aleje los males que él mismo puede provocar: Ares la disputa (65.6), la Noche los miedos nocturnos (3.14), Nereo los terremotos (23.7), Eros los impulsos malignos (58.10), el dios marino Palemón la ira sobre las olas marinas (75.8). A la diosa Melínoe, que vuelve locos a los mortales con apariciones nebulosas, se le pide que expulse de las almas la locura (71.11), a Tánatos que conceda una buena vejez (87.12). Este tipo de plegaria contra un mal que entra dentro de los poderes de un dios se encuentra en algunos casos en finales compuestos de más elementos: se pide a Pan que participe en las libaciones, que conceda un buen cumplimiento de la vida y que aleje la locura propia de Pan (11.21-23); a Hefesto que intervenga benévolo en las libaciones, que ponga fin a la locura colérica del fuego conservando en los cuerpos el calor natural (66.11-13). El final del himno a Heracles está muy estructurado: se pide al dios que acuda trayendo un alivio contra las enfermedades, que expulse las desgracias agitando una rama con la mano y que aleje a las Queres con flechas venenosas (12.14-16). A Rea se le pide que acuda salvadora con su consejo benévolo, trayendo la Paz con cuantiosos bienes y enviando lo desagradable y a las Queres a los confines de la tierra (14.12-14). Del mismo modo, en otros finales se especifica que los males deben ser arrojados a los límites de la tierra, a las cimas de los montes o al mar.

12. EL ESTILO

12.1. *Los epítetos*

Lo que caracteriza claramente estos himnos es la parte central, que, en lugar de celebrar la potencia del dios o narrar un mito que le concierna (como ocurre en los himnos homéricos más largos), presenta, además de proposiciones de participio o de relativo, una serie de epítetos que se suceden en asíndeton y forman una especie de letanía. Esta monotonía no debe, sin embargo, llevar a infravalorar su importancia. El devoto sabe que para entrar en contacto con la divinidad debe ante todo invocarla y que para que se le escuche su invocación ha de ser acogida con benevolencia. La inquietud por no invocar al dios con el nombre que le sea más grato aparece, por ejemplo, en los versos 160 ss. del *Agamenón* de Esquilo:

Ζεὺς ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὖ-
 τῶι φίλον κεκλημένωι,
 τοῦτό νιν προσεινέπω.

Zeus, quienquiera que sea, si así
le gusta ser llamado,
así le invoco.

Celebrar a un dios bajo múltiples nombres es el mejor modo de honrarlo. En los *Himnos* de Calímaco, Ártemis pide a Zeus, entre otras cosas, la πολυωνυμία, es decir, tener muchos nombres. Y a Apolo se le dice que en todas partes es invocado bajo muchos nombres (πάντη δέ τοι οὔνομα πουλύ)⁵⁹. Escribe Jenofonte (*Smp.* 8.9):

Ζεύς, ὁ αὐτὸς δοκῶν εἶναι, πολλὰς ἐπωνυμίας ἔχει

Zeus, que parece ser el mismo, tiene muchas denominaciones.

En el *De mundo* pseudo-aristotélico (401 a-b) se afirma que el dios, aun siendo uno, es πολυώνυμος, porque es llamado según todos los sucesos a los que da comienzo (κατονομαζόμενος τοῖς πάθεσι πᾶσιν ἄπερ αὐτὸς νεοχοῖ), y sigue un elenco de treinta y siete epítetos de Zeus. Como observa Rudhardt, los griegos percibían manifestaciones divinas diversas según las circunstancias y los lugares, por lo cual mediante la multiplicidad de nombres expresaban la consciencia inmediata de una multiplicidad de aspectos del dios, sin que éste perdiese su identidad⁶⁰. En Esquilo, Prometeo dice de su madre: Θέμις / καὶ Γαῖα, πολλῶν ὀνομάτων μορφῇ μία («Temis y Gea, una sola forma de muchos nombres»)⁶¹.

En los *Himnos órficos*, la profusión de epiclisis es el medio de asegurarse la escucha y la benevolencia por parte de la divinidad. Invocar a un dios bajo muchos nombres significa reconocer su importancia: en los epítetos de un dios se vislumbran llamamientos a su ámbito de influencia, a su poder, a los lugares en que es venerado y también a sus hazañas, como, por ejemplo, las epiclisis Τιτυοκτόνε y Πυθοκτόνε en el himno a Apolo⁶². Todo apelativo añade un elemento a la figura del dios, sacando a la luz un aspecto de su personalidad o su papel en un mito. Además, el adjetivo πολυώνυμος, que aparece con frecuencia en los *Himnos*⁶³, previene posibles omisiones.

⁵⁹ Call. *Dian.* 3.7, *Apol.* 2.70.

⁶⁰ Rudhardt, 1991, 270. Toda epiclisis permite reconstruir un retrato más completo de la personalidad del dios, véase Brulé, 1998, 16; Guthrie, 1930, 216 ss., ²1952, 41.

⁶¹ A. *Pr.* 209 s.

⁶² Véase 34.1, 4.

⁶³ Πολυώνυμος aparece en 2.1, 10.13, 11.10, 16.10, 27.4, 36.1, 40.1, 41.1, 42.1, 45.2, 50.2, 52.1, 56.1, 59.2. Véase también Rudhardt, 1991, 272-274; Schmidt, 1912, 35; Nowosadskij, 1900, 223.

Dioniso es particularmente prolífico en nombres: Bromio, Evio, Baco, Nisio y tantos otros. Muchos himnos, como se ha visto, toman el título de sus distintas manifestaciones: el dios cubierto de una piel de zorro es llamado Basareo; vinculado al *liknon* que se usa como cuna, Licnites; enrollado en forma vegetal alrededor de una columna, Pericionio; como liberador es Lisio; celebrado en las Leneas, la fiesta de la antorcha inventada por él, es Leneo; en las trietérides, Trietérico y Anfietes. Cuenta Arriano que los macedonios se coronaban de hiedra y aclamaban a Dioniso, invocando sus nombres. Ovidio presenta a las mujeres quemando incienso e invocando a Dioniso bajo los múltiples nombres que el dios tiene entre las gentes de Grecia. Y en un himno citado por Macrobio, en que se celebra a Fanes-Dioniso-Eubuleo-Antauges, se explica que los hombres lo llaman bien con un nombre bien con otro porque cambia de nombre adquiriendo denominaciones distintas según el momento en el devenir del tiempo⁶⁴. Particularmente interesante me parece el nombre de Eubuleo, un porquerizo hijo de Disaules y Baubo, que ve desaparecer sus cerdos en el mismo precipicio en que fue arrastrada Perséfone en el momento del rapto, y que se convierte en un dios infernal, probablemente por obra de Deméter, que le agradeció así la ayuda recibida en la búsqueda de su hija⁶⁵. Eubuleo es un nombre eufemístico («buen consejero») usado para Dioniso ctonio en 30.6 y en 52.4, himno dedicado al dios que festeja las trietérides en años alternos. Es también el nombre usado para el hijo de Perséfone (29.8) y para Adonis, identificado con él, que vive bajo tierra o en el Olimpo (56.3, 9-11). Eubuleo es invocado también en el *Papiro de Gurob* y en algunas laminillas órficas⁶⁶.

12.2. Los adjetivos compuestos

Los epítetos constituyen asimismo un elemento estilístico particular. De hecho, son numerosos los adjetivos compuestos que sintetizan en un término lo que de otro modo requeriría bastantes palabras. Así, por ejemplo, θηρόβρομον («anunciada por el ruido de las fieras») dicho de Hécate (1.6); φιλοπάννυχε («amante de la vigilia nocturna») referido a la Noche (3.5); ἀντροχαρές, βαρύμηλις («que se alegra en las cuevas, de ira profunda») dirigido a Pan (11.5); χαλκόκροτε («resonante de bronce») usado para Rea (14.3); σπερμεΐε, ἀρότριε y

⁶⁴ Véase Arr. *An.* 5.2.6, *Ov. Met.* 4.11 ss., *OF* 590.

⁶⁵ Véase Ricciardelli, 2000a, 354, n. al verso 6 y 397 s., con n. a los versos 5-8 y al verso 8.

⁶⁶ Véase *P. Gurob* 1.18 (*OF* 578) y las láminas de Roma I B 1.2; Turios II A 1.2; II A 2.2; II B 1.2 Pugliese Carratelli (*OF* 491.2, 489.2, 490.2, 488.2). Cfr. *Plu. Quaest. conv.* 7.9, 714C.

παντοθαλής («protector de la siembra y del arado, que hace florecer cualquier cosa») dicho de Apolo (34.3 y 16). Muchos son *hapax* con que se fuerza a la lengua a expresar lo que no se había expresado nunca con esos términos: ληθομέριμνε («que hace olvidar las preocupaciones», 3.6), ταυροβόαν («de voz de toro», 6.3), κυκλοέλικτε («que se vuelve en círculo», 8.11), πιστοφύλαξ («guardián de la lealtad», 8.17), καταυγάστειρα («que ilumina», 9.6), ἀστράρχη («guía de los astros», 9.10), παναυγής («toda brillante», 10.3), κινήσιφόρε («que produce el movimiento» 10.21), ἀλλοτριμορφοδίαιτε («que continuamente se transforma», 10.23), αἰγομελές («de miembros caprinos», 11.5), ἀστροδίαιτε («que vive al aire libre», 11.5); τυμπανόδουπε, φιλοιστρομανές («acompañada del sonido de tímboles, que ama locamente el delirio», 14.3), κυμοθαλής («ríco en olas», 17.5), ἀεροφεγγῆ («que brilla en el aire», 20.2), παταγοδρόμωι («que corre armando ruido», 20.3), ὀλβιόχειρον («de la mano que alegra», 23.8), el desconcertante Κρονότεκνε («que tiene por hijo a Crono», 4.8), tres compuestos con el mismo segundo elemento: πάνρυτε («completamente líquida», 10.23), πετρόρυτοι («que fluyen de las rocas», 51.9), πηγόρυτοι («que fluyen de los manantiales», 83.5) y muchos otros.

12.3. *Las contraposiciones*

Otro elemento estilístico notable es la frecuencia de términos contrapuestos: las ninfas y Afrodita son llamadas visibles e invisibles (φαινόμεναι, ἀφανεῖς 51.7, 55.10, cfr. 2.7, 18.16); Perséfone es vida y muerte (29.15); las Moiras dan y quitan todo (59.18). Sobre todo en el himno 10 las características de Fisis se ponen de relieve mediante contraposiciones: doma todo pero es indomable (v. 3); es fin infinito (v. 8); común a todos, pero no participa de ninguno (v. 9); padre de sí misma, pero sin padre (v. 10); amarga para el incapaz, pero dulce para quien le obedece (v. 15); generosa nodriza, pero destructora de lo que está maduro (v. 17); padre y madre (v. 18).

12.4. *Las sugerencias etimológicas*

También en el ámbito estilístico son dignos de señalar los «juegos» etimológicos con los nombres de los dioses, práctica predilecta de los autores griegos. Si no es segura en διὰ de 15.3 una referencia al acusativo Δία del nombre de Ζεύς⁶⁷, las sugerencias etimológicas

⁶⁷ Cfr. Pl. *Cra.* 396a-b; *OF* 416.2-3, Ricciardelli, 2000a, 300, n. al verso 3.

son evidentes en Πᾶνα ... κόσμοιο τὸ σύμπαν / ... / παντοφυΐης (11.1 y 10), Πλούτων ... πλουτοδοτῶν (18.4 s.), Πρωτέα ... πρωτογενῆ (25.1 s.), Πρωτεῖ πρώτη φύσις (25.9), Χάριτες ... χαριζόμεναι (43.8 s.), ἐράσμιον ... Ἔρωτα (58.1). Además, en el himno 28.6 Hermes recibe el título de ἐρμηνεῦ πάντων; en 29.16 se le dice a Φερσεφόνη: φέρβεις ... καὶ ... φοινεύεις. Más veladas, en el himno 6, las alusiones a los múltiples nombres de Protógono (Fanes-Príapo-Antauges)⁶⁸, la referencia a Θέμις en θεμιστεύουσα (79.4), a la Madre Antea en εὐάντητον (41.10), la asonancia Ἄσκληπιὸν ἠπιόδωτην (proem. 37)⁶⁹, y probablemente, la «explicación» de Εἰραφιώτης con μηρῶι ἐγκατέραιψας (48.2 s.)⁷⁰.

12.5. Las diferencias estilísticas de algunos himnos

La colección presenta en conjunto un estilo unitario, a excepción de algún himno que no parece haber formado parte del núcleo originario del repertorio. El caso más llamativo lo ofrece el himno a las Moiras, donde de veinte versos sólo cuatro (59.15-18) presentan el elenco usual de epítetos, mientras que, por lo demás, el discurso se amplía en frases que ocupan muchos versos. El tono es inspirado, las imágenes están estudiadas y presentadas con abundancia de detalles, el contenido roza lo filosófico. Me parece probado también, por un verso añadido al final por el copista⁷¹, que este himno proviene de una recopilación diferente. Del mismo modo, el himno 57 a Hermes ctonio no presenta epítetos, sino una estructura que se apoya sobre frases relativas, y el 41 a la Madre Antea contiene un breve relato mítico entre la invocación inicial y el final. El himno a Afrodita, tras una primera parte formada por una sucesión de epítetos, anticipa la invitación a la diosa, por lo general expresada en los últimos dos versos, ampliándola con una serie de posibles lugares en que Afrodita podría encontrarse⁷². Algunos himnos presentan especial similitud entre sí, acentuada, obviamente, por la afinidad entre los dioses celebrados: los

⁶⁸ El nombre Φάνης está ligado a la cualidad del dios de traer la luz (φάος); Πρίηπος juega con la asonancia περέρυγων ῥιπαίς del v. 7; Ἄνταύγης se une a la idea de la luz que vuelve los ojos capaces de ver, cfr. v. 6; véase Ricciardelli, 2000a, 254 s.

⁶⁹ Cfr. ἠπιόδωρε referido siempre a Asclepio en 67.1-3. Escribe Cornuto (ND 33): ἀνομάσθη δὲ ὁ Ἄσκληπιὸς ἀπὸ τοῦ ἠπίως ἰᾶσθαι («fue llamado Asclepio por su dulce curar»).

⁷⁰ Entre las diversas etimologías parece preferirse la que aparece en Hsch. s.v. Εἰραφιώτης· ὁ Διόνυσος, παρὰ τὸ ἐρράφθαι ἐν τῶι μηρῶι τοῦ Διός.

⁷¹ Véase *supra* n. 15, cfr. Ricciardelli, 2000a, 465, n. al verso 21.

⁷² Véase 55.15-26. Este motivo aparece también en 42.5-10 (Mise) y en forma breve en 49.5-6 (Hipta).

dedicados a las divinidades de la justicia Némesis, Dike, Diceósine, *Nomos* (61-64), o los tres últimos (Sueño, Ensueño, Muerte).

13. LOS HIMNOS Y EL MÁS ALLÁ

Se ha puesto de manifiesto desde diversos frentes la ausencia de una verdadera doctrina órfica⁷³ en los *Himnos*: no hay normas precisas sobre el modo de vida, como la prohibición expresa de comer carne o de hacer sacrificios cruentos, ni alusiones al alma encerrada en el cuerpo para expiar sus pecados y salvarse, ni referencias a la metempsicosis⁷⁴, ni descripciones de los sufrimientos infernales para los no iniciados y de bienaventuranza para los mistas. A los dioses se les pide, sobre todo, salud, paz y prosperidad. Además, la imagen de la muerte, que trae a los vivos el gran sueño eterno, injusta para quien muere joven (87.5-9), no parece estar en consonancia con la ideología órfica, ajena a lo corpóreo y volcada por completo en el alma. Por último, no se dice una palabra de la muerte de Dioniso, hijo de Perséfone, a manos de los Titanes, de la destrucción de éstos por Zeus y del nacimiento de la humanidad del hollín generado. Este mito, fundamental para la antropología órfica, no aparece en los *Himnos*. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que estas composiciones no son un texto normativo, sino conmemorativo; no están destinadas a instruir a los iniciados, sino a honrar a los dioses durante las ceremonias. No podemos, por ello, esperar una exposición programática de reglas o una ilustración del pensamiento religioso; todo esto se desprende indirectamente de los *Himnos*. La prohibición de sacrificios cruentos se infiere de las prescripciones de los aromas vegetales que acompañan los títulos. Particularmente interesante, entre las ofrendas destinadas a Gea, es la exclusión explícita de las habas, en consonancia con la conocida prohibición órfica⁷⁵. El silencio sobre el crimen de Dioniso puede explicarse por lo inoportuno de la mención en un himno en honor de los Titanes. No faltan, en cambio, algunas alusiones escatológicas. En el himno 57 Hermes ctonio, que vive en la región del Cocito y se preocupa de la morada de Perséfone, conduce las almas de los hombres bajo tierra y con el caduceo adormece o, por el contrario, despierta a quien duerme. Las Erinis, que ocupan una cueva

⁷³ Véase Guthrie, ²1952, 257-261; Cumont, 1949, 243.

⁷⁴ Sobre la metempsicosis, véase Casadio, 1991, 119 ss.

⁷⁵ Sobre el vegetarianismo órfico, véase Sabbatucci, 1965, 73 ss. La prohibición de incluir las habas entre las ofrendas a Γῆ alude a su exclusión por parte de otra diosa de la tierra: Deméter; cfr. Paus. 8.15.3-4, 1.37.4. Para la prohibición órfica y pitagórica de las habas véase Brelich, 1958, 161, n. 239.

junto al agua de la Éstige, son jueces de los mortales; como Euménides son «verdugos de los injustos, encargadas del castigo». Su efecto terrible sobre los hombres culpables probablemente comienza ya en vida, en el momento en que el reflejo de la luz que emanan sus ojos consume la carne (σαρκοφθόρον, v. 7)⁷⁶. En Esquilo, las Erinis dicen a Orestes que tendrá que darles de beber con su sangre hasta que, seco pero todavía vivo, sea arrastrado bajo tierra a expiar el matricidio junto a otros culpables⁷⁷. Otras alusiones más o menos explícitas a un juicio de los dioses infernales sobre lo que los hombres han hecho en vida se encuentran en el himno 18, donde Plutón es llamado juez de las acciones ocultas y manifiestas, y en el 29 donde Perséfone recibe el epíteto Πραξιδίκη⁷⁸. Una cierta espiritualidad se desprende de las plegarias en favor de los iniciados, formuladas teniendo en cuenta el ámbito específico de los dioses: a las Moiras se les pide que acudan junto a los iniciados como «liberadoras de los males» (λυσιπήμονες, 59.20); a Mnemósine, que despierte en ellos el recuerdo de la sagrada iniciación (77.9 s.); a la Aurora, que aumente la sacra luz para los iniciados (78.13); a Eros, que se una a ellos con pensamientos puros, alejando los impulsos viles y extraños (58.9 s.); a Némesis, que les conceda la capacidad de reflexionar y poner fin a pensamientos impíos, arrogantes, veleidosos (61.10-12); a Apolo, que salve a los iniciados de voz suplicante (34.27); a Urano, de forma más genérica, que traiga vida sagrada al nuevo iniciado (4.9); a Hermes ctonio, que envíe a los iniciados un buen fin (τέλος ἔσθλόν, 57.12) a sus obras. La petición de un final feliz se formula de diferentes maneras: a Leto se le pide simplemente que intervenga en el rito trayendo un final dulce (τέλος ἡδύ, 35.7), pero más frecuente es la plegaria en favor de un final de vida feliz⁷⁹. Particularmente estructurada es la petición a Proteo, a quien se insta a acudir junto a los celebrantes (μυστιπόλοις) con santos propósitos, enviando un final feliz de vida, bueno en las acciones (25.10s.); o la de Hermes, de quien se pretende obtener un buen final de vida en las acciones, en la gracia de la palabra, en los recuerdos (28.11). La importancia atribuida en muchos himnos al final encuentra un paralelo en el proemio, donde el largo elenco de dioses invocados se termina con «Principio y Fin, de hecho para todos el más grande» (Ἄρχή τ' ἡδὲ Πέρασ – τὸ γὰρ ἔπλετο πᾶσι μέγιστον, v. 42). El momento de mayor espiritualidad se alcanza en

⁷⁶ Para las Erinis véase los versos 3 s. y 14 ss. del himno 69; para las Euménides, véase 70.5, 7.

⁷⁷ A. *Eu.* 264-272.

⁷⁸ Para Plutón, véase 18.16; para Perséfone, 29.5. A la función de los jueces de los muertos se alude ya en *Il.* 3.278 s., cfr. A. *Supp.* 228-231, *Eu.* 273 ss.

⁷⁹ Véase 11.22 (Pan), 20.6 (Zeus Centelleante), 67.8 (Asclepio), 73.9 (Demon). En 64.7 se dice que el Νόμος despierta un final feliz de vida para los mortales.

la plegaria a Sueño, a quien se ruega que aporte la preparación para la muerte salvando las almas y que preserve a los iniciados para las obras divinas (85.7 y 10). Puede también recordarse que en el himno 55.28 se alude al ánimo piadoso y la palabra sagrada de quien ruega, pero sobre todo no debe infravalorarse la religiosidad que subyace en los elencos de epítetos, de algunos de los cuales se había perdido tal vez el significado preciso, pero que revelan la fe de los devotos.

ARGONÁUTICAS ÓRFICAS

Manuel Sánchez Ortiz de Landaluce
Universidad de Cádiz

1. LAS ARGONÁUTICAS ATRIBUIDAS A ORFEO

El poema transmitido bajo el título Ὀρφέως Ἀργοναυτικά¹, literalmente *Argonáuticas de Orfeo*, desarrolla en 1.376 hexámetros el tema de la expedición a la Cólquide en busca del Vellochino de Oro de un nutrido grupo de héroes y semidioses comandado por Jasón, a quien le impuso esta tarea su tío paterno Pelias, despótico soberano de Yolco, en Tesalia.

Las andanzas de los llamados Argonautas constituyen el episodio más célebre de un complejo ciclo mítico, el del Vellochino de Oro, relato tradicional que debió de circular de forma oral desde los albores de la literatura griega, convirtiéndose posteriormente en un motivo recurrente en la producción literaria clásica. Si bien se han perdido en su mayor parte los textos que trataron esta leyenda ya en su totalidad, ya algún pasaje concreto de ella, se han conservado íntegras tres obras que tomaron como argumento el peligroso viaje de Jasón y sus camaradas, las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (siglo III a.C.), las de Valerio Flaco (siglo I d.C.), escritas a imitación de las de aquél, y las que nos ocupan; a éstas hay que unir la *Pítica* 4 de Píndaro, el primer poema llegado hasta nosotros que narra de manera completa, aunque concisa, la expedición y sus antecedentes más cercanos.

¹ Es éste el título más frecuente en los manuscritos, aunque no el único, pues el *Vaticanus gr. 1691* (V) presenta la variante τὰ ἀργοναυτικά τοῦ ὀρφέως, el *Matritensis 4562* (M) ὀρφέως ποιητοῦ ἀργοναυτικά, y el *Vaticanus gr. 1384* (O) ὀρφέως τοῦ μεγάλου ποιητοῦ ἀργοναυτικόν. En adelante, designaremos la obra mediante la abreviatura convencional *AO*. Cfr. las ediciones de esta obra de Vian, 1987, y de Sánchez Ortiz de Landaluce, 2005.

Al margen de las diferencias temáticas puntuales existentes entre unas y otras composiciones, las *Argonáuticas órficas*, cotejadas con las de Apolonio, Valerio y Píndaro, se caracterizan por varios rasgos peculiares que hacen de ellas una versión en cierto modo única: unos son aspectos literarios, ya formales —en especial un proemio y un modo de presentación ciertamente singulares—, ya relativos a su contenido, como la decisiva importancia de Orfeo en la feliz culminación de la empresa; otros consisten en la alusión en el marco de la exposición a obras atribuidas a este legendario autor.

2. ASPECTOS LITERARIOS

2.1. Características genéricas: entre la épica heroica y la didáctica

Aunque la temática y los precedentes literarios pudiesen inducir a suponer que estas *Argonáuticas* se ajustarían a los cánones establecidos en la tradición para el género épico heroico narrativo, el proemio y fundamentalmente el modo de exposición de los acontecimientos lo asemejan, en cambio, a la épica didáctica.

En efecto, el proemio, apartándose del patrón homérico, que imponía brevedad y objetividad, además de una reducida presencia autorial, se caracteriza por su notable extensión y complejidad (cincuenta y cinco versos estructurados en tres secciones), así como por diversas referencias personales al yo del poeta².

A su vez, la invocación a la divinidad, Apolo, y no a las Musas, tampoco resulta ser la habitual en el proemio de un texto épico narrativo, sino que tiene un claro carácter hímnico: como el propio poeta indica³, su intención, al comienzo de la obra, es celebrar el poder del dios; de ahí que los dos primeros versos sean una sucesión de epítetos aretalógicos de fin encomiástico. Además, no solicita del Letoidea inspiración para el canto, sino gloria insigne y una voz veraz, aspecto este último que evoca la experiencia iniciática de Hesíodo en su encuentro con las Musas.

Tras la invocación inicial, el narrador, quien, según se revela posteriormente, es el mítico Orfeo, hijo de la musa Calíope y del rey tracio Eagro (v. 77), se dirige a un indefinido tú⁴ —cuyo nombre menciona en los vv. 308, 858, 1191 y 1347: Museo, hijo de Antiofemo— para

² Cfr. Luiselli, 1993; Giangrande, 1993; Brioso Sánchez, 1996 o Sánchez Ortiz de Landaluce, 2001.

³ En el v. 3, σὴν ἀρετὴν ὑμῶ.

⁴ V. 7 σοι, λυροεργέ, φίλον μέλος ἀείδουτι.

comunicarle que su ánimo, una vez libre de la posesión divina de Dioniso y Apolo, le incita a exponerle unos hechos de los que hasta entonces no le había hablado, el viaje que realizó a la Cólquide como auxiliar de los Argonautas (vv. 7-9 y 47-55). En suma, no se trata de una exposición en tercera persona, realizada por un narrador objetivo ajeno a los hechos, según es propio de la épica diegética, sino de un relato autobiográfico, con un narrador que refiere en primera persona una historia en la que él mismo participó, relato que tiene un destinatario concreto, su discípulo. Aun a costa de transgredir un rasgo genérico distintivo de la épica diegética, el modo de exposición, el autor de estas *Argonáuticas* crea la ficción literaria de presentarlas como una enseñanza más de Orfeo a Museo, con la intención, sin duda, de que estos versos pasaran a formar parte del amplio *corpus* de textos que se suponían escritos por este legendario personaje, dado que en ellos es usual este recurso narrativo⁵.

Asimismo, siguiendo el modelo de Hesíodo, rememora una vivencia personal, como aquél una inspiración poética, el entusiasmo procedente de Apolo y Dioniso, y, de la misma manera que hiciera el de Ascra en su *Teogonía*, incluye un catálogo, en este caso de materias religiosas dadas a conocer a su discípulo en anteriores ocasiones, descartadas ahora a favor del tema argonáutico, al modo de las priamel de las didácticas *Haliéuticas* y *Cinegéticas* de los Opianos⁶. La inclusión de este elenco de obras atribuidas tradicionalmente a Orfeo perseguiría la misma finalidad de la citada técnica de exposición de la expedición, la adscripción al mítico cantor. Lo mismo cabe decir del título del poema, con el que a buen seguro pretendería designar al hijo de Calíope como autor de estas *Argonáuticas*⁷.

En suma, estos aspectos literarios, unidos a la creencia muy extendida en la Antigüedad de que Orfeo había compuesto numerosas obras, en especial de índole religiosa, suscitaron que estas *Argonáuticas* fuesen atribuidas a este legendario cantor, al igual que sucedió con los *Himnos órficos* (Ὀρφείως ὕμνοι) y el *Lapidario órfico* (Ὀρφείως Λιθικά).

⁵ Se encuentra en diversos fragmentos órficos (*OF* 138, 377, 378, 751, 778) y en los *HO*, los cuales comienzan con una Εὐχή Ὀρφείως πρὸς Μουσαῖον, «Proemio-Invocación de Orfeo a Museo». Cfr. Kern, 1922, 143.

⁶ Cfr. Brioso Sánchez, 1996, 114.

⁷ Aunque a juicio de algunos autores, entre ellos Dottin, 1930; Rovira Soler, 1978b, 174 y Vian, 1987, 21, el título hace referencia no a la autoría, sino a la participación de Orfeo en la expedición comandada por Jasón, o a la narración en primera persona por él. Luiselli, 1993, 303-304, n. 92, niega esta posibilidad.

2.2. Autoría y fecha de composición

Una vez descartada la atribución al mítico Orfeo desde la propia Antigüedad, en que ya se comenzó a rechazar la idea de que el poema hubiese sido escrito por este fabuloso personaje⁸, los estudiosos de estas *Argonáuticas* han tratado de dilucidar qué detalles es posible conocer sobre su verdadero autor, tarea que ha resultado estéril, dado que ninguna información sobre él se desprende de la obra. No obstante, en opinión de algunos, hay un apartado de su biografía que se puede determinar con cierta fiabilidad: su lugar de procedencia; con todo, no hay unanimidad al respecto, pues se han propuesto localizaciones diferentes, que tan sólo coinciden en que no debió de ser griego, afirmación que ya realizara en su edición J. G. Schneider (1803). Varios lo han situado en Egipto⁹; M. Rovira, por su parte, basándose principalmente en el conocimiento de Valerio Flaco por el autor de las *AO*, sostiene que su origen habría que buscarlo en la Magna Grecia¹⁰.

A nuestro entender, en este terreno lo único que puede darse por seguro es que su autor ocultó su identidad de manera voluntaria, de resultados de su deseo de hacer pasar el poema como auténtica obra de Orfeo¹¹, su verdadero objetivo.

Una segunda cuestión que ha ocupado la atención de los investigadores ha sido la de determinar su fecha de composición, asunto que, al igual que la autoría, ha suscitado dudas y aún hoy día es objeto de controversia. El hecho de que no contemos con datos directos o indirectos que permitan su datación –la tradición no ofrece indicación alguna¹² y no es posible deducirla a partir de referencias presentes en el poema–, unido al citado deseo de su autor de que se considerase obra de Orfeo, aún más antigua que los poemas homéricos –razón por la que imitó el estilo, la lengua y el metro de Homero cuanto le fue posible–, son las causas de que se haya propuesto un amplio abanico de fechas, muy dispares, que abarcan desde la época prehomérica hasta la época imperial grecorromana. En la actualidad, admitida como válida esta cronología tardía, el debate gira en torno a su posición relativa respecto a Nono de Panópolis: unos consideran el poema

⁸ En el léxico *Suda s. v. Orpheus* (OF 1104) se atribuye a Orfeo de Crotona, erudito que colaboró con Onomácrato en la recopilación de los poemas homéricos y órficos (s. VI a.C.).

⁹ Cataudella, 1967, 361; Boulanger, 1929, 46, n. 1; Vian, 1987, 12 y 46; y Agosti, 1994, 190-191. Ellos mismos admiten que los argumentos no son decisivos.

¹⁰ Rovira Soler, 1978b, 206.

¹¹ En palabras de Fabre, 1972, 272: «Ocultándose tras el Maestro mítico, no nos revela nada que pueda informarnos sobre su personalidad, sobre su época».

¹² Cfr. Fabre, 1972, 276: «No se hace ninguna alusión formal a este poema en la Antigüedad».

posterior a Quinto de Esmirna y anterior a Nono, por lo que proponen que fue compuesto en el siglo IV d.C.¹³; otros, en cambio, defienden que el autor de las *AO* conoció e imitó diversos pasajes de las *Dionisiacas* nonianas y abogan por una fecha más tardía, el siglo V d.C.¹⁴ En realidad, los argumentos esgrimidos por unos y otros no son en modo alguno concluyentes¹⁵.

2.3. Orfeo, protagonista de las Argonáuticas órficas

Según la tradición, Jasón es el protagonista de esta leyenda: a él le fue encomendado por su tío Pelias el arduo cometido de marchar a la Cólquide, le eligieron jefe los demás héroes, sedujo con sus encantos a Medea, superó las pruebas que impuso Eetes, se apoderó del Vello de Oro y regresó con vida a Yolco. Con todo, en la consecución de esta empresa necesitó colaboración; le asistieron los propios dioses, principalmente Hera, su protectora, y Atenea, sus compañeros e incluso magas como la propia Medea y Circe.

Entre sus auxiliares se contó también Orfeo; el extraordinario poder de su canto, cualidad que justificó su participación en el viaje¹⁶, venció algunos de los peligros a que se enfrentaron en tan arriesgado periplo. Apolonio de Rodas narra en sus *Argonáuticas* (4.903-4.909) que la voz y la música del tracio evitaron que los héroes fuesen atraídos por las Sirenas. Filóstrato el Viejo describe el momento en que Orfeo entona un canto que hechiza el mar, permitiendo así el paso de la *Argo* entre las amenazantes Simplégades (*Im.* 2.15.1). Silio Itálico, a su vez, en el libro undécimo (vv. 469-472) de las *Guerras Púnicas*, refiere que sólo gracias a él fue posible la botadura de la *Argo*; con su cítara y su canto logró que las aguas del mar se acercaran a la nave, que se negaba a entrar en ellas. No obstante, más allá de estas actuaciones concretas, Orfeo no descuella sobre el resto de sus camaradas en ninguna de cuantas obras escritas con anterioridad a las *AO* se conservan sobre la expedición de los Argonautas.

En cambio, en este poema el hijo de Calíope ocupa una posición de relieve, destacada hasta tal punto que su figura eclipsa por completo a Jasón. Toda la narración gira en torno a él; se describe con

¹³ Hermann, 1805, 798; Boulanger, 1929, 31; Dottin, 1930, CLVII; Guthrie, ²1952, 27; Linforth, 1941, 123 o West, 1983a, 37.

¹⁴ Keydell, 1942, c. 1333, y Vian, 1982, 127.

¹⁵ Luiselli, 1993, 265, n. 1, entiende con buen criterio que «es peligroso asumir que simples convergencias expresivas con Nono hagan presumir una anterioridad cronológica del poeta de Panópolis».

¹⁶ Así lo destacan en el catálogo de héroes Pi. P. 4.176 y en especial A. R. 1.126-131.

detalle cada una de sus intervenciones, siempre decisivas para la feliz continuación del viaje, al tiempo que se mencionan de modo muy breve las proezas de otros héroes, las del Esónida en especial, a fin de que ninguna hazaña menoscabase la relevancia del tracio. En estas *Argonáuticas* anónimas Orfeo está presente en los momentos en que peligra la expedición, como cantor, músico o sacerdote¹⁷.

Aunque nuestro conocimiento fragmentario de la literatura clásica impide una afirmación categórica, resulta plausible sostener, con las lógicas reservas, que pudo ser el desconocido autor de estas *Argonáuticas*, buen conocedor de la tradición¹⁸, quien a raíz de la lectura de pasajes en que se destacaba a Orfeo, del tipo de los citados de Apolonio, Filóstrato o Silio Itálico, hubiese concebido la idea de redactar una versión del viaje en la que el protagonismo recayera en este personaje.

2.4. Fuentes temáticas

Para componer sus versos, el poeta anónimo toma como modelo fundamental las *Argonáuticas* de Apolonio, que por lo general sigue con fidelidad. Aun así, no ha de pensarse que a nivel temático las *AO* sean sin más una poco afortunada versión abreviada de las del alejandrino¹⁹, puesto que en diversas ocasiones el poeta anónimo se aparta de ellas y ofrece una exposición diferente de los acontecimientos²⁰, unas veces para aparentar que eran una obra de gran antigüedad; otras simplemente con el deseo de mostrar cierta originalidad respecto a aquéllas; otras, en fin, por su citada intención de encumbrar a Orfeo.

El itinerario que en las *AO* siguen los héroes en su regreso a Yolco difiere en buena medida del expuesto por Apolonio. A buen seguro habría sido su deseo de conferir al poema una apariencia de gran antigüedad el que le llevó a recuperar una primitiva ruta, a través de luga-

¹⁷ Cfr. Venzke, 1941, 10.

¹⁸ El autor de las *AO*, si bien no se caracteriza por sus brillantes dotes poéticas, sobresale por su notable formación literaria, cuyos ecos resuenan a lo largo de toda la obra.

¹⁹ Los 1.376 versos de la obra anónima no suponen siquiera la cuarta parte de los 5.835 de que consta el poema de Apolonio.

²⁰ Cfr. Sánchez Ortiz de Landaluce, 1996, 71: «La narración del viaje de ida (vv. 118-765) y del regreso desde Caribdis hasta Yolco (vv. 1207-1376) es, en general, fiel al relato del autor alejandrino (libros I, II y IV, 885-1781). En cambio, para la redacción del episodio del Pelión, de los sucesos ocurridos en la Cólquide y del itinerario de regreso hasta su llegada junto a Caribdis se aparta del relato de Apolonio. No obstante, en estas ocasiones, por lo general, el poeta anónimo no da rienda suelta a su invención, sino que selecciona una tradición diferente, que se encuentra en otros autores no sólo épicos, también geógrafos, dado que la mayor parte de estas variantes afectan a escenas de viaje».

res y pueblos fabulosos, que se encuentra con algunas variantes en Timeo de Tauromenio y Escimno de Quíos²¹. El autor helenístico, por el contrario, con el fin de mostrar precisión y exactitud en este terreno, adecuó el recorrido de la expedición a los conocimientos geográficos de la época.

Existen también notables diferencias entre ambos relatos en el catálogo de los héroes, no sólo en su número²², sino ante todo en el modo y orden en que son mencionados. Apolonio enumera a los expedicionarios de acuerdo con un complejo orden geográfico²³. En cambio, el autor de las *AO*, quizá sencillamente para innovar respecto a su modelo, recurre a dos formas de presentación: en los vv. 118-137, los Argonautas, que se encontraban ya reunidos, son mencionados a medida que salen al paso de Orfeo a su llegada a la costa de Págasas²⁴; en los vv. 138-229 los nombra de un modo similar a como lo hiciera Apolonio, si bien con una ordenación diferente.

A su vez, con el mencionado fin de enaltecer la figura de Orfeo, en algunos episodios se permite la licencia de alterar la exposición tradicional de los hechos al atribuir al tracio acciones que en el resto de las obras eran llevadas a cabo por otro personaje; es él, no Heracles, quien en Lemnos seduce a sus compañeros para que abandonen la isla y reanuden su viaje (vv. 480-483); el Sueño acude a la Cólquide para sumir en un profundo sopor al insomne dragón que custodia el áureo vellocino invocado no por los ensalmos de Medea, sino por el canto de Orfeo (vv. 1001-1019); y sustituye a Circe en la tarea de purificar a Jasón y Medea del crimen cometido en la persona de Apsirto (vv. 1363-1368). Asimismo, el poeta introduce nuevos episodios en los que queda de manifiesto su trascendencia en la expedición. Según la versión tradicional del mito, tras conocer por los heraldos enviados por Jasón que se preparaba un peligroso viaje a la Cólquide, Orfeo marchó a Yolco para unirse al grupo²⁵; en cambio, en este poema anónimo no acudió por propia iniciativa a la costa de Págasas,

²¹ Cfr. Sánchez Ortiz de Landaluce, 1996, 87 s., 90-94.

²² Apolonio menciona a cincuenta y cinco héroes; en cambio, según el poeta anónimo, fueron tan sólo cincuenta los remeros de la *Argo* (v. 300), a los que se suman Jasón, su jefe, y Orfeo, no incluido en el catálogo; no se cuentan entre ellos Equión, Areo y Meleagro, presentes en el elenco apoloniano. Con todo, su número varía en cada autor: Valerio Flaco registra 52; Apolodoro, 45; Diodoro de Sicilia, 54; Higino, 69; y el escolio a Licofrón, v. 175, 100.

²³ Cfr. Brioso Sánchez, 1986, 20 s., y Sánchez Ortiz de Landaluce; 1996, 131-135.

²⁴ Este modo de presentación, conocido como ἐπιπώλησις, no es, sin embargo, una innovación del poeta anónimo, pues ya se encuentra en *Pi. P.* 4.188 ss. (aunque es Jasón quien pasa revista a los héroes en Yolco); en última instancia se remonta a la épica homérica, en concreto, a la relación de heroínas de *Od.* 11.225-334, pasaje que parece ser la fuente de estos versos de las *AO*.

²⁵ Cfr. *Pi. P.* 4.169-170 y 176 s. Precisa A. R. 1.32-34 que el Esónida lo acogió como auxiliar en su empresa siguiendo los consejos de Quirón.

pues, tras un errante vagar por Egipto y Libia como profeta inspirado por Dioniso y Apolo (vv. 100-105), ansiaba acabar sus días en su morada; su participación en la expedición se debió a la súplica de Jasón (vv. 106-109), a quien los héroes le advirtieron que no tenían intención de poner rumbo a bárbaras tribus sin la ayuda del hijo de Calíope, dado que él resultaba ser el único de entre los mortales que había descendido al mundo subterráneo y conseguido regresar con vida (vv. 91-93). De este modo, la presencia de Orfeo entre los Minias deja de ser accesoria, aunque decisiva en algunos momentos del viaje, y se convierte en básica, al depender de él no sólo el éxito de la travesía, sino incluso que ésta llegue a comenzar.

Con esta misma intención, en ocasiones recurre a fuentes que presentaban variantes menos conocidas en las que brillaba Orfeo como héroe principal. Algunas de ellas están atestiguadas en textos griegos, como el mencionado paso entre las Simplégades de la decimoquinta imagen del libro segundo de Filóstrato el Viejo. En otros casos, los que ofrecen versiones similares a la expuesta por el autor de las *AO* son latinos, en especial las *Argonáuticas* de Valerio Flaco y dos pasajes de las *Guerras Púnicas* de Silio Itálico²⁶. Mas, aun siendo notables las coincidencias, algunos estudiosos rechazan que el poeta anónimo hubiese leído estas obras; a su juicio, habría que considerarlas ramas de un mismo tronco común que nos es desconocido. Sin embargo, un detenido análisis de estos versos pone de manifiesto que las similitudes no se circunscriben únicamente al tema, sino que hay igualmente notables reminiscencias léxicas; este hecho, unido a una técnica compositiva basada a un tiempo en la imitación y variación de los modelos literarios, hace que cobre mayor fuerza la posibilidad de un contacto directo entre las *AO* y algunos versos latinos²⁷.

3. ASPECTOS RELIGIOSOS: ORFISMO EN LAS *AO*

Con la intención de que el poema fuese considerado un antiguo relato de Orfeo a Museo, su anónimo autor no sólo se presenta bajo el disfraz del cantor tracio, sino que además, en tres ocasiones a lo largo de la obra²⁸, trae a la memoria de su discípulo enseñanzas que como mentor suyo le había transmitido en el pasado. Inserta así en esta versión de la historia una alusión a los textos que en su época debían de circular bajo el nombre de este legendario personaje.

²⁶ 11.440-480 y 12.398-400.

²⁷ Cfr. Sánchez Ortiz de Landaluze, 2006.

²⁸ Vv. 7-46, 732 y 1191-1196.

El más importante de estos excursos tiene lugar en el proemio del poema, en la llamada sección práctica o argumental, en que se expone su temática (vv. 7-46). En estos versos Orfeo le anuncia a Museo que va a oír de su boca una narración diferente de cuantas le dio a conocer tiempo atrás, cuando en estado de entusiasmo, presa del delirio inspirado de Dioniso y Apolo, le instruyó en otras materias. De este modo, antes de dar comienzo a este nuevo tema, ofrece un breve resumen de los escritos que eran atribuidos al hijo de Calíope²⁹: una teogonía (vv. 12-20), obras diversas sobre rituales y misterios (vv. 21-32), sobre adivinación y purificación (vv. 33-39), su descenso al Hades en busca de su esposa (vv. 40-42) y, por último, un relato sagrado de los egipcios (vv. 43-45). La mención de estos textos pudiera inducir a pensar que el autor de las *AO* tenía un cabal conocimiento de las obras y doctrinas órficas³⁰. Sin embargo, el hecho de que, a excepción de la teogonía, las alusiones sean breves, a veces muy oscuras e imprecisas, así como las conclusiones que se coligen del análisis del conjunto de la obra, ponen en tela de juicio que realmente fuera así; más bien parece insinuar que en realidad cuanto sabía sobre orfismo procedía de las lecturas de los textos órficos más conocidos en su época, los *Himnos* y la *Teogonía rapsódica*; de los restantes poemas que reseña quizá tan sólo habría tenido acceso a algún compendio similar al que él mismo presenta aquí³¹.

En lo que atañe a la teogonía, a las dificultades que suscita la concisión de los vv. 12-20 se suma la derivada de la existencia de un segundo relato sobre los orígenes del mundo, los dioses y la raza humana, cantado por Orfeo en el certamen musical en que se midió con el centauro Quirón (vv. 421-431), que no concuerda exactamente con la primera narración. Según ésta, en primer lugar existió el «antiguo Caos» (v. 12); tras él, «la implacable Necesidad» (Ἀνάγκη, v. 12) y Tiempo (Χρόνος, v. 13), el cual

engendró bajo sus inmensos anillos
a Éter y a Eros, de doble naturaleza, a cuya vista nada escapa,
egregio, padre ilustre de la Noche sempiterna, al que Fanes
llaman los más jóvenes mortales –pues se mostró el primero– (vv. 13-16).

²⁹ En opinión de Vian, 1987, 7-9, 197-198, la ordenación que presentan estos versos es desconcertante, pues por su contenido los vv. 21-23 y 28 deberían seguir al v. 16, y los vv. 31 y 26 s. al v. 20. Considera que la alteración se podría deber bien a un error producido en el curso de la transmisión del texto, bien al propio autor de las *AO*.

³⁰ Así lo cree Vian, 1987, 18.

³¹ Cfr. Boulanger, 1929, 43, quien cree que sólo conoce las obras por sus títulos a través de algún catálogo de *Orphica*.

Obviando toda referencia a las primeras generaciones de dioses, nombra a continuación

al hijo de Brimó muy poderosa y las siniestras acciones
de los Gigantes, los cuales desde el cielo segregaron el funesto
germen de una raza, antiguo origen de la estirpe
de los mortales que por siempre existe en la tierra sin límites (vv. 17-20),

una críptica alusión al nacimiento de Dioniso de la unión de Zeus y Brimó-Perséfone, a su asesinato a manos de los Titanes (confundidos por el autor de las *AO* con los Gigantes) y al origen de la humanidad a partir de la sustancia que éstos desprendieron al ser fulminados por Zeus. Las diferencias de la segunda teogonía respecto a ésta se limitan, de un lado, a la omisión de Necesidad, Tiempo, Éter y Noche, y, de otro, a la mención de los elementos primordiales Urano, Ge y Tálasa (el Ponto hesiódico), de Crono, Zeus y los dioses más jóvenes, dado que el principio primero es también en ella el «antiguo Caos» (v. 421), cita a Eros (v. 424) y concluye con los sucesos de Brimó, Baco, los Gigantes y la humanidad (vv. 429-431). Así pues, ambos pasajes, aunque no exentos de problemas de interpretación, coinciden en sus líneas generales, por lo que probablemente deban de considerarse como versiones complementarias de un mismo relato teogónico. Es *communis opinio* que en su base se encuentra la *Teogonía rapsódica*³²; no obstante, el hecho de que no se nombre en las *AO* uno de los elementos fundamentales del orfismo, el huevo del que procede Fanes³³, además de que en ellas se encuentren otros poco comunes, podría deberse tal vez a que su autor leyó una variante modificada por los comentarios e interpretaciones neoplatónicos, quizá incluso a que en realidad ni siquiera tenía un conocimiento sólido de esas teogonías, sino fútil, adquirido a partir de la lectura de citas indirectas.

Los otros dos excursos se intercalan en la narración de la expedición. Al avistar el río Calícoro, en el viaje de ida, y la isla de Deméter, en el regreso, Orfeo le recuerda a su discípulo: «De él te hablé en relatos anteriores» (v. 732), en el primer caso, y «sobre esos lugares oíste, prudente Museo, un completo relato» (v. 1191), en el segundo, en referencia a las «bellas danzas»³⁴ allí fundadas por Dioniso y al raptó de Perséfone por Plutón, respectivamente. Este segundo mito relativo a Core, aludido brevemente en los vv. 26-27, debió de cons-

³² Cfr. West, 1983a, 70 y 262; Vian, 1987, 7 s.; y Bernabé, 2002e.

³³ Sin embargo, como defiende Boulanger, 1929, 41, quizá Urano, Ge y Tálasa no procedan de Caos, sino de la división del huevo cósmico.

³⁴ Significado etimológico del nombre del río Calícoro, Καλλίχορος.

tituir la temática de un poema órfico, según se deduce de los fragmentos conservados y de los *OH*³⁵. En cambio, sobre la fundación de danzas junto al Calícoro tan sólo se dispone de la información que ofrece Apolonio en el libro segundo de sus *Argonáuticas*, vv. 904-910; este autor, verdadero erudito, amante del detalle poco conocido, salpica su narración del viaje con este tipo de noticias, halladas por lo general en logógrafos locales, a cuyas historias sin duda no tuvo acceso el poeta anónimo; a buen seguro la fuente de su conocimiento de estas danzas debió de ser el propio texto del alejandrino, lo que parece corroborar la tesis de que, al menos en algunos casos, el desconocido autor de las *AO* no habría leído directamente los escritos atribuidos a Orfeo que reseña, sino tan sólo indicaciones sobre ellos presentes en otros escritores.

Aún hay otro pasaje de estas *Argonáuticas* en el que algunos estudiosos han creído apreciar la utilización de textos órficos por parte del poeta anónimo, los vv. 914-923 y 960-962. En ellos enumera las plantas que crecen en el recinto sagrado donde se halla el Velloicino y las utilizadas por Orfeo en el sacrificio de invocación de las deidades infernales, respectivamente. Vian, a raíz de las noticias de autores de época imperial que le atribuían escritos sobre los efectos de plantas medicinales y venenosas, la existencia de obras pitagóricas sobre sus propiedades y el testimonio de Constantino Láscaris, que en su catálogo de composiciones órficas incluye una titulada *Περὶ τῶν φυτῶν βοτανῶν*³⁶, ha sugerido que en la elaboración de estos versos podría haberse servido de un tratado de botánica de inspiración órfica³⁷. En efecto, el autor de las *AO* pudo recurrir a un texto herbario para el elenco de plantas con el que pretendía conferir a esta escena sacrificial tintes mágicos; sin embargo, puesto que no indica, como en los casos antes citados, que sea ésta una materia en la que Orfeo adoctrinara a su discípulo, y puesto que, según se ha advertido, probablemente tan sólo habría leído los *Himnos* y la *Teogonía rapsódica*, tal vez no se basase en un texto órfico, sino en algunos de los numerosos libros sobre este tema que se compusieron en la Antigüedad grecolatina³⁸.

Sea cual fuese su grado de conocimiento de las obras que bajo el nombre de Orfeo circularon durante la Antigüedad, todo parece indicar que se trataría, en cualquier caso, de un conocimiento de lo que

³⁵ Cfr. *OF* 379 ss., *HO* 18.12-15 y 41.3-8. No obstante, el autor de las *AO* pudo conocer este mito en cualquier otro texto de los muchos que lo narraban, como el *Himno homérico a Deméter* o incluso el *De raptu Proserpinae* de Claudiano.

³⁶ *OF* 784.

³⁷ Vian, 1987, 17.

³⁸ Cfr. Sánchez Ortiz de Landaluce, 1993b, 182.

se ha dado en llamar literatura órfica, en modo alguno de sus creencias religiosas, sus doctrinas fundamentales o su modo de vida³⁹. Aunque no se trata de un texto de contenido religioso, sino heroico, con todo, hubiese sido de esperar que al menos ofreciese sobre estos aspectos alguna información en la exposición de los sacrificios celebrados en el transcurso de la expedición. Sin embargo, no sucede así. Los ritos sacrificiales descritos y las súplicas elevadas a los dioses, olímpicos y subterráneos, no parecen ser órficos⁴⁰, sino tradicionales, comunes a los griegos, a excepción de ciertas prácticas que apuntan al ámbito de la magia y la teúrgia⁴¹.

El autor de las *AO* refiere seis sacrificios cruentos, cuatro oficiados por Orfeo (vv. 308-354, 950-966, 1363-1368 y 1370-1372) y dos por los héroes (vv. 568-575 y 601-617), limitándose el tracio en estos casos a celebrar con sus cantos al destinatario de las ofrendas⁴². Por ser uno de los preceptos básicos de la religión órfica la prohibición de los sacrificios con derramamiento de sangre, ligada a la creencia en la metempsicosis, causa extrañeza que se atribuyan a Orfeo tales acciones. Podría considerarse un indicio más de que el poeta anónimo no conocía los rasgos característicos de este movimiento religioso. En realidad, al igual que en otros pasajes de la obra, en estos versos combina la narración de Apolonio con detalles procedentes de otros autores, en este caso concreto para conferir, sin duda, a estas escenas sacrificiales un carácter peculiar, que las relacionase de algún modo con el halo misterioso que rodeaba lo que se creía saber sobre los ritos órficos. En efecto, cinco de los sacrificios recogen un motivo presente en las *Argonáuticas* del helenístico —únicamente el último no tiene paralelo en ninguna de las obras conservadas sobre la expedición—; no obstante, no reproduce con exactitud los ritos por él expuestos, sino que recurre a otras fuentes para la descripción del ritual, aunque no siempre es posible determinar cuáles habrían sido éstas.

En la obra de Apolonio, Jasón, antes de iniciar la travesía, inmola dos toros en honor de Apolo, suplicándole que les proteja en su empresa (A. R. 1.402-437). El autor de las *AO* expone igualmente un sacrificio en ese mismo contexto, pero de características muy dife-

³⁹ Cfr. Boulanger, 1929, 45.

⁴⁰ Cfr. Boulanger, *ibid.* No obstante, en opinión de Vian, 1987, 15, el poema contiene alusiones y desarrollos que pueden relacionarse con un «orphisme abâtardi». Aunque, debido a los influjos, relaciones y sincretismos experimentados por el orfismo a lo largo de la Antigüedad no puede descartarse por completo la tesis de Vian, las características del poema parecen sustentar la opinión que aquí presentamos.

⁴¹ Vian, 1987, 17.

⁴² Un análisis detallado de estos sacrificios puede leerse en Sánchez Ortiz de Landaluze, 1993b.

rentes a las de aquél: Orfeo, a instancias del hijo de Esón, celebra un sacrificio de alianza, en el que los héroes le juran fidelidad y obediencia; tras dar muerte a un enorme toro y complimentar un complejo rito, eleva una plegaria a dioses que de un modo u otro resultaban decisivos para el buen desarrollo de la navegación: divinidades marinas (Posidón, Nereo y sus hijas, las Nereidas, Proteo, Forcis y Tritón), de la naturaleza (los Vientos y Brisas, los Astros, la Noche, Helio), costeras y fluviales, a las que invoca para que acudan a sancionar el juramento (vv. 308-354). Ahora bien, no se trata de una invención del poeta anónimo, pues también Apolonio menciona un juramento similar⁴³, si bien lo sitúa en la escala en la isla de Tinia: por consejo de Orfeo, se congracian con Apolo mediante el ofrecimiento de unos muslos y cantos en su honor; acto seguido (A. R. 2.715-717)⁴⁴:

juraron entre puras libaciones y tocando las víctimas socorrerse
unos a otros por siempre con espíritu concorde.

El motivo del juramento procede a buen seguro de este pasaje; sin embargo, la secuencia ritual del sacrificio tiene como referente otros versos, homéricos y apolonianos⁴⁵. Para la plegaria, por su parte, se basó probablemente en los vv. 192-198 de la *Pítica* 4 de Píndaro, en los que Jasón, antes de la partida, invoca a Zeus, a las olas, los vientos, las noches y los senderos del mar, así como en Valerio Flaco (1.188-191), según el cual Jasón invoca a Neptuno por ser su reino el que se disponen a surcar; se aprecian incluso algunas reminiscencias textuales de los *Himnos órficos*.

Tras la muerte de Cícico, víctima de los dardos de Heracles, los Argonautas, advertidos por Atena, tributan primero honras fúnebres al rey asesinado (vv. 568-575) y aplacan después la cólera de la diosa Rea con un sacrificio celebrado en el Díndimo (vv. 601-617). Ambos ritos propiciatorios son igualmente narrados por Apolonio (1.1052-1061, 1103-1139); sin embargo, mientras que la ceremonia de los vv. 568-575 no está basada en la escena correspondiente del autor helenístico, pues éste no la expone con detalle, la de los vv. 601-617 la sigue de cerca, hasta el punto de tomar de ella algunas *iuncturae*.

A las puertas del recinto sagrado donde se encuentra el Vello cino, Orfeo da muerte a tres cachorros de perro en honor de las divinidades infernales, entre ellas Hécate, a las que suplica, cubierto con un

⁴³ D. S. 4.53.4 menciona igualmente un juramento de alianza, aunque diferente por completo del de las AO: su artífice es Heracles y se realiza tras la expedición.

⁴⁴ La traducción está tomada de Brioso Sánchez, 1986, 112.

⁴⁵ *Il.* 1.440 ss., *Od.* 3.419 ss., A. R. 1.402-436, 1117 ss.; 2.685-719, 922-929, entre otros.

manto negro, que les permitan el paso (vv. 950-966). Estos versos están estrechamente ligados al pasaje de Apolonio en el que se describe el sacrificio que Jasón, con la colaboración de Medea, realiza en honor de esta diosa subterránea, invocándola en su ayuda para superar las pruebas impuestas por Eetes⁴⁶; no obstante, se diferencia de éste en el ritual de inmólación de las víctimas. Presenta, además, evidentes similitudes con el que, según refiere Homero en la *Odisea* (11.23-48), celebra Odiseo en el Hades.

En las *Argonáuticas* de Apolonio, Jasón y Medea son purificados por Circe del asesinato de Apsirto (A. R. 4.700-717). En las *AO*, la maga tan sólo les advierte que no podrán regresar a su patria

hasta que lavéis vuestra mancha con divinas expiaciones,
sirviéndoos de la ciencia de Orfeo, en los guijarros de Malea (vv. 1230-1233).

Por lo tanto, será él quien con sagrados ritos los purifique

de las imprecaciones de Eetes y de la Erinis que castiga a los culpables (v. 1366).

La sustitución de Circe por Orfeo no extraña; sorprende, en cambio, que no ofrezca una detallada descripción de este rito expiatorio, dado que uno de los aspectos fundamentales del orfismo es precisamente la purificación de sus fieles. Aunque son posibles otras interpretaciones⁴⁷, esta omisión pudiera deberse a que el poeta anónimo desconocía el ritual purificador órfico.

Antes de volver a Tracia, Orfeo se encamina al ventoso Ténaro (vv. 1370-1372)

para sacrificar víctimas a los ilustres soberanos
que poseen las llaves de los soterraños abismos.

Es éste el único sacrificio que no tiene correlato en la obra de Apolonio. El hecho de que tenga lugar en el cabo Ténaro, por el que, según refiere en los vv. 40-42, se encaminó al Hades en busca de su esposa, sugiere que de algún modo estaría relacionado con su estancia en el Más Allá.

En suma, si bien la atribución de este poema al mítico Orfeo conllevó que se considerara que en él se exponían creencias y ritos órfi-

⁴⁶ A. R. 3.1025-1041 y 1201-1223.

⁴⁷ Cfr. Venzke, 1941, 22 y Sánchez Ortiz de Landaluze, 1993b, 183.

cos, e incluso se llegase a interpretar que la expedición argonáutica era en realidad una manera alegórica de expresar la doctrina órfica de la purificación del alma⁴⁸ –razones por las que su título se vertió mayoritariamente a las lenguas modernas como *Argonáuticas órficas*⁴⁹–, en realidad no parece que los escasos pasajes de temática religiosa⁵⁰ fuesen en sentido estricto órficos. A su vez, aunque *a priori* pudiera pensarse que su autor, al pretender que estas *Argonáuticas* fueran tenidas por obra de Orfeo, deseaba, como antes hicieran otros autores, conferir a sus ideas religiosas carácter órfico, su finalidad habría sido otra. Estaba convencido de que unas *Argonáuticas* que se supusieran escritas por Orfeo –incluso un poema de calidad literaria mediocre como éste– serían consideradas una obra de gran importancia y adquirirían «gloria insigne» (κλέος ἐσθλόν, v. 3); estarían, en definitiva, destinadas a perdurar. Aun así, la pervivencia del poema no parece que fuera un fin en sí mismo. En realidad, su afán porque se conservara su obra se debería más bien al hecho de que en ella se exalta la figura de Orfeo, por encima de otros personajes que quedan relegados a un segundo plano; esta exaltación debió de ser el objetivo primordial del poeta anónimo al escribir estas *Argonáuticas*.

4. CONCLUSIONES

En una época en la que el orfismo gozaba de prestigio y su influjo se hacía notar en los filósofos neoplatónicos, un desconocido autor, de exiguas dotes poéticas, aunque de notable formación literaria, tal vez atraído por la personalidad de su patrón Orfeo, quiso exaltar su figura por medio de una nueva versión de las aventuras de los Argonautas en la que sus intervenciones libraban a los héroes de cuantos peligros hallaban a su paso. Tomó como modelo de su relato la que probablemente fuera la narración más conocida del viaje, las *Argonáuticas* de Apolonio, y la adaptó a un nuevo modo de presentación

⁴⁸ A juicio de Dottin, 1930, CXLVIII, «si el orfismo se puso en relación con la conquista del Vello de Oro, es porque ciertos episodios de la conquista... se prestaban sin duda al simbolismo». Sin embargo, según precisa Agostí, 1994, 191, «las huellas de una interpretación alegórica del viaje argonáutico en la edad tardoantigua son decididamente escasas. Y, en efecto, la visión iniciática de la empresa de la *Argo* pertenece más bien a la edad moderna».

⁴⁹ Por esta traducción se decantan, entre otros, Bacon, 1931; Venzke, 1941; Rovira Soler, 1978a; Periago Lorente, 1987; o Vian 1987. En cambio, Gesner, 1764; Dottin, 1930; o Pompella, 1979 optan por el título *Argonáuticas de Orfeo*. Por mi parte, desde mis primeros trabajos elegí la más extendida, en especial en el ámbito castellano, *Argonáuticas órficas*, cfr. Sánchez Ortiz de Landaluze, 1992, 1993a, 1993b, 1996, 2003 y 2006.

⁵⁰ El elemento religioso ni siquiera ocupa un lugar importante en el poema. Cfr. Vian, 1987, 14.

de los hechos, puestos esta vez en boca de su protagonista, al modo de los escritos que bajo el nombre de Orfeo circulaban en la Antigüedad; además, añadió diversas referencias a esos escritos, y comunicó a las escenas de sacrificio un carácter misterioso; todo ello con el claro objetivo de que también esta obra se atribuyese al mítico cantor, adquiriendo de este modo gloria insigne. Aun así, no parece que sus conocimientos sobre el orfismo fuesen más allá de la literatura que por aquel tiempo estaría a la mano de cualquier erudito con interés en la materia; en ningún caso alcanzaría sus doctrinas básicas, sus creencias religiosas, la metempsicosis, la pureza de los iniciados o la prohibición de derramar sangre en los sacrificios.

EL LAPIDARIO ÓRFICO

Raquel Martín Hernández
 Universidad Complutense

1. CUESTIONES GENERALES¹

La obra que conocemos con el nombre de *Lapidario órfico* o *Lithica* es un poema didáctico en el que se explica el poder mágico existente en ciertas piedras y la forma de utilizarlo. Lo componen 774 versos hexamétricos² y en nuestras ediciones se acompaña de un resumen en prosa realizado por Demetrio Mosco en el siglo XIV. No es un poema demasiado largo, pero sí lo resulta comparándolo con la extensión de otros textos que se nos han transmitido bajo la autoría de Orfeo.

El poema se estructura en tres partes principales, aunque es evidente la intención del autor de realizar una composición en anillo. Dividimos el texto en un prefacio que abarca del verso 1 al 90, un pequeño episodio de sabor bucólico que se extiende del verso 91 al 164 y una última parte, que compone el grueso del lapidario, que describe las virtudes mágicas y médicas de diferentes piedras. Esta parte se extiende del verso 165 al 761. Desde el verso 761 hasta el final el autor vuelve a enlazar con el principio del poema.

El autor emplea los habituales recursos literarios utilizados por los poetas de época alejandrina: el gusto por la creación de léxico, los epítetos nuevos o antiguos pero aplicados a otros sustantivos y la acumulación de éstos, los juegos expresivos y numerosos simbolismos mitológicos. La utilización de la lengua en el poema también nos recuerda el uso que hacen de ella los poetas alejandrinos: abundancia en el

¹ Seguiremos la edición de Halleux-Schamp, 1985 y, para la cita de pasajes de la obra, la traducción de Calvo Delcán 1990.

² Sobre la métrica del *Lapidario órfico* véase Schamp, 1981a y Giannakis, 1982, 48-64.

empleo de sintagmas preposicionales, preposiciones que se alejan del valor que tenían en época clásica, utilización descuidada del subjuntivo y el optativo y acumulación de verbos con sufijo -σκ³. Todos estos rasgos son usuales en la forma de composición épica tardía, alejandrina, que, basándose en el modelo homérico, crea sus propias obras de temática variada y particular.

El *Lapidario órfico* no es un texto que haya gozado del beneplácito de la crítica literaria⁴, sino que, más bien, ha sido desdeñado y poco valorado en cuanto a su calidad artística. Algunos estudiosos no comparten esta opinión. West⁵ califica el texto de «vivo y fluido poema» y, ciertamente, algunos pasajes lo son, en especial el relato bucólico, lleno de frescura y viveza⁶. Lo que resulta evidente, y no podemos subestimar, es el esfuerzo del poeta por crear una bella composición para un texto de catálogo con una temática que difícilmente puede resultar ligera y atractiva desde un punto de vista literario.

2. LOS LAPIDARIOS. CONTENIDO Y TRADICIÓN

La creencia en que ciertas piedras, por sus características especiales, tienen poderes mágicos, es muy antigua. Parece que se basa en la idea de que las piedras absorben cierta parte del poder mágico y creador que se supone que emana de la madre tierra y que, por el principio general de la magia contagiosa, llega a ellas. El saber cómo este poder puede ser utilizado por las personas es el que pretenden transmitirnos los textos lapidarios.

Encontramos esta creencia muy arraigada en Egipto y el origen de los textos de contenido lapidario, como los de otras materias como la astrología o la astronomía, debemos buscarlo en Oriente. Conocemos lapidarios estrictamente mineralógicos en el siglo IV a.C., como el de Teofrasto⁷, discípulo de Aristóteles, y en el s. III a.C. uno perdido de Estratón de Lámpsaco⁸. Otros lapidarios, de contenido «médico»,

³ Abundantes ejemplos de estas peculiaridades de estilo en el texto se encuentran en la introducción de Halleux-Schamp, 1985, 45-47 y un buen estudio del vocabulario utilizado, en Giannakis, 1982.

⁴ Como ejemplo véase Falconnet, 1838, y Croiset, 1928, sin mencionar los diferentes manuales de literatura griega que ni siquiera lo citan o sólo lo hacen por el título. Aunque en otras obras encontremos valoraciones positivas, como la que nos ofrece Brioso, 1988, 997, diciendo de él que «posee innegables cualidades poéticas».

⁵ West, 1983a, 36.

⁶ Compartimos en este punto la opinión de Calvo Delcán, 1990, 348.

⁷ Rechaza lo referente a propiedades maravillosas de las piedras, pero admite la división entre piedras masculinas y femeninas.

⁸ Este lapidario seguiría las investigaciones en la línea de Teofrasto.

describen el modo de aplicación de ciertas piedras que los mismos médicos utilizaban en sus sanaciones mediante técnicas de imposición, diluidas en líquidos para su ingestión o quemadas para inhalar los vapores que desprenden. En esta línea se sitúan las descripciones de piedras que nos ofrecen Dioscórides y Galeno. Pero lo general en este tipo de textos es que las descripciones contengan una variada mezcla de medicina, magia y astrología⁹. Plinio menciona, entre otros, un lapidario de Jenócrates de Éfeso (o de Afrodisias), hijo de Zenón, que explicaría las diversas propiedades de las piedras con sus diferentes usos, ya fuesen médicos, ya mágicos, ya conectados con los signos del zodiaco¹⁰. Plinio¹¹ conoce una traducción hecha por Ptolomeo II Filadelfo de una obra lapidaria, *Περὶ λίθων τιμίμων*, que compuso Zoroastro¹². Se piensa que esta obra guardaría cierta relación con el *Lapidario órfico*¹³.

Para nuestro estudio resulta de gran interés el lapidario de Damigeron-Évax, compilación y traducción latina, quizá de época imperial, de uno o varios lapidarios griegos. Este lapidario está compuesto por dos cartas¹⁴, dos lapidarios astrológicos que tienen una fuerte relación con la literatura ocultista egipcia y un catálogo de 80 piedras, que es el atribuido a Damigeron, probablemente una traducción de otro texto griego más antiguo que pudo ser conocido por Plinio y que podría remontarse a época helenística. Se ha señalado que es

⁹ Los lapidarios astrológicos han sido puestos en relación con las teorías de las cadenas de los neoplatónicos, pero creemos que hay que buscar un referente oriental más antiguo. Las piedras se relacionan con los astros, o con los doce signos del zodiaco, ya sea por el color, ya por la textura, mediante procesos de magia simpática (las piedras de color rojo se asociarían al planeta Marte y las piedras doradas al Sol). Éstas se suelen grabar para que actúen como amuletos. Este tipo de descripción aparece en un tratado de astrología del siglo I d.C. aproximadamente, atribuido a Salomón. Un catálogo de piedras asociadas a los planetas y piedras relacionadas con los signos del zodiaco se nos describe en un tratado astrológico que se atribuye al faraón Nequepsón y al sumo sacerdote Petosiris, aunque parece que no es anterior al 150 a.C. En el *Libro sagrado de Hermes a Asclepio* se relacionan los decanos, dioses siderales egipcios, con las partes del cuerpo, las plantas, las piedras y los alimentos. El texto de Damigeron-Évax contiene dos lapidarios astrológicos que guardan una gran relación con el tipo de literatura lapidaria del Egipto grecorromano.

¹⁰ Se ha observado que este texto es quizá la fuente del catálogo alfabético de piedras que nos ofrece Plin. *HN* 37.139-185.

¹¹ En Plin. *HN* 37 se nos ofrece un importante catálogo de piedras mágicas.

¹² No el fundador del mazdeísmo. También se habla de esto en Suda s. v. *Zoroástrēs* (II 514.14 Adler). Estos lapidarios, según Calvo Delcán (véase www.ucm.es/info/folchcia/Gr577.gif), no pertenecerían a este tal Zoroastro, sino que serían productos del sincretismo mágico-astrológico de los *maguseos* (magos occidentales venidos de Babilonia).

¹³ Schamp, 1981c y 1981b, n. 22, advierte de que las descripciones de algunas piedras del *Lapidario órfico* tienen una importante relación con la descripción que de estas mismas dan textos orientales.

¹⁴ Una es la dedicatoria del rey de Arabia Évax a Tiberio. Probablemente sean epístolas ficticias.

posible que el antecedente del Lapidario de Damigeron fuese el mismo que el del *Lapidario órfico*¹⁵.

3. EL LAPIDARIO ÓRFICO. PROBLEMAS DE DATACIÓN Y AUTORÍA¹⁶

Como hemos advertido, los lapidarios son textos que, por su carácter especial de libro de aprendizaje o estudio, pueden ser modificados, ampliados y resumidos constantemente, por lo que resulta difícil fecharlos y seguir su trayectoria hasta remontarnos al texto original. Los lapidarios que conservamos suelen ser siempre resúmenes o ampliaciones de otros más antiguos que, lamentablemente, no nos han llegado. El *Lapidario órfico* no es una excepción. Se ha discutido mucho sobre su origen y son muy variadas las conclusiones.

Una datación aproximada de esta obra resulta complicada e incluso hoy en día no hay un acuerdo sobre este punto. Se manejan diferentes fechas, dependiendo de la mayor o menor importancia que se conceda a ciertas características intrínsecas al texto, y existe una gran amplitud cronológica entre ellas. Demetrio Mosco, en su resumen al *Lapidario órfico*, señala que este texto pudo dar información a Nicandro de Colofón para componer sus *Theriaca*, con lo que, si creemos que así fue, no podríamos fecharlo después del siglo II a.C. Así, también, si atendemos a la relación que mantiene el texto con los modelos bucólicos de Cos, en especial con las *Talistas* de Teócrito¹⁷, y al uso de la métrica por parte del poeta¹⁸, deberíamos situar el poema en época alejandrina. Por otra parte, se ha observado la semejanza que guardan los versos 58-86¹⁹ del *Lapidario órfico* con algunos fragmentos del *Asclepio* del *Corpus Hermeticum*, donde aparece el mensaje de una nueva religión²⁰.

¹⁵ Véase Halleux-Schamp, 1985; Giannakis, 1982, 44-48 y la introducción de Calvo Delcán, 1990.

¹⁶ Véase Schamp, 1981b, donde se expone ampliamente este problema de datación.

¹⁷ Los vv. 159-163 recuerdan el inicio de las *Talistas* de Teócrito. Véase Shamp, 1980, donde se comentan las semejanzas entre la narración bucólica de *Lithica* y el poema pseudo-virgiliano *Culex*, además de las semejanzas de ambos con algunos poemas epigramáticos griegos de la *Antología Palatina*.

¹⁸ Véase Schamp, 1981a y 1981b.

¹⁹ (Vv. 58-62) «El Argifonte, salvador de pueblos, me ha incitado a traer esta nueva a los hombres, invitándome a modular un canto de dulce miel desde el fondo de mi corazón.

Pero los hombres no tienen en absoluto ningún deseo de ocuparse de la sabiduría, sino que a ti, ciencia venerable, te menosprecian...

(vv. 82 s.) Por mi parte, me comprometo a mostrar a los que me escuchen bienes mucho más preciosos que el opulento oro.»

²⁰ Cfr. Festugière, ²1950, I 326-332, quien nos ofrece un amplio repertorio de fragmentos epistolares dirigidos a reyes en los que se observa este afán propagandístico de las

Por su parte, Schamp advierte la coincidencia del ritmo ternario de estos versos con el de algunas profecías de san Juan de Patmos y piensa que responde al tipo de composición y a los esquemas tradicionales de los apocalipsis. También afirma que el contenido de los versos 71-74²¹ configura un lugar común dentro de la literatura apocalíptica y profética y ofrece ejemplos de los *Oráculos sibílinos* y del *Apocalipsis* de san Juan²². Así pues, si creemos que estas relaciones vienen dadas por la época de composición de la obra, deberíamos fechar nuestro lapidario en torno al siglo II d.C.

Por último, algunos estudiosos apoyan la teoría de que el texto podría ser una composición del siglo IV d.C.²³ Quienes se inclinan por esta fecha tan tardía lo hacen apoyándose en los versos 71 ss. del *Lapidario*, en los que se habla de la degollación de magos, ya que la ley de 25 de enero de 357, promulgada durante el mandato de Constancio²⁴, se refería a la pena capital contra los magos y a persecuciones contra los filósofos neoplatónicos. Incluso afirman²⁵ que la decapitación de la que se habla en el *Lapidario órfico* hace referencia a la ejecución del filósofo neoplatónico Máximo de Éfeso en 364²⁶ o que se refiere a Hilano, condenado en 357²⁷. Pero existen testimonios más antiguos que reflejan un clima de persecución contra filósofos por orden imperial anterior a tales fechas. Algunos textos de Apolonio de

nuevas religiones, similar al que se advierte en estos versos del *Lapidario órfico*. Véase también Schamp, 1981b, 728.

²¹ «Todos consideran inmediatamente molesto y odioso al hombre para el cual los pueblos crearon el nombre de mago, y tendido en el polvo, tronchada su cabeza por la espada, ¡miseria muerte!, yace el hombre divino»

Sobre estos versos se basan los intentos de datación de los estudiosos que piensan que la obra habría sido escrita en el s. VI d.C. Lo veremos a continuación.

²² Schamp, 1981b, 730.

²³ Tyrwhitt, 1781, en Hermann, 1805; Wiel, 1868, 3 s.; West, 1983a, 36.

²⁴ Tyrwhitt, 1781 afirmaba que el autor del lapidario debió de vivir en una época en la que la magia era perseguida y condenada y que ésta debió de ser la de Constancio, cuando se promulgó el edicto sobre la decapitación de los magos. Schamp, 1981b le corrige adjudicando este edicto a Constancio II en 357. La ley está recogida en Mommsen, *Cod. Theod.* 1.9.16.4: *Chaldaei ac magi et ceteri, quos maleficos ob facinorum magnitudinem vulgus appellat, nec ad hanc partem aliquid moliantur. Sileat omnibus perpetuo divinandi curiositas. Etenim supplicium capitis feret gladio ultore prostratus, quicumque iussis obsequium denegaverit.*

²⁵ Tyrwhitt, 1781 y Hopfner, 1926, col. 766.

²⁶ Como argumento en contra de que se refiera a filósofos neoplatónicos se alude a la ausencia total de teorías místicas neoplatónicas y taumatúrgicas en la obra (aunque el papel del culto al sol pueda parecer un indicio). Cfr. Hopfner, 1926, col. 766, y Schamp, 1981b. Ruhnken, 1823 advierte que también en época de Domiciano, s. I d.C. (cfr. D. C. 67.13.1-3), los filósofos eran condenados al exilio o eran ejecutados, con lo que no es un dato exclusivo esta pena máxima para afirmar la datación de la obra en el siglo IV.

²⁷ Wirbelauer, 1937, 7, n. 1, cit. por Schamp, 1981b, 722.

Tiana, Apuleyo y Filóstrato²⁸ son fuertemente coincidentes con los versos 71-74 del *Lapidario órfico*. En ellos la defensa frente a una acusación de magia parece sustentarse en la mala comprensión que el vulgo tiene del término «mago» y en la identificación de tales condenados con «hombres divinos». Así pues, la mención de las condenas a muerte por magia en estos versos del *Lapidario*, a juzgar por la comparación con los textos mencionados, podría remontarse a uno de los dos primeros siglos de nuestra era.

La Suda s. v. *Orpheus* atribuye al poeta una obra de temática lapidaria titulada *Ochenta piedras*. Según ésta, la obra describiría las formas de grabar las piedras²⁹, pero en el *Lapidario órfico* que conservamos no existe ninguna descripción de piedras con grabados, ni apunte alguno que indique cómo grabar una piedra para convertirla en un amuleto³⁰. Además, el número de piedras descritas en el *Lapidario órfico* es bastante menor (28 exactamente) de lo que nos informa la Suda. Así que se advierte claramente que poco o nada tiene que ver la obra a la que se refiere la Suda con el lapidario atribuido a Orfeo que conservamos. Sin embargo, parece que la descripción que nos ofrece la obra enciclopédica se asemeja mucho al lapidario de Damigeron-Évax, pues éste, además de tener un volumen de 80 piedras, nos ilustra acerca de los grabados que hay que hacer en algunas de ellas. Podemos pensar que la Suda nos ofrece una autoría equivocada, pero, teniendo en cuenta que la gran mayoría de las obras atribuidas a Orfeo están señaladas en este texto, cabe la posibilidad de que el lexicógrafo se refiera a una obra anterior al *Lapidario órfico* que no conservamos y que también se hubiese puesto bajo la autoría de nuestro cantor. Y si pensamos, como parte de los estudiosos de este texto³¹, que el *Lapidario órfico* y el de Damigeron descienden de otro más antiguo griego, ¿podríamos pensar que es éste más antiguo al que se refiere la Suda, que era más completo que el que conservamos, y que se atribuía a Orfeo? Nada podemos afirmar rotundamente en este sentido, pero cabe la posibilidad de que existiesen más textos de esta misma temática (lapidarios y tantos otros) que se atribuyesen a la mano de Orfeo y de los que no tengamos siquiera noticias debido al ocultismo que envuelve todo este tipo de literatura.

Por último, fue Tzetzes³² el primero que calificó de «órfico» este poema que conservamos, aunque es muy poca, por no decir ninguna,

²⁸ Ap. Ty. *Ep.* 16 y 17, Apul. *Apol.* 22.6.9, 287.1-3, Philostr. VA 7.22.

²⁹ Suda s.v. *Orpheus* (III 565.2 Adler) *περὶ λίθων γλυφῆς*.

³⁰ El texto que sí conserva referencias a grabados para las piedras son las *Kerygmata* de Orfeo, texto en prosa que según Halleux-Schamp, 1985, 127-144, es una paráfrasis cristiana de época bizantina del texto que estamos estudiando.

³¹ Véase Halleux-Schamp, 1985, 54 s., con bibliografía.

³² Tz. *ad Lyc.* 219 y *Ex.* 147 s. Hermann.

la relación que existe entre este texto y lo órfico, o la religión órfica primitiva³³. Se intentó hallar puntos comunes entre el narrador del *Lapidario* y el Orfeo que conocemos por el mito para fundamentar su autoría; el miedo que el narrador del *Lapidario* siente por las serpientes se compara con el miedo que, presumiblemente, sintió Orfeo tras la muerte de su esposa por la picadura de una de ellas. La ascensión a un monte, que es la escena en que se enmarca la narración del *Lapidario*, se compara a la ascensión de Orfeo al monte Pangeo, donde adoraba al Sol. En la descripción de las virtudes de la liparita se advierte la observancia de uno de los preceptos asociados a las enseñanzas de Orfeo: no manchar con sangre los altares de los dioses³⁴, aunque seguidamente se obliga al sacrificio de una serpiente en el trípode, lo que resulta del todo contradictorio. Por último, el sacrificio a Helio se relaciona con el sentimiento religioso de Orfeo hacia este dios al que dirigía sus plegarias cuando, según Esquilo³⁵, fue sorprendido y asesinado por las basárides.

Por nuestra parte, pensamos que este texto pertenece al amplio grupo de escritos de la Antigüedad que, al carecer de autor conocido, se atribuyen en época tardía a otro autor de prestigio dependiendo de su temática³⁶. El nombre de Orfeo se va ligando, poco a poco, a la magia y al tipo de escritos pseudocientíficos a los que pertenecen, entre otros textos, los lapidarios o los herbarios. Al convertirse el nombre de Orfeo en garante de efectividad de conjuros y salmodias, y creyendo que este cantor fue en realidad un personaje histórico y no mítico, se le consideró autor de libros que circulaban como anónimos, para asegurar su eficacia y prestigio³⁷.

4. CONTENIDO Y TEMÁTICA DEL *LAPIDARIO ÓRFICO*

Hemos dividido en el § 1 el contenido del *Lapidario* en tres partes: un preámbulo, un episodio bucólico y un catálogo de piedras donde se nos ilustra sobre sus virtudes mágicas.

El preámbulo consiste en una exhortación de carácter marcadamente iniciático por el exclusivismo que muestra. Se advierte que la lectura es sólo para «los sensatos que poseen un corazón limpio y

³³ Así lo advierte también West, 1983a, 36.

³⁴ V. 700: «Pues la ley divina prohíbe los sacrificios de animales». «Animales» traduce la palabra griega ἐμψύχοιο, «ser dotado de alma».

³⁵ Eratosth. *Cat.* 24.

³⁶ Véase West, 1983a, 262, aunque creemos que la atribución a Orfeo de obras mágicas no es tan tardía como él piensa.

³⁷ Cfr. cap. 21.

obediente respecto a los inmortales». Esta advertencia es común en los textos de tipo iniciático y profético y encontramos otras muy similares, algunas de ellas utilizadas en los ambientes órficos³⁸, como «cerrad las puertas, profanos», o «que se mantengan fuera los no iniciados», o «cantaré para entendidos». Alude el autor de la obra a que las personas como él, dedicadas a la magia, son elegidas por los dioses y que son los mismos dioses quienes les confieren su poder y les revelan esa sabiduría que permanece oculta para los mortales comunes.

Para conseguir este poder es importante la iniciación del mago, equiparable a la iniciación religiosa, tal como la iniciación en la religión órfica o en los misterios eleusinos. Quien pretende conseguir entrar dentro del grupo de «los elegidos», ya sea dentro del grupo de los magos, ya del de los iniciados, debe superar unas pruebas importantes. En el *Lapidario* se nos dice que quien quiere conseguir la sabiduría debe entrar «en la cueva de Hermes», lo que relacionamos con el símbolo inherente a la cueva³⁹, la matriz. La cueva es el símbolo del nacimiento a una nueva vida, de la muerte y la resurrección, del paso de un tipo de vida a otro, de estar vivo a muerto, de ser profano a iniciado.

El autor hace una breve relación de los poderes que los dioses otorgan a estos hombres tras su iniciación. Todos ellos son poderes habituales en las descripciones de magos que podemos constatar en la literatura y las recetas para conseguir tales capacidades que nos ofrecen los papiros mágicos griegos. El mago consigue poderes curativos, para derrotar a sus enemigos, para la seducción, para que le obedezcan los dioses, o para tener autoridad sobre los poderes atmosféricos o clarividencia y conocimiento del lenguaje de la naturaleza⁴⁰.

El autor del *Lapidario*, adoptando el papel del heraldo portador de una buena noticia, aboga por las cualidades divinas de los magos y

³⁸ Cfr. cap. 33, § 2.2.a.

³⁹ La cueva es el símbolo iniciático por excelencia. Representa el ciclo vida-muerte-vida presente en toda manifestación de carácter iniciático, así como el útero de la Madre Tierra y también la fosa, la vida y la muerte, el *regressus ad uterum*. La caverna vuelve a dar a luz al hombre que, tras su estancia, se ha convertido en un ser renovado. La cueva es también el símbolo del mundo. Así en Platón, que representa con la imagen de la caverna el mundo en el que vivimos y la ascensión, a partir de ésta, del filósofo hacia la consecución del Bien. Plot. 4.8.1 nos dice: «La caverna, para Platón, como el antro para Empédocles, significa, me parece, nuestro mundo, donde la marcha hacia la inteligencia es para el alma la liberación de sus lazos y la ascensión fuera de la caverna». También se asocia con la protección; así, aparece relacionada con los enanos, los guardianes de tesoros y seres deformes a menudo asociados con la metalurgia, como los Dáctilos del Ida. En la cueva estos seres, en contacto continuo con las fuerzas telúricas, adquieren poderes mágicos y sobrenaturales e incluso oraculares. En el *Lapidario órfico* la cueva de Hermes puede simbolizar algún aspecto de una religión mística asociada a actividades mágicas, véase Halleux-Schamp, 1985, 53.

⁴⁰ Algunas de estas características son atribuidas a Orfeo en su mito. Para un mayor conocimiento de éstas cfr. los cap. 3 y 5.

de su actuación, que no es reprochable en ningún caso, y por la vuelta a las antiguas relaciones entre dioses y hombres que existían en aquel tiempo primordial, idílico, la mítica Edad de Oro. Observamos un fuerte intento por parte del autor de limpiar el nombre de «mago», que ha caído en desgracia, y de las personas así llamadas⁴¹.

Sigue el texto advirtiéndonos de que los hombres, sin los magos, caminan en la ignorancia y son presa fácil de la maldad y de las enfermedades, y que nunca podrán llegar sin ellos a conseguir la virtud que tanto anhelan. Así, el autor se compromete a enseñar a los que quieran escucharle los bienes que él conoce y que, en este caso, son los poderes mágicos de las piedras.

Tras este intento de propiciación del lector llegamos a la segunda parte de la narración, al capítulo breve de tono bucólico⁴². Es en este episodio en donde los estudiosos han intentado señalar los puntos comunes entre este personaje y el Orfeo conocido por el mito.

El joven protagonista del texto se dirige a ofrecer un sacrificio en honor del Sol a la cima de un monte⁴³. Encuentra en su camino a Tiodamante, un hombre al que el autor califica de «piadoso», que será quien inicie al joven en los saberes de los poderes mágicos de las piedras. El joven exhorta a Tiodamante a que lo acompañe a hacer el sacrificio y le narra un suceso que le ocurrió en la infancia en ese mismo monte.

El episodio infantil narrado simboliza, según se ha señalado⁴⁴, la pureza del espíritu, la lucha contra el mal y la salvación divina, o la ignorancia del profano, la tentación del mal y la salvación por medio de la iniciación divina.

Toma la palabra Tiodamante, pues, tras oír el relato, quiere ayudar al joven y enseñarle cómo hacer que sus ruegos a los dioses sean fructíferos siempre. Así comienza el *Lapidario* en sentido estricto, es decir, la narración bajo forma de catálogo de las virtudes mágicas y medicinales de ciertas piedras.

⁴¹ Algunos estudiosos basan sus argumentos para la datación de la obra, como hemos visto, en estos versos y aluden al carácter marcadamente peyorativo que tiene la palabra «mago». Para un conocimiento más amplio sobre este tema y su crítica véase Schamp, 1981b.

⁴² Vv. 105-164.

⁴³ La ascensión a un monte suele ser símbolo del esfuerzo que se realiza para llegar al conocimiento, y éste suele ser divino. El tema de la ascensión como elemento simbólico se asocia a árboles, a flechas o a montañas. Asociado a la montaña simboliza la trascendencia, el encuentro entre los dioses y los hombres, las hierofanías, la fusión del cielo y la tierra, la proximidad con los seres sobrenaturales. La ascensión a las montañas constituye un símbolo de iniciación. Los ascetas del desierto simbolizaron con las montañas sus centros iniciáticos. Para más información sobre el simbolismo de la ascensión véase Eliade, 1981, capítulo 3, «Mitos de ascensión».

⁴⁴ Calvo Delcán, 1990, 370, n. 24.

El catálogo se divide en dos partes bien diferenciadas. La primera de ellas nos enseña el poder mágico que ciertas piedras ejercen sobre la voluntad divina. La segunda parte enseña el poder profiláctico o curativo que tienen otras sobre las picaduras de serpientes y escorpiones. Se ha señalado⁴⁵ que estas dos partes tan diferentes pueden provenir de dos o tres lapidarios distintos, uno de contenido místico-religioso y otro médico-mágico.

Las piedras catalogadas en la primera parte del *Lapidario* tienen el poder de subyugar la voluntad de los dioses. El valor principal de estas piedras es el de hacer que las súplicas y peticiones que haga un oferente que porte la piedra sean siempre aceptadas.

Cristal (vv. 175 s.): Y si, con la piedra en tus manos, te acercases
[al templo,

ninguno de los felices dioses rechazará tu plegaria.

Galactita (vv. 194-196): Los antiguos «anactita indomable»
la llamaban, porque doblega la mente de los bienaventurados, para que,
honrados por los sacrificios, quieran compadecerse de los mortales.

Ágata arbórea (vv. 232 s.): Y si llevases en tu mano un trozo de pie-
[dra con dibujo de árboles,
más podrías ablandar la mente de los dioses inmortales.

Este poder es el principal y el que relaciona en el catálogo todas estas piedras entre sí, pero no es el único. Se ofrecen también otros usos mágicos de estas mismas piedras. La mayoría de estos usos, diferentes al de doblegar la voluntad de los dioses, se basan en mecanismos simples de magia imitativa.

Galactita (vv. 222-224): Y a tu mujer incítala a beberla en una
[mezcla

de dulce hidromiel, para que ofrezca a tu hijito
el embriagante licor de sus inagotables senos⁴⁶.

Cuerno de ciervo (vv. 252-255): Siempre hará crecer espeso cabello
[sobre tu cabeza,
aunque fueras calvo. Pues, si la trituras con aceite
y frotas tus sienes todos los días con este unguento,

⁴⁵ Wirbelauer, 1937, 4-7, y Keydell, 1940, ambos citados en Halleux-Schamp, 1985, 29, y Giannakis, 1982, 45 s.

⁴⁶ Esta piedra, disuelta en agua, la tiñe de un color lechoso. El mismo autor la describe como «piedra llena de divina leche». La creencia mágica existente se explica por un proceso de magia imitativa. Al beber la mujer el líquido que la piedra tiñe como leche, ella misma se llenará de leche también para criar a su bebé. Del mismo modo se explica con los rebaños, pero en lugar de beber el líquido se hace por medio de la aspersión.

en seguida sobre la parte delantera de tu cabeza florecerán nuevos
[cabellos⁴⁷.

Imán (vv. 325 ss.): Y que dos hermanos lleven la piedra imán,
si desean que su ánimo escape de la infinita disputa⁴⁸.

Ópalo (vv. 282-284): Aseguro que agrada a los dioses celestiales el ópalo
hermoso, que tiene el cutis suave del deseable adolescente
y ha sido creado como protector de los ojos⁴⁹.

Llegados a la mitad de la narración del poema⁵⁰, Tiodamante, el narrador, advierte de que también han llegado a la mitad de su ascenso y comienza la descripción de las virtudes de ciertas piedras contra las picaduras de serpiente y escorpión.

Los usos detallados de estas piedras penetran más en el terreno de la medicina que los de las piedras que doblegan la voluntad de los dioses. En esta parte encontramos un pensamiento muy importante en el que se basan muchas de las creencias mágicas: la simpatía entre todas las partes de la naturaleza y el equilibrio entre los contrarios.

(vv. 405-407) La negra tierra a los muy infortunados mortales
no sólo les engendra el mal, sino también el remedio de cada dolencia.
La tierra engendra serpientes, pero también engendra remedio contra ellas.

Sigue una explicación de por qué las piedras son más efectivas que las plantas en las tareas mágicas⁵¹. Es una defensa clara del contenido del libro, pues, según las creencias más extendidas, las piedras son inferiores a las plantas en estos menesteres, ya que el papel que se les asignaba en la magia solía ser el de meros amuletos⁵². El neoplatonismo, además del hermetismo, empezó a dar mayor importancia a las piedras como remedios medicinales, aunque según Proclo⁵³ existe una gradación jerárquica entre las cosas, establecida por su participación en la simpatía cósmica, y las piedras son los elementos que menos participan de la fuerza (δύναμις) del universo. Así pues, estos versos del *Lapidario órfico* contradicen las ideas de Proclo, pero no sabemos si las de todos los filósofos neoplatónicos.

⁴⁷ Nuevo proceso de magia imitativa o simpática, pues esta piedra semeja los cuernos de un ciervo que adornan su cabeza. El pelo adorna la cabeza de los hombres, así que pasando un ungüento con esta piedra se dotará a la cabeza calva del adorno que le falta.

⁴⁸ El poder de atracción de los dos imanes hará que los hermanos permanezcan unidos si ambos llevan una de estas piedras. Un nuevo proceso de magia imitativa.

⁴⁹ Proceso de magia imitativa basada en la etimología popular: ὄψ, «vista».

⁵⁰ V. 338.

⁵¹ Vv. 410 ss.

⁵² Véase Gil, 1969, capítulo «La materia médica lítica».

⁵³ Procl. *Inst.* 145, p. 129 Dodds.

En el catálogo de las piedras que influyen beneficiosamente sobre las picaduras se incluye un cambio de narrador⁵⁴. Tiodamente deja de ser el narrador y pasa a serlo Héleno, introducido en la descripción de las virtudes de la piedra siderita. Tiodamante transmite lo que Héleno dijo a Filoctetes en primera persona y el *Lapidario* continúa de esta manera hasta el final.

Entre las virtudes para quitar el dolor por la picadura de las serpientes o escorpiones o evitar que estos animales piquen se incluyen otros usos que son remedios médicos para evitar diferentes dolores.

Ophitis (vv. 464-473): No sólo es poderoso remedio contra las
[serpientes,

sino también da luz a los ojos, y saca el agobiante dolor de cabeza. Y se puede ver a alguno de los hombres duros de oído, sanándole, tenerlo en seguida sensible al ruido más tenue.

Y ya a otro mortal, impotente por la cólera de Afrodita para los deseables trabajos de las bodas, la piedra le despidió curado y le hizo acordarse del amor.

Azabache (v. 474 s.) Asimismo huye la serpiente de los vapores que
[exhala la piedra azabache que atormenta a todos los mortales con su acre olor.

(vv. 478-480) Y no pasarán inadvertidos los hombres de los cuales quieras probar el padecimiento de la enfermedad sagrada.

Pues en seguida los arquea, y los derriba en tierra con violencia⁵⁵.

Corsita o piedra de la cabeza (vv. 498-500)... mezclada con una cabeza de ajo picante, habría privado bien pronto de su poder al escorpión.

(vv. 504-506) Y si se disuelve en proporcionada medida de aceite de rosa un fragmento de la piedra cocida al fuego, a los dolores de cuello ofrece remedio.

Termina el catálogo, y el libro, volviendo a la ascensión del monte que ha sido amenizada por el relato de las virtudes mágicas de las piedras⁵⁶.

(vv. 771-774) Así habló el hijo de Príamo, vástago de Zeus, para complacer al servidor del intrépido Heracles.

⁵⁴ Sobre este cambio véase Halleux-Schamp, 1985, 24-30.

⁵⁵ Por su olor nauseabundo al ser quemado, creían que el azabache desencadenaba la crisis de las personas epilépticas. Era utilizado en la Antigüedad para localizar a los epilépticos en los mercados de esclavos.

⁵⁶ Se advierte la vuelta al principio de la narración con el cuadro bucólico y la ascensión al monte, preñada de significado simbólico.

Y durante nuestra marcha a la herbosa cumbre
las pláticas aliviaron la aspereza del sendero.

5. COLOFÓN

Como hemos visto, el *Lapidario órfico* es una obra muy compleja y llena de incógnitas, sobre la que se ha discutido mucho pero se ha llegado a pocas conclusiones definitivas. El problema de la datación no está del todo zanjado y no se tiene clara la procedencia del texto, entre otros problemas que hemos intentado exponer en este capítulo. Bien es cierto que obras de contenido mágico fueron atribuidas a Orfeo desde época temprana, pero no sabemos el momento exacto de esta atribución ni el número de ellas, de modo que, por ahora, deberemos conformarnos con las conjeturas que se derivan del análisis de los textos que nos han llegado.

LITERATURA ÓRFICA EN ÁMBITO JUDÍO*

Christoph Riedweg
 Universidad de Zúrich

En Alejandría, la fastuosa ciudad del Delta del Nilo, fundada en 331 por Alejandro Magno y elevada por el diádoco Ptolomeo I a capital de su reino, hay que contar desde muy temprano con un gran asentamiento judío junto a la población griega y egipcia¹. La atmósfera cosmopolita de una ciudad tan multicultural formó el caldo de cultivo adecuado para un desarrollo cuyo alcance para la historia espiritual de Occidente apenas necesita realizarse: el encuentro y progresiva fusión de la tradición judía con la griega pagana. Supuso un hito imponente la copisa obra de Filón de Alejandría, filósofo de la religión de la primera época imperial (ca. 15 a.C.- ca. 50 d.C.), cuya alegoría platonizante de la Biblia había de impregnar posteriormente el pensamiento cristiano de manera persistente². El mismo Filón retoma a su vez una tradición anterior más larga. En su comienzo está la traducción al griego del Pentateuco, que ya fue terminada en los primeros decenios del siglo III a.C. a iniciativa de los dos primeros Ptolomeos³, y que con el tiempo llegó a ocupar también en el culto el lugar del original hebreo entre los judíos grecoparlantes de la diáspora.

Sobre la literatura judeohelenística de la época que media entre la *Septuaginta* y Filón estamos peor informados a causa de lo fragmentario de la transmisión. Una cosa al menos se reconoce claramente: los intelectuales judíos de Alejandría no tuvieron en el campo cultural temores ante el contacto con su medio ambiente pagano. Más bien se

* Traducción de Miguel Herrero.

¹ Véase Fraser, 1972, 54 ss.; Hengel, 1976, 116 ss.; Méléze Modrzejewski, 1995, 73 ss.

² Véase Runia, 1993.

³ Véase Hengel, 1994, 236 ss.; Riedweg, 1994, 309, n. 830 y 310 ss.; Van der Kooij, 1999, 205 s., Dorival, 2001.

valieron progresivamente de los mismos discursos y formas textuales para hacer accesibles materiales judíos, en una forma literaria actual, a un público más amplio, también no judío, y de este modo despertar también la comprensión de su propia doctrina y tradición. La historiografía (entre otros, Demetrio, Eupólemo, Artapano), la prosa literaria (*José y Aseneth*) y la prosa filosófica (Aristobulo, Filón) fueron tan practicadas como la épica (Teodoto, Filón el Egipcio) y la tragedia (Ezequiel)⁴.

Es en el trasfondo de estos esfuerzos para lograr la inculturación literaria de la herencia hebrea donde hay que considerar también los versos pseudoepigráficos judíos que se han conservado bajo el nombre de poetas paganos como Focílides, diferentes trágicos y Menandro, además de la Sibila y también de Orfeo⁵. El ejemplo más ilustre de ello es un poema citado en diversas formas por autores judíos y cristianos, que en su versión primitiva (*OF 377*) sigue tan de cerca en lengua, forma y contenido a su modelo —un *ἱερός λόγος* órfico— que la investigación moderna duda de si se trata en realidad de una obra judía o, por el contrario, de una todavía puramente pagana⁶.

Los azares de la transmisión han llevado a que el poema —por cierto, muy apreciado también en el Renacimiento⁷— sea citado por nuestro testimonio más antiguo, el filósofo y exegeta Aristobulo (mediados del siglo II a.C.) ya en una versión que ha sido objeto de una ampliación secundaria⁸ (*OF 378*; denomino esta versión «reelaboración aris-

⁴ Véase Kümmel (ed.), 1974 ss.; Holladay, 1983 ss. Una buena visión panorámica de la literatura judía en lengua griega en general la ofrece Goodman, 1986, 470 ss.

⁵ Véase Walter, 1983; Holladay, 1996a.

⁶ Véase sobre ello *infra*. Las consideraciones siguientes se asocian a una investigación anterior (Riedweg, 1993, a partir de ahora se abreviará como *JHI*). Aprovecho la oportunidad para desarrollar algunos aspectos más y revisar ciertos puntos a la luz de investigaciones aparecidas desde entonces. Desde 1993 hay que contar con las siguientes publicaciones nuevas de importancia sobre el tema: Radice, 1995; Holladay, 1996a, 1996b y 1998 (por razones de espacio no es posible discutir aquí todas las objeciones de Holladay contra mi interpretación); véase por lo demás, también la recensión de Walter, 1996, de *JHI* y Radice, 1995. Denis *et al.*, 2000, 1086 ss., no hacen, por desgracia, referencia alguna a la investigación más reciente. Finalmente, también merece mencionarse Roessli, 1999. No entraremos aquí en la compilación tardoantigua de ambas redacciones en la llamada *Teosofía de Tubinga* (reeditada por Beatrice, 2001); sobre ello, véase *JHI* 19 ss.; Holladay, 1996a, 220 ss. Es para mí un gran honor que Alberto Bernabé, en su magistral nueva edición de los fragmentos órficos (2004a) apruebe en general mi interpretación (296 ss.).

⁷ Véase Roessli, 1999, 296 s.

⁸ Apenas tienen fundamento las dudas sobre si los versos del *Fr. 4* de Aristobulo introducidos en la cita de Eusebio tenían realmente esa forma ya en Aristobulo (véase *JHI* 73 ss., y ahora también Radice, 1995, 43 ss., 121 ss., con más detalle; el mismo Holladay 1996a, 63 reconoce que la redacción citada «may fit the context rather well»). Se basan principalmente en la observación de que Clemente (*Strom.* 5.124.1), en su cita parcial de esta versión, omite los dos versos que aluden a Moisés (36-37). Sea lo que fuere lo que motivó a Clemente para hacerlo (véanse sobre ello también las reflexiones de Radice, 1995, 52 s.), el argumento apenas basta en mi opinión *pace* Holladay, 1996b, 171 ss., para postular una

tobuliana»). La cita está en conexión con el intento –mejor conocido en apologistas judíos y cristianos más tardíos⁹– de demostrar que sabios y filósofos griegos como Pitágoras, Sócrates y Platón habrían tenido contacto con las escrituras mosaicas y que habrían tomado de ellas conceptos esenciales de su pensamiento filosófico-religioso¹⁰. Aristobulo cuenta entre ellos, no por último, las descripciones antropomórficas de la actuación cósmica divina en el Pentateuco, que habrían sido formuladas por Moisés conscientemente en vista de una interpretación alegórica¹¹. Según Aristobulo, cultivan con el mismo propósito la forma de expresión antropomórfica no sólo los filósofos antes mencionados, sino también poetas como Orfeo y Arato¹². Aristobulo introduce los versos adscritos a Orfeo del siguiente modo:

Además, también Orfeo, en versos de su obra llamada según la palabra sagrada, presenta de esta manera¹³ su opinión: que el todo está penetrado de fuerza divina, que fue creado y que por encima de todo está Dios (*Fr.* 4.4 = *OF* 376).

La frase τὰ κατὰ τὸν Ἱερὸν Λόγον λεγόμενα merece atención. Se trata abiertamente de un circunloquio con una doble función. Por un lado debe señalarse de nuevo la dependencia de Moisés, el mediador de la «palabra sagrada» *par excellence*, las Sagradas Escrituras. Pero, por otro lado, la perífrasis contiene también una alusión indirecta al probable título, que Clemente menciona más tarde de igual modo, cuando escribe que Orfeo,

el hierofante y poeta tracio, tras la proclamación hierofántica de las orgías y de la teología de los ídolos, presentó una palinodia de la verdad y, aunque tarde, cantó pese a todo el verdadero Logos Santo (*Prot.* 74.3 = *OF* 375).

Sea lo que fuere lo que sirviera originalmente de título a los versos adscritos a Orfeo –bien Ἐκ τῶν Ὀρφέως ἱερῶν λόγων, bien

recensión intermedia propia entre la redacción primitiva y la redacción aristobuliana. Por lo demás, también Holladay, 1996a, 63 s. y 1996b, 164, reconoce que los versos citados por Eusebio podrían en sí haber existido ya en tiempo de Aristobulo.

⁹ Véase Riedweg, 1994, 123 ss. Artapano *FGrHist* 726 F 3,3-4 va, por cierto, un paso más allá en su referencia a Orfeo, cuando identifica a Moisés con Museo y hace a éste maestro de Orfeo, invirtiendo la tradición pagana. Cfr. cap. 62, § 4.4.2.

¹⁰ Véase *JHI* 44 s. y 99; Mélèze Modrzejewski, 1995, 66; Radice, 1995, 22 ss.

¹² Véase especialmente *Fr.* 2; Radice, 1995, 81 ss.

¹² En el *Fr.* 4.6 se citan los primeros versos de los *Fenómenos*.

¹³ El significado de οὐτως (es decir, al modo antropomórfico, soluble en la alegoría) no ha sido reconocido hasta ahora, que yo sepa (de modo aún distinto en *JHI* 45; Radice, 1995, 124).

Ὄρφῆως ἱερός λόγος—, resulta explícita la pertenencia de la obra a los ἱεροὶ λόγοι órficos.

Puesto que el fragmento de Aristobulo no sólo es la evidencia más antigua, sino la única que se debe a un autor indudablemente judío —los otros testimonios se encuentran todos en autores cristianos¹⁴, con una posible excepción (Ps.-Just. *De mon.*)—, introduzcamos y comentemos aquí los versos en su conjunto (*Fr.* 4.5 = *OF* 378¹⁵):

1. φθέγξομαι ὡς θέμις ἐστί, θύρας δ' ἐπίθεσθε, βέβηλοι,
2. φεύγοντες δικαίων θεσμούς, θεῖοιο τιθέντος
3. πᾶσιν ὁμοῦ· σὺ δ' ἄκουε, φαεσφόρου ἔγκοιτε Μήνης
4. Μουσαῖ'. ἐξειπέω γὰρ ἀληθέα· ζημιδέ σε τὰ πρὶν
5. ἐν στήθεσσι φανέντα φίλης αἰῶνος ἀμέρση,
6. εἰς δὲ λόγον θεῖον βλέψας τούτῳ προσέδρευε,
7. ἰθύνων κραδίης νοερὸν κύτος· εὖ δ' ἐπίβαινε
8. ἀτραπιτοῦ, μῦνον δ' ἐσόρα κόσμοιο τυπωτῆν
9. ἀθάνατον. παλαιὸς δὲ λόγος περὶ τούδε φαίνειν·
10. εἷς ἔστ'¹⁶ αὐτοτελής, αὐτοῦ δ' ὑπο πάντα τελεῖται·
11. ἐν δ' αὐτοῖς αὐτὸς περινίσσεται, οὐδέ τις αὐτὸν
12. εἰσοράει ψυχὴν θνητῶν, νώϊ δ' εἰσοράεται.
13. αὐτὸς δ' ἐξ ἀγαθῶν θνητοῖς κακὸν οὐκ ἐπιτέλλει
14. ἀνθρώποις· αὐτοῖς δὲ κέρως καὶ μῖσος ὀπιδεῖ
15. καὶ πόλεμος καὶ λοιμὸς ἰδ' ἄλγεα δακρυόεντα.
16. οὐδέ τις ἔσθ' ἕτερος. σὺ δὲ κεν ρέα πάντ' ἐσορήσω,
17. αἶ κεν ἴδης αὐτόν· πρὶν δὴ ποτε δευρ' ἐπὶ γαίαν,
18. τέκνον ἐμόν, δείξω σοι, ὀπηνίκα (τὰ) δέρκομαι αὐτοῦ
19. ἴχλια καὶ χεῖρα στιβαρὴν κρατεροῖο θεοῖο.
20. αὐτὸν δ' οὐχ ὀρώ· περὶ γὰρ νέφος ἐστήρικται
21. λοιπὸν ἐμοί· στᾶσιν δὲ δεκάπτυχον ἀνθρώποισιν.
22. οὐ γάρ κεν τις ἴδοι θνητῶν μερόπων κραίνοντα,
23. εἰ μὴ μουνογενῆς τις ἀπορρῶξ φύλου ἄνωθεν
24. Χαλδαίων· ἴδρις γὰρ ἔην ἄστροιο πορείης
25. καὶ σφαίρης κίνημ' ἀμφὶ χθόνα ὡς περιτέλλει,
26. κυκλοτερῆς ἐν ἴσῳ τε κατὰ σφέτερον κινώδακα,
27. πνεύματι δ' ἠμιοχεῖ περὶ τ' ἠέρα καὶ περὶ χεῦμα
28. νάματος· ἐκφαίνει δὲ πυρὸς σέλα †† τα δὲ ἴφι γεννηθῆ††.
29. αὐτὸς δὴ μέγαν αὔθις ἐπ' οὐρανὸν ἐστήρικται
30. χρυσέωι εἰνὶ θρόνῳ· γαίῃ δ' ὑπὸ ποσσὶ βέβηκε·

¹⁴ Cfr. *infra*.

¹⁵ En 1-35 (para 36-41 no hay posibilidad de comparación) se subrayan aquellos elementos que son nuevos en comparación con la versión primitiva que se explica después, mientras que desviaciones más pequeñas se marcan con cursiva.

¹⁶ Cfr. *infra* la nota a la traducción.

31. χεῖρα δὲ δεξιτερὴν ἐπὶ τέρμασιν Ὀκεανοῖο
32. ἐκτέτακεν ὀρέων δὲ τρέμει βάσις ἔνδοθι θυμῶι
33. οὐδὲ φέρειν δύναται κρατερόν μένος. ἔστι δὲ πάντη
34. αὐτὸς ἐπουράνιος καὶ ἐπὶ χθοῖι πάντα τελευτᾷ.
35. ἀρχὴν αὐτὸς ἔχων καὶ μέσσοις ἠδὲ τελευτῆν.
36. ὡς λόγος ἀρχαίων, ὡς ὑδογενῆς διέταξεν
37. ἐκ θεόθεν γνώμησι λαβὼν κατὰ δίπλακα θεσμών.
38. ἄλλως οὐ θεμιτόν σε λέγειν· τρομέω δέ γε γυῖα·
39. ἐν νόωι ἐξ ὑπάτου κραίνει περὶ πάντ' ἐνὶ τάξει.
40. ὦ τέκνον, σὺ δὲ τοῖσι νόοισι πελάζευ ἴτμηδ' ἄπο γεῖτ' <...>
41. εὖ μάλ' ἐπικρατέων, στέρνοισι δὲ ἔνθεο φήμην¹⁷.

1. Hablaré a aquellos que están autorizados [*sc.* a oír¹⁸]. ¡Cerrad las
[puertas, impíos,
2. que huís de las reglas del derecho, aunque lo divino
3. las promulga a todos *de igual manera*! Pero tú escucha, retoño de la
[Luna que trae la luz,
4. Museo. Pues *anuncio* lo verdadero. ¡Y lo que antes te
5. parecía [bien] en el pecho, no te despoje de la vida amada!
6. ¡Mira la palabra divina! Ocúpate de ésta intensamente,
7. ajustando (a ella) la barca espiritual del corazón. ¡Pisa bien
8. la senda! ¡Mira sólo al formador del mundo,
9. el inmortal! El antiguo relato proclama [lo siguiente] sobre él:
10. Hay uno solo completo en sí mismo¹⁹, pero por él se completan
[todas las cosas.
11. Circula entre ellas, pero ninguno de los mortales
12. le ve en el alma, sino con el espíritu se le ve.
13. Él no manda a los hombres mortales lo malo justo tras
14. cosas²⁰ buenas: a ellos mismos les siguen lucha y odio,
15. guerra y peste y lacrimosos dolores como compañeros.

¹⁷ Holladay, 1996a, 217 s., acepta la reconstrucción de Walter de los últimos dos versos; cfr. *JHI* 42 s.

¹⁸ Véase *JHI* 28; Radice, 1995, 203. Holzhausen (por carta) prefiere completar con φθέγγεσθαι (como probablemente también Holladay 1996a, 105 etc., cuando traduce: «I will speak to those to whom it is permitted»). Cierto es que el verso podría haberse entendido también así por las fuentes tardías (¿ya Aristobulo?); pero la construcción φθέγγεσθαί τιμι sólo se documenta desde Plutarco (antes con preposiciones, cfr. *LSJ* s. v. I.1.).

¹⁹ O, más monoteísta, «uno es él (ἔστ'), completo en sí mismo».

²⁰ O «a partir de cosas buenas». Sobre la interpretación temporal, véase *JHI* 29. Holladay, 1996a, se contradice: a veces entiende αὐτὸς δ' ἐξ ἀγαθῶν como un sintagma independiente (129: «He himself springs from the good», lo que sin embargo apenas es concebible como afirmación sobre el Dios más alto), a veces traduce «out of good things» (195, 201). (Para una discrepancia parecida, que no se fundamenta después, en relación al v. 18 de la reelaboración aristobuliana, véase Holladay, 1996a, 131 vs. 195 y 204.)

16. No hay ningún otro. Pero tú contemplarías fácilmente todo,
17. si le vieras. Antes te mostraré una vez, aquí en la tierra,
18. hijo mío, cuándo veo sus huellas
19. y la mano fuerte del poderoso Dios.
20. A él no le veo, pues aún está asentado para mí un nublado
21. en torno suyo; pero hay diez veces más (nubes) para los (otros)
[hombres.
22. Pues no podría ver al Soberano uno de los hombres mortales
23. salvo que fuera un único, que originalmente descendió del linaje
24. de los caldeos. Era conocedor del curso de las estrellas
25. y de la esfera celeste, de cómo se mueve en torno a la tierra,
26. torneado en círculo y en simetría²¹, según su propio eje.
27. Pero con el espíritu conduce el auriga en el aire y en el fluido
28. líquido, y hace brillar las luces del fuego †...†
29. Por otra parte, él se eleva hasta el gran cielo
30. sobre el trono de oro, pero la tierra está bajo sus pies.
31. Tendió la mano derecha hasta las fronteras de Océano.
32. De las montañas el fundamento tiembla en lo más íntimo
33. y no se puede soportar la violenta fuerza. Pero él está totalmente
34. en el cielo y completa también todo en la tierra,
35. él, que abarca el principio, el medio y el final.
36. Así (dice) la palabra de los antiguos, así dispuso el nacido del agua,
37. el que lo recibió de Dios en su sentido²², según la ley, en dos tablas.
38. De otra manera no te está permitido decir –en todo caso tiemblo en
[mis miembros–.
39. En espíritu²³, desde lo alto, gobierna alrededor sobre todo en orden.
40. Tú, hijo mío, acércate a él con las fuerzas del espíritu †...†
41. dominando muy bien, pero deposita el saber en tu pecho.

Por difícil que sea la interpretación del poema en los detalles, la idea fundamental ya es recogida adecuadamente por Aristobulo en su introducción²⁴: la fuerza de Dios llena el mundo entero (cfr. διακρατῆσθαι θεῖαι δυνάμει τὰ πάντα). Llega de la tierra hasta el cielo y hasta las fronteras de Océano (cfr. 27-35)²⁵. Aunque él mismo no pueda ser visto, sí que puede ser reconocido en su actuación cósmica

²¹ Vuelvo aquí, contra *JHI* 38, a la interpretación de Walter; cfr. también Radice, 1995, 205; Holladay, 1996a, 183; Harrauer, 1998, 292, «in harmonischer Bewegung».

²² De forma diferente Radice, 1995, 207, «desumendolo dai concetti provenienti da Dio», etc.; Holladay, 1996a, 195, «in statements» (véase también 216).

²³ Radice, 1995, 207, y Holladay, 1996a, 195, llevan ἐν νόοι con Kern, Walter y otros al verso anterior; véase *JHI* 42.

²⁴ Véase también § 7 (en conexión con la cita de Arato 1 ss.): σαφῶς οἶμαι δεδεῖχθαι διότι διὰ πάντων ἐστὶν ἡ δύναμις τοῦ θεοῦ.

²⁵ Véase Radice, 1995, 149 ss.

(16-21)²⁶. De forma especial logró esto un solo hombre, el retoño del linaje de los caldeos, que tenía una visión única del mundo de las estrellas (22-26). Ya Clemente de Alejandría supuso que se refería con eso a Abraham (*Strom.* 5.123.2), y esta idea hoy es mayoritariamente compartida²⁷.

Los cambios que el autor de esta reelaboración ha introducido en la redacción primitiva permiten reconocer a grandes rasgos una teología filosófica bastante coherente:

- Hay una ley cósmica divina que a todos vincula. βέβηλος no es aquel que aún no ha sido «iniciado» por un rito de iniciación órfico-báquico (éste era el sentido original), sino, en sentido metafórico, el que infringe esta ley, el que «huye de las reglas del derecho» (2-3)²⁸.
- El divino rector del mundo no es simplemente «Soberano del cosmos» (como se le llama en la redacción primitiva), sino que sobre todo le ha dado forma (8). Con la elección de la palabra poco frecuente τυπωτής el autor hace que suene menos el relato de la Creación del Génesis, en el que en griego se usa ποιεῖν y πλάσσειν para la obra de Dios. Más bien parece estar en el trasfondo la cosmología filosófica del platonismo, que remitiéndose al *Timeo* considera al creador divino como arquitecto, que ha formado y configurado una materia (preexistente) según determinados modelos (las ideas)²⁹.
- La esencia de Dios se designa al menos indirectamente como espiritual: «en espíritu dirige» (39). A su vez, sólo con este «órgano» puede el hombre acercarse a lo divino, intentar aprehenderlo (12 y 39)³⁰.
- Es fundamental el cambio que el redactor ha introducido en 13-15. Mientras en la versión primitiva se designaba a Dios como autor por igual del bien y del «mal, la guerra espeluznante y lacrimosos dolores», aquí se enfatiza con insistencia que Dios no carga al hombre con nada malo, sino que el hombre mismo es responsable de su desgracia y miseria. La redacción primitiva

²⁶ Véase *JHI* 85 ss.; Radice, 1995, 135 s.

²⁷ Véase *JHI* 85 ss.; Radice, 1995, 51 ss. y 143 ss., Holladay, 1996a, 181 s., que sin embargo lo considera, en conexión con Walter, una referencia a Moisés para la llamada «versión mosaica» (207 ss., cfr. id. 1998, 210). Asimismo en favor de Moisés argumenta Beatrice, 2001, XXXI s.

²⁸ Véase *JHI* 80 ss.; Radice, 1995, 127 s. remite también como paralelo a Ps.-Arist. *Mu.* 6.400b 28: νόμος γὰρ ἡμῖν ἰσοκλινης ὁ θεός.

²⁹ Véase *JHI* 82 s. Para el verso 10 véase id. 83 y Radice, 1995, 129 ss.

³⁰ Véase *JHI* 83 s. y 90, Radice, 1995, 133 s.

va de este poema ha sido, concertada de este modo, con una de las directrices platónicas para el correcto «hablar de Dios» (θεολογία), que afirma que Dios es esencialmente bueno y no origina nada más que el bien³¹.

- Finalmente, es característico de la teología de la reelaboración que se considere a Dios tanto inmanente (y por tanto reconocible por sus huellas: 18-19) como trascendente. Mientras en la versión primitiva se enfatiza exclusivamente la inmanencia de Dios, el redactor ha introducido como novedad la trascendencia, sobre la que se insiste con ahínco: la sede de Dios está totalmente arriba en el cielo (ἐπουράνιος, 34, cfr. ἐξ ὑπάτου, 39). Si bien aquí en la tierra lleva todo a la meta (10) y, como dice en una trasposición casi literal del reflejo de un verso órfico en las *Leyes* de Platón³², él mismo tiene «el principio, centro y final» de todo en sus manos (33 s.), sólo lo hace mediatamente, a través de su espíritu (πνεῦμα y νοῦς, 27 y 39, respectivamente).

Roberto Radice y yo hemos descubierto independientemente hasta qué punto la concepción de Dios que subyace a estos cambios está en conexión con la teología cósmica del *De mundo* transmitido bajo el nombre de Aristóteles, y en especial lo que concierne a la unión, mencionada en último lugar, de inmanencia (mediatizada por la δύναμις de Dios) y trascendencia³³. Partiendo del hecho de que Aristobulo se llama en nuestras fuentes ὁ Περιπατητικός³⁴, parece al menos no descartable que la reelaboración tenga su raíz en él mismo³⁵; tanto más cuanto que reconoce explícitamente, en la continuación de la cita de *OF* 378 y *Arato* 1 ss., haber introducido ciertos cambios en los versos citados.

³¹ Pl. *R.* 379a ss.; véase *JHI* 8 ss.; Radice, 1995, 134 s.

³² Pl. *Lg.* 715e, cfr. *OF* 31.1 s.

³³ Los paralelos llegan en parte casi hasta las palabras del texto; véase *JHI* 89 ss.; en general Radice, 1995, 92 y 121ss. (sobre el tipo de trascendencia, concebida como dentro del cosmos, véase 78 ss. y 165). De modo distinto, aún sin conocimiento de Radice, Holladay, 1998, 214: «The poem is more Stoic in outlook than previous recensions».

³⁴ Véase también Radice, 1995, 17 ss., que como *JHI* 96 ss. ve la justificación de esta designación en las numerosas concordancias con Ps.-Arist. *Mu.*

³⁵ Radice, que no va tan lejos, hace notar con gran precisión hasta qué punto tales reelaboraciones debieron de parecer muy legítimas a ojos de su autor: contemplaban la relación entre sabiduría mosaica y pensamiento griego como «una relazione di dipendenza / interpretazione del secondo [e.d., del pensamiento griego] rispetto alla prima. Ai loro occhi, pertanto, quello che noi oggi consideriamo come falsificazione, poteva essere inteso, esattamente in senso opposto, come *autenticazione*: ossia come *ricostruzione del modello originale* da cui gli antichi poeti avevano attinto (in parte tradendo il testo) la loro ispirazione» (122, n. 2).

En cualquier caso, es indiscutible que los versos citados en el *Fr.* 4 adscritos a Orfeo proceden, en la presente forma secundaria, de un autor judío: son demasiado explícitas las alusiones a Abraham y hacia el final del poema también a Moisés, «el nacido del agua», y su «ley en dos tablas»³⁶ (36 s). Para Aristobulo, las referencias del Ps.-Orfeo al «antiguo Logos», que Moisés habría recibido de Dios (36; cfr. 9³⁷), debían de ser especialmente significativas: la cita se convierte así en un testimonio no sólo implícito (a través de los evidentes rasgos antropomórficos de la imagen de Dios en el Ps.-Orfeo), sino también explícito de la dependencia de los filósofos y poetas griegos de la Revelación judía.

Tan indudables signos de influencia judía faltan en la redacción primitiva del poema (*OF* 377). La cita más completa está en dos de los escritos atribuidos al filósofo y mártir Justino, que son muy diferentes por su índole y también difieren mucho en lo que concierne a su fecha de composición. Uno consiste en un florilegio de citas de la poesía griega, en parte auténticas, en parte con interpolaciones judías o completamente falsificadas, para probar la «monocracia [de Dios]» (*De monarchia*), que presumiblemente fue realizado en el siglo I a.C. o I d.C. por un judío helenizado³⁸. Por el contrario, el segundo escrito es una apología cristiana de la primera mitad del siglo IV d.C., que podría haber sido compuesta por Marcelo de Ancira (*Ad Graecos de vera religione*)³⁹. Para la reconstrucción filológica de la poesía original, tal como se presentará a continuación, desempeñan un importante papel citas parciales dispersas en la obra de Clemente de Alejandría, que manifiestamente conocía tanto la redacción primitiva como la reelaboración aristobuliana⁴⁰.

1. φθέγξομαι ὄϊς θέμις ἐστί· θύρας δ' ἐπίθεσθε, βέβηλοι.
2. πάντες ὁμῶς. σὺ δ' ἄκουε, φασσφόρου ἔκγονε Μήνης,
3. Μουσαῖ', ἔξερέρω γὰρ ἀληθέα· μηδέ σε τὰ πρὶν
4. ἐν στήθεσσι φαίνεντα φίλης αἰῶνος ἀμέρσηι,
5. εἰς δὲ λόγον θεῖοι βλέψας τούτῳ προσέδρευε,

³⁶ Según Kippenberg, 1990, 240, con ello podría aludirse también a «die zwei Bedeutungsebenen der Offenbarung: esoterisch neben exoterisch».

³⁷ El redactor de la reelaboración entendía, sin duda, también este verso como referencia a la revelación judía. Pero una interpretación más abierta era igualmente posible, véase *JHI* 51. Es característico en general de ambas redacciones de los versos ps.-órficos que numerosas afirmaciones puedan leerse como paganas o como judías (véase *JHI* 49 s., 55 ss., 80 ss.; Holladay, 1996a, 197s. y 214). Esta ambigüedad era, con seguridad, buscada y refleja también el doble público al que se destinaba tal poesía.

³⁸ Véase Riedweg, 2001, 850 s.

³⁹ Véase Riedweg, 1994.

⁴⁰ Para los detalles nos remitimos a *JHI* 14 ss.; véase también Holladay, 1996b, 171.

6. ἰθύνων κραδίης νοερόν κύτος, εὖ δ' ἐπίβαινε
7. ἀτραπιτοῦ, μῶνον δ' ἑσόρα κόσμοιο ἄνακτα.
- 7a. ἀθάνατον. <παλαιὸς δὲ λόγος περὶ τοῦδε φαίνειν>⁴¹
8. εἷς ἔστ'⁴², αὐτογενής, ἐνὸς ἕκγονα πάντα τέτυκται·
9. ἐν δ' αὐτοῖς αὐτὸς περιτίσσεται, οὐδέ τις αὐτὸν
10. εἰσοράει θιητῶν, αὐτὸς δέ γε πάντας ὁράται.
11. οὔτος δ' ἐξ ἀγαθοῖο κακὸν θιητοῖσι δίδωσι
12. καὶ πόλεμον κρυόειντα καὶ ἄλγεα δακρυόειντα.
13. οὐδέ τις ἔσθ' ἕτερος χωρὶς μεγάλου βασιλῆος.
14. αὐτὸν δ' οὐχ ὀρώω· περὶ γὰρ νέφος ἐστήρικται.
15. πᾶσιν γὰρ θιητοῖς θιηταὶ κόραι εἰσὶν ἐν ὄσσοις,
- 15a. μικραί, ἐπεὶ σάρκες τε καὶ ὀστέα ἐμπεφύασιν⁴³,
16. ἀσθενέες δ' ἰδέειν τὸν διὰ πάντων μεδέοντα⁴⁴.
17. οὔτος γὰρ χάλκειον ἐπ' οὐρανὸν ἐστήρικται
18. χρυσέωι εἰνὶ θρόνῳ· γαίης δ' ἐπὶ ποσσὶ βέβηκε·
19. χεῖρά τε δεξιτερὴν ἐπὶ τέρματος Ὀκεανοῖο
20. πάντοθεν ἐκτέτακεν· περὶ γὰρ τρέμει οὖρεα μακρὰ
21. καὶ ποταμοὶ πολιῆς τε βάθος χαροποῖο θαλάσσης.
- 21a. <ὡς λόγος ἀρχαίων...>
- 21b. ἄλλως οὐ θεμιτόν σε λέγειν· τρομέω δέ γε γυῖα...
- 21c. εὖ μάλ' ἐπικρατέων, στέρνοισι δὲ εἴθεο φήμην>.

1. Hablaré a los que están autorizados [sc., a oír]. ¡Cerrad las puertas, [los no iniciados,
2. todos juntos! Pero tú escucha, retoño de la Luna que trae la luz,
3. Museo. Pues anunciaré lo verdadero. ¡Y lo que antes te
4. parecía [bien] en el pecho, no te despoje de la vida amada!
5. ¡Mira la palabra divina! Ocúpate de ésta intensamente,
6. ajustando (a ella) la barca espiritual del corazón. ¡Pisa bien
7. la senda! ¡Mira sólo al soberano del mundo,
- 7a. el inmortal! <El antiguo relato proclama [lo siguiente] sobre él:>

⁴¹ Contra la integración de este verso (deducido por la cita de Clemente de la palabra inicial ἀθάνατον) en la redacción primitiva se pronuncia Holladay, 1996b, 165 s.

⁴² Cfr. *infra* la nota a la traducción.

⁴³ Holladay, 1996a, 180 cree que en Clem. Al. *Strom.* 5.78.4 este verso substituyó al siguiente (en la problemática *emendatio* de los manuscritos renacentistas Δία τὸν πάντων μεδέοντα), y habla por ello de «a corrective redaction»; pero como en Clemente la cita se interrumpe a continuación, esto queda como especulación. Véase también *JHI* 29 s.

⁴⁴ La lectura τὸν διὰ πάντων μεδέοντα, la mejor transmitida y muy adecuada por su contenido, ya no me parece excluida por razones métricas para el s. III a.C. (posible fecha de composición). La *a* en *διά* puede ser larga en Homero *metri gratia* (Esquilo utiliza para eso *διά*), y para la sinizesis puede compararse por ejemplo *Orac. Sib.* 14.106, *τριηκοσίων* (West, 1982b, 14); por lo demás, hay en la poesía griega indicios de *διά* largo monosilábico desde Archil. *Fr.* 171.2 West, véase Sicking, 1993, 139, n. 4.

8. Hay uno solo que nace de sí mismo⁴⁵, de uno solo nacieron todas
[las cosas].
9. Circula entre ellas, pero ninguno de los mortales
10. le observa; pero él, en cambio, a todos los ve.
11. Él da a los mortales lo malo justo tras lo bueno,
12. guerra espeluznante y lacrimosos dolores.
13. No existe ningún otro salvo el gran rey.
14. A él no le veo, pues está asentado un nublado en torno suyo.
15. Todos los mortales tienen pequeñas pupilas mortales en los
- 15a. ojos, pues nacieron como carne y hueso,
16. [pupilas que son] impotentes para mirar al que gobierna a través
[de todo].
17. Es que él está estabilizado hasta el broncíneo cielo
18. sobre el trono de oro, pero está en la tierra con sus pies.
19. Tendió la mano derecha por todas partes hasta
20. la frontera de Océano. Alrededor tiemblan las enormes montañas
21. y los ríos y las profundidades del radiante mar blanco de espuma.
- 21a. <Así (dice) la palabra de los antiguos (...)
- 21b. De otra manera no te está permitido decir –en todo caso tiemblo
[en mis miembros (...)]
- 21c. dominando muy bien, pero deposita el saber en tu pecho.>

Más o menos en esta forma⁴⁶ pudo el autor de la reelaboración aristobuliana conocer el poema. Independientemente de si es ya una reestructuración judía de material originalmente órfico o subyace aún una composición genuinamente pagana, es evidente, sin más, lo que debió atraer tanto a intelectuales de fe judía: por un lado, el acuerdo (menos sorprendente desde una perspectiva de la fenomenología de la religión) en la descripción del poder cósmico de lo divino con los correspondientes pasajes veterotestamentarios⁴⁷; por otro, la insistencia en la exclusividad de este Dios, cfr. *μοῦνοι* (7), *εἷς ἐνός* (8) y *οὐδέ τις ἕσθ' ἕτερος χωρὶς μεγάλου βασιλῆος* (13). Precisamente este último verso recuerda tanto con las palabras *οὐδέ τις ἕτερος* formulaciones veterotestamentarias de la fe monoteísta, que me inclino todavía a aceptar una influencia judía al menos en este verso⁴⁸. Si se

⁴⁵ O, más monoteísta, «uno es él (ἕστ'), que nace de sí mismo» (véase *supra*, n. 19, sobre el verso 10 de la reelaboración). Para *μουνογενής* ver *OF* 12.4 *αὐτὸς δ' ἄρα μῦνος ἔγεντο*.

⁴⁶ Diferentes detalles de la reconstrucción quedan forzosamente como hipótesis, en parte por los problemas de la transmisión.

⁴⁷ Véase en general *JHI* 55 ss.

⁴⁸ De otra opinión es Holladay, 1996a, 165 (remitiéndose a Hes. *Fr.* 308 M.-W., donde sin embargo *ἕτερος* falta y se habla solamente de la cumbre jerárquica en el mundo de los dioses), y 1998, 201 s., 219s.

acepta esta idea, sería bastante plausible que también otras partes de la redacción primitiva, por muy cerca que estuviera en conjunto de modelos órficos, fueran modificadas en mayor o menor grado hacia su sentido por el autor judío del poema pseudoepigráfico.

En favor de ello está en cierto modo ya la sola situación ficticia sobre la que se apoyan los versos. Nuestros informantes antiguos –con excepción, sin embargo, de Aristobulo– pensaron que el motivo era una conversión en toda regla de un Orfeo anciano, que en estos versos quería transmitir a Museo su recién conseguida visión teológica como legado espiritual, por así decirlo (este escenario aclara por qué desde el *De monarchia* de Ps.-Justino el poema pudo considerarse también como διαθήκαι, «Testamento»⁴⁹). Tal interpretación encuentra en el mismo poema un cierto apoyo en opiniones falsas «anteriores», sobre las cuales Orfeo previene con insistencia a Museo (pudieran ser incluso mortalmente peligrosas: 3-4). En qué consisten estas anteriores opiniones falsas (que también Orfeo podría haber compartido⁵⁰) no se formula positivamente dentro del poema. Pero en el contexto de lo que conocemos sobre la poesía cosmogónica e himnica de Orfeo es lógico pensar en un panteón multiforme, de ningún modo carente de comportamientos escandalosos y violentos. Cierto es que tal conversión pudiera ser consecuencia de auspicios filosóficos (crítica platónica de la poesía); además, una reorientación religiosa de Orfeo no es ajena a la más antigua literatura pagana –en la tragedia perdida de Esquilo *Las basárides* parece que Orfeo, bajo la impresión de las experiencias en la oscuridad del Hades, tras su vuelta se apartó de Dioniso y tomó al dios del Sol, que también llamó Apolo, como el más grande de todos los dioses⁵¹. Sin embargo, la imagen de una conversión y viraje hacia la adopción de un único rector del mundo encaja mejor, en mi opinión, en un medio judeo-helenístico.

Pero el autor tomó para ello sin duda muy en serio la máscara de Orfeo y se mantuvo muy cerca de los versos órficos genuinos tanto en los detalles como sobre todo en la estructura misteriosa del poema⁵². Éste comienza con un verso que el *Papiro de Derveni* ha confirmado como perteneciente a la más antigua teogonía órfica⁵³. Formalmente

⁴⁹ Véase *JHI* 46; Holladay, 1996a, 68; Walter, 1996, 180 s.

⁵⁰ En la poesía misma esto no se dice explícitamente. De una «retractación» (παλινοιδία) habla Clem. Al. *Prot.* 74.3, según el modelo del *Fedro* platónico 243a, a su vez inspirado en Estesícoro.

⁵¹ A. *TrGF* 3 p. 138 Radt = Eratosth. *Cat.* 24 = *OF* 533, 1033 y 1035; véase West, 1983b.

⁵² Véase con más detalle para lo siguiente *JHI* 46 ss.

⁵³ Véase ahora también Tsantsanoglou, 1997, 124 ss. Sobre la fórmula, cfr. Bernabé, 1996a y *OF* 3.

la fórmula consiste en una *πρόρρησις*, con la que antes del comienzo del ritual de iniciación los no autorizados eran excluidos de la celebración (1-2). Sigue la llamada solemne del iniciando (Museo) y la exhortación a desprenderse de las opiniones erróneas y a adoptar una disposición adecuada para la instrucción subsiguiente, el que ritualmente corresponde a una purificación (*καθαρισμός*) (2-7a). Preparado de este modo, recibe el iniciando el verdadero «Logos sagrado», que aquí consiste en una instrucción teológica, mientras que en la *παράδοσις* de iniciaciones rituales místicas se «transmitían» principalmente los correspondientes mitos y su interpretación alegórica a las iniciandas e iniciandos (8-21). En nuestras fuentes el texto se interrumpe en este punto. Una comparación con la reelaboración aristobuliana hace natural la suposición de que ya en la redacción primitiva la *πρόρρησις* mística debió de corresponder a una exhortación final a mantener el secreto de lo compartido. Por esta razón se han completado tres versos en la reconstrucción citada a partir de la reelaboración.

Si las consideraciones hechas aciertan en lo esencial y el redactor judío realmente se mantuvo muy cerca del modelo pagano, entonces esta versión primitiva de los versos pseudo-órficos tiene no poca significación también para nuestro conocimiento de la poesía órfica genuina. Pues la imitación judeo-helenística es el único *ἱερός λόγος* de la Antigüedad transmitido bajo el nombre de Orfeo, que se ha conservado más o menos completo hasta hoy día y que nos proporciona al menos una cierta visión de la estructura de este género de literatura órfica⁵⁴.

Los poetas judíos parecen haberse apropiado también de otros tipos de textos órficos⁵⁵. En la ya mencionada apología cristiana atribuida a Justino se citan tres versos que según los datos de nuestro informador (¿Marcelo de Ancira?) provienen de los «Juramentos» (*ὄρκοι*) –los iniciandos e iniciandas tenían que obligarse con juramento a guardar secreto en el marco de su iniciación⁵⁶–, en los que se habla del cielo como «obra sabia del gran Dios», y de la «Palabra del Padre» que habría pronunciado en la creación del cosmos (*Ad Graecos* 15.2 = *OF* 620). Mientras esta cita suena de nuevo muy veterotestamentaria⁵⁷, Teón de Esmirna cita tres versos «de los juramentos órficos»⁵⁸, en los que se jura también por potencias cósmicas, pero estos versos son «perfectly Hellenic in principle»⁵⁹.

⁵⁴ Véase *JHI* 103 s.

⁵⁵ Sobre *OF* 691 véase Holladay, 1996a, 233.

⁵⁶ Véase *JHI* 53 s.

⁵⁷ Con ello se ofrecería realmente una interpretación alegórica de la voz de Dios en el sentido de Aristobulo *Fr.* 4.3.

⁵⁸ Theo Sm. *Expos. rer. math.* 105 Hiller (*OF* 619).

⁵⁹ West, 1983a, 34.

Presumiblemente estamos de nuevo ante el hecho de que un reelaborador judeo-helenístico introdujo elementos de su propia tradición en un material genuinamente órfico⁶⁰, y con ello la «inculturizó» en el ambiente pagano. Por lo demás, hasta qué punto la apropiación común de Orfeo como autoridad religiosa indiscutida en los poemas pseudoepigráficos explicados preparó la fusión iconográfica de Orfeo y David, como se conoce por las sinagogas de Dura-Europos (mediados del s. III d.C.) y Gaza (principios del s. VI d.C.), es algo que no se puede determinar con seguridad⁶¹.

⁶⁰ Véase también Scott Ferguson, 1985, 4, 202, n. 7.

⁶¹ Véase entre otros Corby Finney, 1978; Kippenberg, 1990; Barasch, 1991, 180-207, 267-274; Roessli, 1999, 297 ss. y el cap. 9, con figs. 17 y 18.

POEMAS SOBRE EL MUNDO, LA VIDA, EL ALMA,
EL MÁS ALLÁ. HIMNOS Y EPIGRAMAS.
POESÍA MÁNTICA

Alberto Bernabé
Universidad Complutense

1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo y en los dos siguientes se pasará revista a noticias y fragmentos de otras obras atribuidas a Orfeo. De forma convencional han sido agrupadas por temas, ya que en la mayoría de los casos la determinación de tales composiciones y de los fragmentos que pertenecen a cada una se muestra como una empresa imposible. Unas veces sólo tenemos noticias, más o menos fiables, de meros títulos de poemas atribuidos al poeta tracio, mientras que otras no disponemos más que de breves fragmentos literales o alusiones indirectas a determinados aspectos, pero ignoramos a qué obras pertenecían.

En este capítulo se tratarán obras de los siguientes tipos: poemas cosmológicos, consagrados a explicar la configuración del mundo (§ 2); catábasis, que describen un descenso a los infiernos (§ 3); fragmentos sobre el origen y el destino del alma (§ 4); poemas sobre el modo de vida correcto (§ 5); obras sobre Deméter y Perséfone (§ 6); poesía hímica atribuida a Orfeo, no incluida en la colección de *Himnos* (§ 7); epigramas (§ 8) y poemas sobre adivinación (§ 9); para terminar con una serie de noticias de obras cuya existencia es dudosa o sobre cuyo contenido apenas podemos afirmar nada (§ 10).

2. POEMAS COSMOLÓGICOS

2.1. Presentación

Junto a las obras cosmogónico-teogónicas, se atribuye a los órficos un pequeño grupo de poemas de tema cosmológico¹. En ellos, al parecer, no se incluía material teogónico, sino que la descripción de cómo está configurado el universo primaba sobre la de cómo se originó. A lo que sabemos, eran poemas muy breves que presentaban la visión órfica del mundo explicando cómo es a través de símiles sencillos. Parece que la gran mayoría de ellos² se originó en círculos pitagóricos antiguos.

2.2. Vacilaciones en los autores

Es característico de las noticias sobre estos textos su atribución a otro u otros poetas, además de a Orfeo. Se trata de pitagóricos antiguos, aunque sobre ellos apenas sepamos nada. Los nombres implicados son los siguientes:

a) Bro(n)tino, del que se cuenta que era un pitagórico de Metaponto³, marido de una tal Deino, y padre de Téano, la esposa de Pitágoras⁴. Alcmeón de Crotona le dedicó su obra⁵. Se le atribuían poemas y una obra en prosa dórica titulada *Acerca del entendimiento y de la inteligencia* (Περὶ νοῦ καὶ διανοίας)⁶.

b) Zópiro es contado entre los discípulos tarentinos de Pitágoras, aunque también se le considera de Heraclea⁷. Hay quien lo señala como autor de alguno de estos poemas breves, si bien la atribución nunca parece segura⁸.

c) En cuanto a Cércopo, no figura en el catálogo de pitagóricos de Jámblico en el que son citados los anteriores⁹. No sabemos si es el

¹ Cfr. West, 1983a, 7 ss.; Brisson, 1990, 2925 s.; Kingsley, 1995, 140 s.

² No tenemos evidencias del origen pitagórico del llamado *Cratera menor*.

³ Iambl. *VP* 36.267. Los testimonios sobre Bro(n)tino figuran en *OF* 1100. Cfr. también Timpanaro Cardini, 1958, 74 ss.; Thesleff, 1961, 12; Burkert, 1972, 114; 289, n. 57; West, 1983a, 9 s.

⁴ Iambl. *VP* 27.132, D. L. 8.42.

⁵ D. L. 8.43 (Alcmaeo 24 B 1 D.-K.), 8.55.

⁶ Clem. Al. *Strom.* 1.21.131.5, Suda s. v. *Orpheus* (III 565.7 Adler), Iambl. *Comm. math.* 8 (34.20 Festa).

⁷ Tarentino, en Iambl. *VP* 267. Los testimonios sobre Zópiro se reúnen en *OF* 1106. No lo menciona Thesleff, 1961. De Heraclea, en Clem. Al. *Strom.* 1.21.131.3.

⁸ Cfr. Clem. Al. *Strom.* 1.21.131.3, Suda s. v. *Orpheus* (III 565.4 Adler), *FHG* IV, p. 533 Müller; Rohde, ⁹1925, 106, n. 2; 1901, 171; West, 1983a, 10, n. 18; 250.

⁹ Aunque Suda s. v. *Orpheus* (III 564.29 Adler) lo menciona como pitagórico. Cfr. Tan- nery, 1897, 192; Kroll, 1921; Rohde, ⁹1925, 106 ss.; Diels, *Vorsokr.* n. 15; Wilamowitz, 1931,

poeta épico del que Aristóteles dice que rivalizó con Hesíodo y al que algunas fuentes atribuyen el *Egimio* del *Corpus Hesiodicum*¹⁰. Clemente invoca la autoridad de Epígenes para asignarle obras del catálogo órfico que no se encuadran en este capítulo: el *Descenso al Hades* y un *Hieros logos*. Cicerón lo considera autor de un *carmen Orphicum* y la *Suda* recoge la opinión de quienes creen que es el autor de las *Rapsodias*¹¹. Su identidad está, pues, abierta a la discusión y Burkert lo considera un invento de la filología antigua¹².

A continuación, pasaremos revista a las noticias que tenemos sobre estas obras.

2.3. La Red

Se atribuía a Zópiro o a Brotino¹³ un poema titulado *La Red* (Δίκτυον). De él sólo conservamos una oscura referencia, según la cual en la obra la ciudad de Nisa se localizaba en Eritra, esto es, en Arabia o en la India (*OF* 405), y un fragmento más significativo, transmitido por Aristóteles, acerca de la manera en que se configuran los seres vivos según esta obra «como el entramado de una red»¹⁴. El modelo recuerda cosmogonías pitagóricas¹⁵ y también reaparece en Platón y otros autores¹⁶.

2.4. El Peplo

El *Peplo* (Πέπλος) es atribuido a Zópiro o a Brotino¹⁷. El título sugiere que el poeta imaginaba la cobertura estacional de la tierra por

II 196, n. 3; Timpanaro Cardini, 1958, 68 s.; West, 1983a, 248. Los testimonios sobre Cércope están reunidos en *OF* 1101.

¹⁰ Arist. *Fr.* 75 Rose; cfr. Timpanaro Cardini, 1958, 68, *Fragmenta Hesiodica*, p. 151 M.-W.

¹¹ Clem. Al. *Strom.* 1.21.131.5; Cic. *ND* 1.107 (West, 1983a, 248, cree que se refiere a las *Rapsodias*).

¹² Cfr. Diels, *Vorsokr.* 1 n. 5; Rzach, 1924, 902; Jaeger, 1947, 217, n. 21; Burkert, 1972, 114, cfr. 130, n. 60.

¹³ *Suda* s. v. *Orpheus* (III 565.7 Adler = *OF* 403).

¹⁴ Arist. *GA* 734a 16 (*OF* 404), cfr. Schuster, 1869, 54, n. 1; Kern, 1888b, 501; Gruppe, 1890, 716, n. 1; Linforth, 1941, 151; Ziegler, 1942, 1408.

¹⁵ Como la descrita por Arist. *Metaph.* 1091a 13 (58 B 26 D.-K., que Burkert, 1972, 235 ss., atribuye a Filolao; cfr. el comentario de Huffman a este autor, 61 s.) o *Ph.* 213b 22 (58 B 30 D.-K.). Cfr. West, 1983a, 10, que supone que la teoría física del poema sería más antigua que el esquema más abstracto de Filolao. Véase también Ziegler, 1942, 1408; West, 1971, 230; y Kingsley, 1995, 159.

¹⁶ Pl. *Ti.* 78b-d, cfr. West, 1983a, 10; Bernabé, 1998a, 67; así como Dionisio de Egas (autor de una obra titulada *Diktyakon*, según Phot. *Bibl.* n.185) y otros autores tardíos, sobre los cuales cfr. Lobeck, 1829, 380 s.

¹⁷ Epígenes en Clem. Al. *Strom.* 1.21.131.5, *Suda* s. v. *Orpheus* (III 564.27 Adler). Cfr. *OF* 406 s.

la vegetación como un peplo bordado por Perséfone, a la manera en que Ferecides¹⁸ narra cómo «Zeus teje un manto grande y hermoso y borda sobre él la Tierra, Ogen y las moradas de Ogen».

Podemos suponer que el poema entró luego a formar parte de las *Rapsodias* si aceptamos que procedería del antiguo *Peplo* un pequeño grupo de fragmentos de aquel poema¹⁹ que narran cómo Perséfone, asentada en el reino celeste, teje un peplo que es el universo, porque en él se representan la superficie terrestre y el cielo estrellado (en un fragmento literal se describe cómo es el Océano en la primorosa labor de la diosa²⁰). Cuando está bordando un escorpión (e. d., la constelación de Escorpión, en invierno), es raptada por Hades. Ignoramos si en el poema primitivo el rapto poseía el significado que parece tener en las *Rapsodias*, esto es, la forma de establecer un lazo de unión entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, al que la Muchacha va y del que regresa y será reina y mediadora.

Clemente²¹ recoge una noticia de Epígenes sobre lo que considera menciones simbólicas procedentes de un texto órfico, entre las que aparecen: «las lanzaderas de curvado carruaje» para indicar el arado, «la urdimbre» como los surcos, «el hilo» como la simiente, las «lágrimas de Zeus» como la lluvia y las «Moiras» como las fases de la luna. No sabemos si la interpretación alegórica de Epígenes es arbitraria. Más bien parece que encuentra símbolos en donde no hay sino metáforas²². En todo caso da la impresión de que estas imágenes proceden de nuestro poema.

Un «Hilo» (μίτος) personificado aparece en una pieza cerámica beocia (un escifo cabríco²³ de 410-400 a.C.) en compañía de *Krateia*, *Pratolaos*, *Pais* y *Kabiros*²⁴. Ignoramos si la imagen trasluce alguna conexión entre orfismo y cultos cabrícos.

¹⁸ Pherecyd. Syr. Fr. 68 Schibli (cfr. el comentario, 50 ss.); Vonessen, 1963; West, 1971, 10 ss.; 230 (y la referencia a paralelos orientales en 53 ss.), 1983a, 10 s.; 212. Cfr. también Lobeck, 1829, 836 s., Dieterich, 1891a, 29, 102; Heeg, 1907, 38; Eisler, 1910, 115, 1 B 22 D.-K.; Colli, 1977, 407; Bernabé, 1992a, 43; Janko, 1997, 71. No creo fundada la propuesta de Ziegler, 1942, 1413, de considerarlo comparable con *Hierostolika* y con el *Katazostikon*.

¹⁹ *OF* 286-290.

²⁰ *OF* 287. El tema fue imitado luego por Claudian. *Rapt. Pros.* 1.169 ss.: la muchacha es interrumpida en su trabajo por Plutón cuando está bordando «en el borde superior del tejido las sinuosidades del Océano con sus aguas transparentes».

²¹ Clem. Al. *Strom.* 5.8.49.3 (*OF* 407).

²² Considera la posibilidad de que sean metáforas Linforth, 1941, 114 s.; cfr. West, 1983a, 10.

²³ Es decir, una copa profunda encontrada en las excavaciones del santuario de los Cabiros en Tebas de Beocia. Los Cabiros eran divinidades benévolas, protectoras de labriegos y en cuyo honor también se celebraban misterios. Cfr. Schachter, 2003.

²⁴ Cfr. Albinus, 2000, 122, con bibliografía anterior. Véase también Linforth, 1941, 141 ss.; Guthrie, ²1952, 124; Ricciardelli, 1980, 130; Bonomi, 1992a-b. Hesiquio glosa *mitos*, «hilo» como «nacimiento», lo que puede ser un eco de esta misma obra.

2.5. La pelota

Hoy se ha abandonado la hipótesis²⁵ según la cual el poema llamado Σφαῖρα y atribuido a Orfeo sería una especie de caligrama o *technopaegnium* escrito en forma circular. Más verosímil²⁶ es considerar que se trataría de una obra similar a la *Esfera* de Museo o a la atribuida a Demócrito²⁷. Lo más probable es que debamos traducir el título como *La pelota*, lo que nos llevaría a clasificar este poema entre los «modelos del mundo» presentados a través de objetos cotidianos²⁸. Sólo conservamos acerca de él una noticia según la cual estaba dedicado al mítico poeta Lino²⁹.

2.6. Cratera

Sobre el poema titulado *Cratera*³⁰ (es decir, la vasija de mezclar el vino con agua) sólo sabemos que estaba dedicado a Museo y era atribuido a Zópiro de Heraclea. La Suda insiste en esta atribución, pero habla de *Crateras* en plural, lo que parece indicar que le asigna también al *corpus Orphicum* la obra llamada *Cratera menor*³¹.

De acuerdo con el título puede conjeturarse que trataría de presentar una imagen del mundo como una vasija de mezclar vino en que los elementos se combinaban en proporciones armónicas. Es la hipótesis de West³², que se apoya en diversos textos antiguos: a) la existencia de una teoría de la mezcla de los humores atribuida a Alcmeón, que sin duda resultaría muy aceptable para un ámbito pitagórico; b) un par de fragmentos de Empédocles en que aparece la imagen de una cratera; y c) algunos textos de Platón sobre crateras cósmicas. Es posible que en la reiterada presencia en Platón de una *imago mundi* como una vasija de mezclar encontremos ecos de este poema³³. No conservamos nin-

²⁵ Lobeck, 1829, 382, sobre la base de Sch. Heph. *Ench.* A 31.5.

²⁶ Kern, 1922, 315.

²⁷ *P. Mag. Lugd.* (68 B 300, 21 D.-K.).

²⁸ Cfr. West, 1983a, 33, n. 99, que trae a colación Pl. *Phd.* 110b, Eratosth. *Fr.* 16 Powell, A. R. 3.135. Cfr. asimismo Maas, 1888, 303; Boll, 1903a, 349 s.

²⁹ Sch. Hom. *Il.* 18.570c (IV 556 Erbse), Eust. *in Il.* 1163.56 (= *OF* 408).

³⁰ *OF* 409-412, cfr. Lobeck, 1829, 736; Ziegler, 1942, 1411; Pfister, 1947, 181; Nilsson, 1958 (= 1960, III 332 ss.); Kahane, 1965; West, 1983a, 11; Brisson, 1990, 920; Edwards, 1992; Parker, 1995; 486; Kingsley, 1995, 134 ss.; Bernabé, 1998a, 68.

³¹ Dedicatoria a Museo: Serv. *Aen.* 6.667 (*OF* 410). Atribución a Zópiro: Clem. Al. *Strom.* 1.21.131.3 (*OF* 409). Cfr. Suda s. v. *Orpheus* (III 564, 27 Adler = *OF* 411) y Ziegler, 1942, 1411.

³² West, 1971, 230, n. 5, 1983a, 11.

³³ Véase Alcmaeo 24 B 4 D.-K.; Emp. 31 B 8.3 y B. 35.14 ss. D.-K., Pl. *Phd.* 111d, *Phlb.* 61bc, *Ti.* 35; 41d, *Lg.* 773d. Cfr. también textos más tardíos, como un pasaje de las

gún fragmento de esta obra. Ignoramos si alude a ella un texto de Plutarco³⁴ en el que se nos cuenta que tras llegar ante una gran cratera en el otro mundo en la que confluían tres corrientes, mezcladas según medida por tres démones sentados juntos, Tespesio es informado por su guía de que Orfeo había llegado hasta allí cuando iba en busca del alma de su esposa y había transmitido a los hombres la falsa creencia de que el oráculo de Delfos era común a Apolo y a la Noche. No obstante, la falta de claridad de la cita de Plutarco nos impide saber si se ha basado en la obra que nos ocupa o en alguna *Catábasis* órfica³⁵.

2.7. Cratera menor

Se trata de un poema que se conservaba aún en época bastante tardía, ya que Juan Diácono Galeno, un autor que no parece anterior al siglo x d.C., cita literalmente alguno de sus fragmentos³⁶. Por el título, la *Cratera menor* podría ser similar al poema anterior, pero los fragmentos que nos han llegado tratan sobre todo de las funciones de los dioses, a menudo apoyadas con etimologías (muy del gusto de los órficos, desde épocas tan antiguas como la del comentarista del *Papiro de Dervení*). Un ejemplo podría ser el comienzo de *OF* 413:

Hermes es intérprete (ἑρμηνεύς), mensajero de todas las cosas;
las Ninfas, el agua; el fuego, Hefesto; el grano, Deméter.
El mar, Posidón, el gran sacudidor de la tierra... etc.

En otro fragmento (*OF* 416) se le atribuyen a dos variantes del acusativo del nombre de Zeus, Ζῆν(α) y Δία, etimologías basadas en la idea de que el dios es comienzo de todo porque da vida (ζῆν) y porque por su mediación (διά) se configuran todas las cosas. Kern considera esta explicación claramente estoica, pero la encontramos en autores más antiguos que los estoicos, como Hesíodo y Platón³⁷.

Rapsodias (Procl. in *Ti.* 3.250.17 Diehl = *OF* 335), un papiro mágico (*P. Mag. Hymn.* 23.21 [II 262 Preisendanz-Henrichs]) o el capítulo V del *Corpus Hermeticum*.

³⁴ Plu. *Ser. num. vind.* 566A (*OF* 412).

³⁵ Cfr. Kern 1922, 306, 309; Wilamowitz, 1931, II 194, n. 3; Nilsson, 1958, 53 ss. [1960, III 332 ss.]; West, 1983a, 12; Flacelière-Irigoien, 1987, CXCI s., Klaerr-Vernière *ad loc.*, 222 s.; Kingsley, 1995, 135 s.; Bernabé, 1996b, 74; Albinus, 2000, 106, n. 23. Sobre la cratera como trasunto de un volcán cfr. cap. 8, § 15.

³⁶ Cfr. Kern, 1889; Gruppe, 1890, 735; Rohde, 1890, 1145, n. 3; Ziegler, 1942, 1411 s.; West, 1983a, 262, n. 3.

³⁷ Kern, 1922, 311, a partir de Chrysipp. *Fr.* 1062 Arnim, pero cfr. Hes. *Op.* 2 s. Δι' ἐννέπετε,... / δὲν τε διὰ βροτοῖ ἀνδρες, y Pl. *Cra.* 396a; véase Procl. in *Cra.* 52.4 Pasquali, así como Bernabé, 1992a, 45.

2.8. La Lira

En un artículo publicado poco después de la edición de Kern³⁸ (y que por tanto no pudo ser conocido por el gran filólogo) se daba a conocer el descubrimiento de una obra desconocida del *corpus Orphicum*, titulada *La Lira*³⁹, citada en un escolio a la *Eneida* virgiliana⁴⁰. Según el escoliasta, que señala como su fuente a Varrón Atacino, se comparaban en el poema las siete cuerdas de la lira con siete zonas del cielo y se manifestaba la imposibilidad de evocar las almas infernales (quizá entre ellas la de Eurídice) sin el sonido de la lira. El poema, además de conocido por Varrón Atacino, fue también imitado por él y por otros autores latinos⁴¹ y debe situarse probablemente a fines de la época helenística y comienzos de la romana. Parece que Luciano se hace eco de ideas contenidas en él. Y, por último, es posible que aluda a él un verso de las *Argonáuticas órficas* dentro del catálogo de obras atribuido a Orfeo⁴².

El motivo de la lira cósmica aparece en otras fuentes, aunque la imagen no sirve a los mismos propósitos. También las siete zonas del cielo se mencionan múltiples veces⁴³. En cuanto a la imposibilidad de que las almas asciendan sin el concurso de la lira, Burkert señala un testimonio⁴⁴ según el cual Pitágoras, cuando le llegaba la hora de la muerte, pidió a los que le acompañaban que tocaran el monocordio, para sugerirles que las proporciones armónicas, al poder ser objeto de

³⁸ Savage, 1925.

³⁹ *OF* 417-420. Cfr. Nock, 1927, 1929; Keydell, 1942, 1336; Ziegler, 1942, 1412; Cumont, 1942 add. a p. 18; Ferrero, 1955, 383 ss.; Burkert, 1972, 357; Deschamps, 1979, 18, n. 53; West, 1983a, 29 ss.; Lambardi, 1986; Paterlini, 1992; Breglia Pulci Doria, 1994, 74; Molina, 1995; Bernabé, 2000b, 66.

⁴⁰ Sch. Verg. *Aen.* 6.119 en *Cod. Par. Lat.* 7930, cfr. la referencia, más oscura, de Serv. *Aen.* 6.645.

⁴¹ Cfr. Varro Atacin. *Fr.* 11 Büchner, sobre el cual véase Lambardi, 1986, 125 ss.; Paterlini, 1992, 79 ss.; quien evoca además Verg. *Aen.* 6.645 ss.: *nec non Threicius longa cum veste sacerdos / obloquitur numeris septem discrimina vocum* (i. e. διαστήματα τῶν φθόγγων) / *iamque eadem digitis, iam pectine pulsata eburno*. Cfr. además Cic. *Rep.* 6.18 *septem ... distinctos intervallis sonos*.

⁴² Luc. *Astr.* 10 (*OF* 418), *AO* 39 (*OF* 420). Creen que *AO* se refiere a la *Lira* Nock, 1927, 170; Keydell, 1942, 1336; Ziegler, 1942, 1412; Vian *ad loc.*, p. 13. Pero Sánchez Ortiz de Landaluce, 1996, 270, piensa que el verso hace referencia a un ritual expiatorio. Es posible, incluso, que el autor de las *Argonáuticas* se refiera a los *Himnos*, cfr. Kern, 1922, nota a T 224.

⁴³ Lira cósmica en Scythin. *Fr.* 1 West, Alex. Eph. *SHell.* 21.9 s., 25 s., Ostanes *Fr.* 8b Bidez-Cumont, Ph. *Opif. mund.* 42 (cfr. Boyancé, 1946, 3 ss.; West, 1983a, 30 y n. 89; Lambardi, 1986, 134 y n. 24). Sobre las siete zonas: Pl. *Ti.* 38c, Chrysipp. *Fr.* 527 Arnim, Sch. Arat. 752 (381.1 Martin), Gem. 1.1 ss., Ps.-Arist. *Mu.* 329a 18 ss., *h. Hom.* 8.7, *OH* 7.8, *Corp. Herm.* 1.25 p. 15.15 ss., 3.2, p. 44.13 ss., 11.7 p. 150.2 s.; Nock-Festugière, etc., así como Roscher, 1902-1909, III 2, 2524 s.; Gundel, 1950, 2023.

⁴⁴ Aristid. *Quint.* 3.2, cfr. Burkert, 1972, 357 (con n. 37).

la percepción intelectual, podían seguir escuchándose después de la muerte. Parece que la lira se concibe como el instrumento cuya música puede percibirse al margen de los sentidos. Burkert insiste en que cuando intentamos explicarnos la teoría de la armonía de las esferas no llegamos a una explicación matemática, sino a una escatología. Una escatología que parece astral, por oposición a la órfica que conocemos, que sitúa el Más Allá en el mundo inferior⁴⁵.

2.9 Colofón sobre los poemas cosmológicos

Aunque nuestra ignorancia sobre estas obras no nos permite profundizar demasiado en su estudio y la falta de información puede dar lugar a una visión deformada, da la impresión de que un grupo consistente de ellas (*Pelota, Red, Cratera, Pepto*) presentaba características comunes: su atribución a Orfeo alternativa con su asignación a pitagóricos antiguos, la búsqueda de un modelo simple para explicar el mundo, la presencia de ideas pitagóricas en la configuración del modelo y lo que parece ser un interés por las cuestiones religiosas menor que en otras obras atribuidas al bardo tracio. Podríamos aventurar una explicación coherente con esta serie de rasgos pensando que determinados círculos pitagóricos, concededores del auge de la nueva literatura atribuida a Orfeo y conscientes de los puntos de contacto existentes entre orfismo y pitagorismo, pudieron proponerse propagar una literatura asimilable por círculos órficos amplios, no cultos, en la que la presencia de rasgos pitagóricos se acentuara. Una especie de competencia proselitista en un terreno de juego común.

La lira y la Cratera menor se apartan un tanto de este esquema. La primera porque se refiere a cuestiones religiosas como la suerte de las almas tras la muerte, aunque también hay una fuerte incidencia de la visión pitagórica de las cosas en la aplicación de un esquema tan característico de este movimiento filosófico como es la *harmonia mundi* o el interés por la intervención del número y la proporción en la configuración del universo. En cuanto a la *Cratera menor*, no estamos seguros de que se trate de una obra pitagórica y parece que uno de los intereses básicos de su autor (si no el único) era la determinación de las funciones de los dioses y su explicación «ilustrada» a través de métodos etimológicos.

⁴⁵ Cfr. ideas semejantes en Cic. *Rep.* 6.18 y Aristid. *Quint.* 2.19.

3. LAS CATÁBISIS

3.1. Razón de ser de las catábisis

Catábisis es la denominación genérica de los poemas que describen la bajada en vida de un personaje al mundo infernal. Obras de este tipo (o pasajes de obras, como la *Nekyia* de la *Odisea* o algunos fragmentos de la *Miníada*) son el antecedente último de poemas o pasajes de poemas como el canto VI de la *Eneida* o, siglos más tarde, la *Divina comedia* de Dante. La catábisis, ante todo, fundamenta las creencias sobre el Allende con una descripción de la suerte futura de las almas. Pero el descenso a los infiernos es, además, fuente de conocimiento, de un conocimiento que es atemporal, en tanto que el Más Allá es un lugar ajeno al transcurso del tiempo en el que, por ello, pasado, presente y futuro se encuentran. Ese es el motivo por el que Eneas desciende al Allende en la *Eneida* para conocer el futuro.

3.2. La temática del descenso a los infiernos en el corpus órfico

Varias son las huellas posibles de *catábisis* en el corpus órfico. Por una parte, contamos con noticias y algún fragmento muy escaso referidos a una *Catábisis* de Orfeo y a otra de Heracles. En segundo lugar, en las laminillas órficas de oro hay también alusiones a la geografía infernal y a la suerte de las almas en el Allende y el testimonio conjunto de estos documentos puede permitirnos reconstruir a grandes rasgos el recorrido del alma por el otro mundo, que quizá procede de una obra de este tipo⁴⁶. En tercer lugar, encontramos referencias a esta temática en autores antiguos como Píndaro o Platón⁴⁷, pero no tenemos criterios para decidir qué fragmentos de los que se nos han conservado referentes a lo que sucede en los infiernos pueden proceder de una *Catábisis*. Por otra parte, hallamos en las *Rapsodias* descripciones de los infiernos que bien podrían derivar, directa o indirectamente, de este tipo de literatura, teniendo en cuenta que en las *Rapsodias* se incorporaron, completas o en parte, obras más antiguas de diverso tipo. Por último, conservamos un papiro de Bolonia que contiene fragmentos extensos de una *Catábisis* tardía con bastantes rasgos órficos.

⁴⁶ Cfr. Riedweg, 1998, 2002a y el capítulo 23, § 2.5.e.

⁴⁷ Cfr. *OF* 61-63; 340-344; 423; 428-435; 439-446; 459-462; 474-496.

3.3. La Catábasis de Orfeo⁴⁸

Hablamos de la *Catábasis* de Orfeo de una forma convencional, ya que no nos consta que todas las noticias, bastante vagas, que nos han llegado referidas a una obra con este título atribuida al poeta tracio procedan de la misma obra. Nos permitimos hablar en todo momento de la *Catábasis* de Orfeo, aun siendo conscientes de que podemos estar refiriéndonos a más de una obra.

Es natural que se atribuyeran a Orfeo obras de este tipo. A la hora de hablar de la suerte que les espera a los hombres en el Más Allá, Orfeo, poeta que, según el mito, descendió a los infiernos a buscar a su esposa muerta y regresó, es un candidato idóneo para que se pusiera en su boca, como testigo autorizado, una descripción de lo que ocurre en estos lugares. La forma del poema sería probablemente autobiográfica. Orfeo narraría en primera persona su descenso a los infiernos para liberar a Eurídice y describiría lo que vio allí sobre el destino de las almas en el otro mundo. Así parecen indicarlo los versos 40 ss. de las *Argonáuticas órficas*, cuando Orfeo se refiere a una obra suya (probablemente una *Catábasis*) en los siguientes términos:

Y te narré lo que vi y percibí
cuando fui por la tenebrosa senda del Ténaro a lo más profundo del
[Hades,
confiado en mi cítara, por amor a mi esposa.

El modelo, sin duda, sería la *Nekyia* de la *Odisea* y es probable que deriven de un poema como éste las representaciones del Más Allá que pueblan la cerámica suritálica⁴⁹ y otras piezas artísticas⁵⁰.

Posibles huellas del poema pueden encontrarse en la obra perdida *Basárides* de Esquilo, en el *Fedón* de Platón o en el libro VI de la *Eneida* virgiliana⁵¹, entre otras obras. De una *Catábasis* antigua ape-

⁴⁸ *OF* 707-717, cfr. Lobeck, 1829, 373 s., 810 ss.; Dieterich, 1913; Norden, 1926; Ziegler, 1942; 1391 ss.; Merkelbach, 1951; Guthrie, 1952, 193; Vogliano, 1952; Vogliano-Castiglione, 1952; Treu, 1954; Turcan, 1956; Disandro, 1957; Setaioli, 1970, 1972, 1973; Burkert, 1972, 130; Lloyd-Jones-Parsons, 1978; Fiaccadori-Medda, 1980; Schilling, 1982, 369; West, 1983a, 6, 9 s., 12; Casadio, 1986; Horsfall, 1993; Brisson, 1995, IV 2915; Kingsley, 1995, 38 ss., 123 ss.; Marinčić, 1998.

⁴⁹ Cfr. cap. 12, § 5.1 y cap. 29.

⁵⁰ Como una pélice ática del s. IV a.C. de Crimea, el vaso Pourtalis en el Museo Británico, la Urna Lovatelli o el sarcófago de Terranova (cfr. Eisler, 1925, 159, n. 4; Wilamowitz, 1931, II 55, n. 1; Nilsson, 1941, I 318, lám. 46; Mylonas, 1961, 105, 210 ss.; Simon, 1966, 72 ss.; Lloyd-Jones, 1967, 211).

⁵¹ Para *Basárides*, cfr. West, 1983a, 12 s., con bibliografía y 1983b, Di Marco, 1993; para el *Fedón*, Kingsley, 1995, 125. Para Virgilio, Norden, 1926, VI, 23; Molyviati-Toptsis, 1994.

nas tenemos otra cosa que noticias sueltas, que la atribuyen, bien a Orfeo, bien a otro poeta del mismo nombre, que se suponía posterior al bardo mítico (un supuesto «Orfeo de Camarina»), bien a algún pitagórico, como Cércope, Pródico o Herodico⁵². Ninguna de estas noticias tiene demasiado fundamento ni nos da información sobre posibles contenidos del poema. También parece haber huellas de una antigua *Catábasis* en un papiro mágico⁵³.

3.4. *La Catábasis de Heracles*

Testimonios no menos vagos apuntan a la existencia de un poema sobre el descenso a los infiernos de Heracles, que puede tener un origen órfico. Su argumento podría ser el que recoge Apolodoro y la obra sería la fuente de la parodia de Aristófanes en las *Ranas* y habría dejado huellas en otros autores, algunos bastante antiguos⁵⁴. Por tales razones se ha propuesto para este poema una fecha hacia 550 a.C. y se ha pensado que pudo circular bajo el nombre de Museo⁵⁵.

3.5. *La Catábasis del Papiro de Bolonia*

Por último, conservamos unas páginas de un códice de papiro de los ss. II / III d.C., que contenía un poema hexamétrico⁵⁶, de unos 225 versos, en que se describen premios y castigos en el Más Allá. Lo más interesante de este poema es que tiene claros puntos de contacto con el libro VI de la *Eneida* virgiliana, sin que sea posible determinar si es la fuente del poeta de Mantua para este pasaje o si, por el contrario, se ha visto influido por él, o incluso si ambos proceden de una fuente común.

⁵² A Orfeo: Iul. *Or.* 7.216d, Suda s. v. *Orpheus* (III 564.27 Adler = *OF* 709) y sobre todo, el autor de las *AO* en el catálogo de obras órficas, 40 ss.; a Orfeo de Camarina: Suda s. v. *Orpheus* (III 565.20 Adler), Const. Lascaris *Prol. sap. Orph.* 103 (36 Martínez Manzano, *OF* 708); a Pródico Clem. Al. *Strom.* 1.21.131.3 (*OF* 707); a Herodico: Suda s. v. *Orpheus* (III 564.27 Adler = *OF* 709); a Cércope: Epígenes en Clem. en *Strom.* 1.21.131.3.

⁵³ *P. Mag.* LXX 5 ss. (202 Preisendanz-Henrichs) s. III-IV p. Ch. (*OF* 712), cfr. Betz, 1979-1980.

⁵⁴ *OF* 713-716, cfr. Apollod. 2.5.12, Pi. *Dith.* 2 (*Fr.* 70b Maehl.) y *Fr.* 346 Maehl., B.5.56-175 y Verg. *Aen.* VI; véase Norden, 1926, VI 5 y comentario a los versos 131 s., 260, 309-312, 384-416, 477-493, 548-627 y 666-678, así como Van der Muhl, 1938, 8 s.; Lloyd-Jones, 1967, 206 ss. = 1990, 167.

⁵⁵ Lloyd-Jones, 1990, 187. Cfr. asimismo Suárez, 1997, 205 s.

⁵⁶ *P. Bonon.* publicado, tras diversas ediciones anteriores, por Lloyd-Jones-Parsons 1978 (*OF* 717). Traducción: Bernabé, 2003a, 282 ss.

Parece, por su estilo, una obra de época romana y algunos sitúan a su autor en los ss. II-III d.C., mientras otros creen preferible encuadrarlo en el ambiente judaico del helenismo alejandrino. En favor de una datación tardía del poeta estarían los posibles influjos cristianos que se han querido ver en él. Pero otros autores prefieren considerar los rasgos judíos más que cristianos⁵⁷. En cualquier caso, todo lo que en la obra se dice es congruente con el orfismo tardío⁵⁸.

El poema es narrado en primera persona por alguien que se encuentra en el Más Allá y va viendo diferentes tipos de pecadores. La parte conservada del papiro comienza con una referencia a las almas de culpables castigados por pecados sexuales (1-10) y tras una parte deteriorada podemos leer (vv. 25 ss.) suplicios de las almas condenadas. En este punto, las similitudes con la *Eneida* son muy grandes⁵⁹. Tras una nueva laguna, se habla (vv. 47-60) de personas dominadas por la avaricia, que conduce a delitos horrendos. De nuevo resulta imposible seguir el hilo hasta los vv. 73 ss., en que aparece una especie de intermedio, con puntos de contacto con el mito de Er en la *República* platónica. El narrador hace referencia a entradas y salidas de las almas del Hades y menciona dos vías, lo más probable una que baja, la de los muertos y otra que sube, la de los que deben reencarnarse. Después (v. 78) habla de otras almas que llegan, quizá las de los que acaban de morir.

También aparece un juez infernal que usa una balanza y determina el destino de las almas juzgadas. El tema de la balanza para «pesar» las almas es característico de la religión egipcia y no se difunde demasiado en el ámbito griego, pero se encuentra de nuevo en el cristianismo durante toda la Edad Media. En Grecia hallamos el tema de la balanza en época antigua (ya desde Homero⁶⁰), pero no para pesar las acciones del alma a su muerte, sino las suertes (*keres*) de un héroe frente a las de otro esto es, para determinar cuál de los combatientes va a morir.

⁵⁷ En época romana lo sitúan Lloyd-Jones-Parsons, 1978, 88; en los ss. II-III d.C. Vogliano, 1952, 394; en época alejandrina Setaioli, 1970, 1972, 1973. Ve influjos cristianos Wyss en Merkelbach, 1951, en nota a los versos 127 ss. Prefiere considerarlos judíos Setaioli, 1970, 208 ss.

⁵⁸ Merkelbach, 1951. Pese a Vogliano, 1952, 385; 393, los argumentos para sostener que es un poema órfico son bastante sólidos, cfr. Casadio, 1986, 294 s.

⁵⁹ Cfr., por ejemplo, v. 28: «Que los azotaran con sangrientos azotes» y Verg. *Aen.* 6.558 «Se oían crueles azotes» (en la estancia vigilada por Tisífone), 570: «Tisífone, armada con un látigo, golpea saltando sobre ellos a los culpables», v. 31: «(Las Harpías) arrojando una lamentable putrefacción» y 33: «Comensales de corvas garras» y Verg. *Aen.* 6.289 (las Harpías en el infierno), 3.216 s.: «Las deyecciones de su vientre (de las Harpías) son repugnantes; sus manos, corvas».

⁶⁰ *Il.* 22. 208 ss., cfr. *Thebais* argum.

Tras una nueva laguna, cuando volvemos a poder leer el texto (vv. 98 ss.) se habla de almas buenas que reciben, por tanto, buen trato: mujeres decentes, así como artistas y médicos, benefactores del género humano. De nuevo se acentúa el paralelismo con Virgilio⁶¹. Más adelante, tras una nueva interrupción, el poema vuelve a referirse al destino de las almas y menciona a «la hija de [Justicia], la famosísima Retribución» (v. 124) y el tema de la «túnica carnal» (v. 129) de las almas que se encarnan, así como un *locus amoenus* en el otro mundo para ciertas almas bienaventuradas.

4. FRAGMENTOS SOBRE EL ORIGEN Y EL DESTINO DEL ALMA

Poco es lo que podemos decir en este apartado. Tenemos una serie de fragmentos en que se tratan cuestiones acerca del origen y el destino del alma, mencionados sin referencia a la obra en que se hallaban, por lo que resulta muy problemático atribuirlos a poemas concretos⁶². En una poesía como la órfica el tema podía tratarse en teogonías, en *Catábasis* o incluso en breves poemas recitados durante las τελεταί.

Dado que lo más probable es que estos fragmentos procedan de orígenes distintos, no nos extraña que haya faltas de coincidencia ideológica entre unos y otros. Las doctrinas sobre el alma oscilan entre la explicación que aparece en un testimonio de Aristóteles y en un fragmento literal⁶³, según los cuales el alma se inspira con el aire, y la que hallamos en la mayoría de los fragmentos, según la cual el alma transmigra y es encerrada en cuerpos mortales como en un sepulcro, hasta alcanzar su liberación final⁶⁴. Incluso en unos pocos textos atribuidos a Orfeo⁶⁵ se nos cuenta que el alma procede del éter y se reintegrará en éste tras una especie de ciclo cósmico.

⁶¹ Cfr. vv. 103 ss: «Y las que adornaron la vida con el arte, pues o bien cantos divinos plantaron en el huerto de Apolo, llevadas por encima de las aéreas nubes, celebrando con la formige obras de mortales y el nacimiento de dioses (quizá una alusión a Hesíodo o a Orfeo), o de crueles enfermedades concibieron curaciones y encontraron raíces para heridas de enfermos o [curaron con el auxilio] del fuego o con el hierro.» y Verg. *Aen.* 6.660-664: «Aquí están... los sacerdotes que se mantuvieron puros mientras la vida alentó en ellos, y los adivinos que fueron piadosos y vaticinaron oráculos dignos de Febo, o los que embellecieron la vida con la invención de alguna arte».

⁶² *OF* 421-469. West, 1983a 265 ss., atribuye *OF* 421 y 425 s. a la *Teogonía de Protógono*; 422 y 436 s. a la *Teogonía de Jerónimo y Helánico*; 429 s. a un «poema usado en τελεταί»; 431 y 434 a un poema escatológico eleusinio y 438 a un poema para explicar los ritos. Naturalmente, tales atribuciones no pueden ni afirmarse ni negarse.

⁶³ *OF* 421 s.

⁶⁴ *OF* 427-435. Cfr. Bernabé, 1998a, 69 ss.

⁶⁵ *OF* 436-438. Cfr. cap. 28.

Dada la falta de información sobre las obras en que se contenían estos textos, no es posible precisar más sobre la cuestión.

5. POEMAS SOBRE EL MODO DE VIDA CORRECTO

Otro grupo de obras que se encuadran entre los poemas que tratan de la salvación del alma son aquellas que se refieren a cuál debe ser el correcto modo de vida de los seres humanos, lo que, en palabras de Platón, denominamos «vidas órficas» (Ὀρφικοί βίαι), un modo de vida que comportaba determinados tabúes alimentarios y de otra especie⁶⁶. Tampoco sabemos en qué «formato poético» aparecerían estas menciones. Hay testimonios vagos que nos dicen que Orfeo preconiza la abstención de comer carne⁶⁷.

Sólo podemos individualizar un poema atribuido a Orfeo por Sexto Empírico y que parece haber sido aludido o parodiado por Critias y por Mosquión, lo que indica que debía de ser bastante antiguo⁶⁸. Trata sobre el origen de la agricultura y de las leyes y comenzaba así (*OF* 641):

Hubo un tiempo en que los hombres tenían una vida de mutuo
[canibalismo
y el más fuerte mataba al varón más débil,
y los peces, las fieras y los pájaros alados
se comían unos a otros, porque no había justicia entre ellos.

Por la cita en prosa que acompaña esta mención sabemos que un dios se apiadó de sus miserias y les envió a las diosas legisladoras (Deméter y Perséfone), que pusieron fin a la mutua devoración y crearon una vida civilizada, basada en el consumo de cereales y en la represión de la injusticia. Otro fragmento en verso nos dice que los dioses (*OF* 643):

vestidos de niebla van y vienen por la tierra toda,
vigilando las acciones soberbias y las buenas normas de los hombres.

Parece, pues, que el poema no sólo recogía los aspectos más externos del Ὀρφικός βίος, sino que también se refería a la vigilancia ejercida por los dioses sobre el comportamiento moral de los seres humanos.

⁶⁶ Pl. *Lg.* 782c. Cfr. el cap. 34, § 4.

⁶⁷ Plu. *Sept. sap. conv.* 159C; Hieronym. *adv. Iovin.* 2.14 precisa que Orfeo manifiesta en *carmine suo* su aborrecimiento de la carne.

⁶⁸ S. E. *Math.* 2.31, 9.15, Critias *TGrF* 43 F 19, Moschio *TGrF* 97 F 6. Cfr. Blomqvist, 1990.

Kern atribuye el pasaje a los Καθαρμοί, pero tenemos muchos motivos para dudar de que haya existido un poema órfico con este título. Ziegler lo considera *incertae sedis* y Graf lo cree un poema eleusinio⁶⁹, lo cual es probable (dado que los atenienses reclamaban el derecho a recibir primicias de las demás ciudades por haber legado a la humanidad el don del cereal y la vida civilizada)⁷⁰, pero no nos dice nada sobre las características del poema ni sobre su función específica. Señala Graf, además, que puede ser el mismo poema aludido en el *Marmor Parium* y referido por Pausanias, aspectos estos puestos en duda por Blomqvist⁷¹. Por su parte, Kern cree que es a este mismo poema al que se refiere la famosa alusión horaciana de la *Epistula ad Pisones*⁷², afirmación que, una vez más, no podemos ni constatar ni rechazar, pero parece más probable que la fuente de Horacio fuera las *Ranas* de Aristófanes⁷³.

6. POEMAS SOBRE DEMÉTER Y PERSÉFONE

6.1. Uno o varios poemas a Deméter

La existencia de uno o varios poemas órficos a Deméter es una cuestión compleja, que se agrava por el hecho de que la poesía órfica se interesa en repetidos lugares por el mito de Deméter y Perséfone, por lo que no es fácil atribuir a obras concretas las vagas referencias a este tema que encontramos en diversos autores. El mito de la diosa del cereal y su hija es tratado o mencionado en obras analizadas en otros capítulos. Así, es aludido en varios *Himnos órficos*⁷⁴, en diversas teogonías y en el poema titulado *El peplo* (*OF* 406-408). También se refiere a las dos diosas el poema eleusinio que cita Sexto Empírico⁷⁵ sobre la transformación de la humanidad de salvaje en civilizada gracias al cereal, que hemos analizado en § 5⁷⁶.

⁶⁹ Cfr. Kern, 1922, 303; Ziegler, 1942, 1410; Graf, 1974, 160 ss. (seguido por West, 1983a, 268).

⁷⁰ Cfr. n. 97 de este capítulo.

⁷¹ *Marm. Par. IG XII 5.444.14 ss.* (*OF* 379), Paus. 1.14.3 (*OF* 382, 397), Blomqvist, 1990, 89.

⁷² Kern, 1922, 304; Hor. *Ep. Pis.* 391 s. (*OF* 626 II): «A los hombres salvajes el sacro Orfeo, intérprete de los dioses, los apartó de las matanzas y del alimento vergonzoso».

⁷³ Cfr. cap. 51, § 5.2.

⁷⁴ *OH* 18.12 ss., 19.9-14; 41.3-8; 43.7-9 cfr. los comentarios de Ricciardelli, 2000a, a estos pasajes.

⁷⁵ *S. E. M.* 2.31 (*OF* 641 ss.).

⁷⁶ Hay otras referencias vagas, de las que apenas es posible extraer ninguna información y que no tendremos en cuenta en adelante: a) el poema aludido por el *Marm. Par. IG*

Por otra parte, en el *Papiro de Derveni* se menciona un verso en que se insiste en la identidad fundamental de Deméter con otras divinidades⁷⁷:

Deméter, Rea, Tierra Madre, Hestia y Deó.

El comentarista lo cita como procedente de «los Himnos», lo que parece indicar que existía en su tiempo una colección de himnos atribuidos a Orfeo, desde luego diferente de la que ha llegado hasta nosotros, que es más tardía.

Fuera de este último pasaje, que podemos individualizar porque es citado con cierta concreción, tenemos otros fragmentos de poesía de tema demetríaco, cuya atribución a obras concretas es más problemática. La edición de Kern⁷⁸ distingue cuatro poemas entre los *Carmina de raptu et reditu Proserpinae*: a) uno muy antiguo que pudo ser la fuente de un coro de Eurípides (*E. Hel.* 1301 ss.) y del que no quedarían fragmentos; b) un poema siciliano recogido en una laminilla de oro de Turios (*OF* 492); c) una recensión del *Himno homérico a Deméter* transmitida por el *P. Berol.* 44, del s. II a.C.; y d) un poema más tardío, conocido por Pausanias y Clemente de Alejandría⁷⁹.

Pero la distribución de Kern no puede mantenerse, porque: a) el coro de Eurípides no contiene ningún rasgo que podamos considerar órfico⁸⁰; b) la laminilla de Turios no es un poema⁸¹; y c) es muy probable que los pasajes de Pausanias y de Clemente procedan de la misma fuente que el texto del papiro berlinés. Sólo quedaría, pues, una obra, de las cuatro aludidas por Kern, la señalada como c) referida en el texto del *Papiro de Berlín*, que estudiaremos en § 4.2. Aún

XII 5.444.14 ss. (*OF* 379) en el que Orfeo habría tratado «el rapto de Core, la búsqueda de Deméter y... (*hay una laguna*) de los que habían recibido el fruto de la tierra» (sobre el cual cfr. Jacoby y Colli, *ad loc.*; Linforth, 1941, 193; y Graf, 1974, 161, quien cree que se trata del mismo poema citado por S. E. y examinado en § 5, lo que no puede ni demostrarse ni negarse); b) las referencias de *AO* 26 s. (*OF* 380), dentro del catálogo de obras órficas: «el vagabundeo de Deméter y su gran duelo por Perséfone y cómo fue la Legisladora» (sobre la cual cfr. Vian, 1987, 11; Sánchez Ortiz de Landaluze, 1996, 263 s.); c) otra alusión en la misma obra, cuando Orfeo recuerda a Museo (1192 ss.) cómo trató en uno de sus poemas el rapto de Core (*OF* 381 y 389); d) referencias más vagas a poesía de Orfeo dedicada a Deméter en Paus. 1.14.3 (*OF* 382).

⁷⁷ *OF* 398, cfr. Obbink, 1994, 124, n. 48.

⁷⁸ Kern, 1922, 115 ss. Kern sigue en este punto a Malten, 1909a. Sobre el tratamiento del problema por autores del s. XIX y la primera mitad del s. XX, cfr. Lobeck, 1829, 546, 817 s.; Foerster, 1874; Ziegler, 1942, 1395 ss.

⁷⁹ Cfr. Paus. 1.14.3, Clem. Al. *Prot.* 2.17.1ss.

⁸⁰ Cfr. Graf, 1974, 155 y n. 24 y Kannicht en su comentario a la obra eurípidea p. 343.

⁸¹ Cfr. nuestra interpretación en Bernabé-Jiménez, 2001, 183; Bernabé, 2002i.

hemos de añadir la que llamaré «tradicción siciliana», a la que aludiré en § 6.3, y existen, por otra parte, otros pasajes referidos a Deméter o a Perséfone, que Kern edita en otros lugares⁸².

Frente a las advertencias de diversos autores⁸³ sobre la dificultad o la imposibilidad de atribuir con ciertas garantías a obras concretas cada uno de los fragmentos de que disponemos referidos a este tema, Richardson⁸⁴ propone un camino prudente: tomar la versión del *Papiro de Berlín* como fundamento de un poema órfico antiguo, con el que parecen coincidir (o, al menos, no hay motivo para considerar que no sea así) las referencias de otros autores⁸⁵, y atribuir los fragmentos que tenemos a otras obras cuando es evidente que se apartan de esta versión. Éste ha sido también el camino seguido en mi edición de los fragmentos (*OF* 379 ss.).

6.2. La versión del Papiro de Berlín y fragmentos no discordantes con ella

El *Papyrus Berolinensis* 44, del siglo II a.C., contiene un relato en prosa atribuido a Orfeo que no sólo sigue en líneas generales el *Himno homérico a Deméter*, sino que incorpora a la narración numerosos versos del propio *Himno*, con ligeras modificaciones⁸⁶. El problema es que no sabemos si el texto recoge una versión sólo en parte diferente de dicho *Himno*, como si fuera una obra de Orfeo⁸⁷, o si el autor del texto resume una versión órfica a la que añade extensas citas homéricas, como defiende Krüger⁸⁸, quien argumenta que los versos del *Himno homérico* no formaban parte de la versión órfica, ya que precisamente todo lo que se aparta de la versión homérica e introduce rasgos órficos aparece narrado en prosa.

⁸² Por ejemplo, los *Frr.* 41-44 y 46 Kern, situados entre los *fragmenta veteriora*, sin adscribir a obra, o el fr. 302 Kern, atribuido a unas Τελεταί, obra que no parece haber existido nunca (cfr. § 10).

⁸³ Graf, 1974, 151 ss., cfr. ya antes Croenert, 1907, 442 ss.; Ludwich, 1919ab; Krüger, 1938; Herter, 1941; Linforth, 1941, 123 s., 194; 248; 250; 352; Ziegler, 1942, 1395 ss.; Guthrie, ²1952, 135 ss.; Colli en su comentario a 4 [B 21]; Brisson, 1990, 2918; Foley, 1994, passim.

⁸⁴ Richardson, 1974, 77 ss.

⁸⁵ Gr. Naz. *Or.* 5.31 y 39.4 (*OF* 384), Clem. Al. *Prot.* 2.13.5 (*OF* 385), 2.17.1 (*OF* 390 I), 2.20.1-3 (*OF* 391 II, 392 III, 394 I, 395 I), Arnob. *Nat.* 5.25 (*OF* 391 III, 394 II, 395 II), Iust. Phil. *Coh. Gr.* 17.1 y Tz. *Ex.* 26.5 (*OF* 386), Sch. Hes. *Th.* 914 (*OF* 389 III); *AO* 1192 ss. (*OF* 389 IV), Sch. Luc. *DMeretr.* 2.1 (*OF* 390 II), Harp. *s. v. Dysaules* (*OF* 391 I), Mich. Psell. *Opusc.* 48.163.3 O'Meara (*OF* 391 IV), Paus. 1.14.2 (*OF* 397 I), P. Cornell 55.5 (*OF* 397 III).

⁸⁶ Cfr. cap. 31, §§ 2 y 3.

⁸⁷ Cfr. West, 1983a, 24 y n. 64.

⁸⁸ Krüger, 1938, 352 ss.

Quizá conservamos el verso inicial de este himno órfico⁸⁹, un verso que es una imitación del primero de la *Ilíada*:

Canta, diosa, la cólera de Deméter de espléndidos frutos.

Según nos cuenta el texto del papiro berlinés, Perséfone se encuentra cogiendo flores junto a la orilla del Océano cuando su atención es atraída hacia un espléndido narciso. La tierra se abre y surge Hades para raptarla. En la versión órfica presencian el rapto Ártemis y Atenea, mientras que por la sima abierta en la tierra caen los cerdos que cuidaba Eubuleo. Esta circunstancia sirve como motivación mítica del rito por el que se arrojaban cerditos en una especie de zanjas (llamadas μέγαρα) durante las fiestas de la diosa en Eleusis⁹⁰.

Frente a la versión «homérica» en que aparecen como personajes fundamentales los reyes Céleo y Metanira, mientras Triptólemo tiene sólo un papel secundario⁹¹, los protagonistas de la versión órfica son personajes humildes, como Disaules, un cabrero, Baubó y sus hijos: Eubuleo, un porquerizo, y Triptólemo, que adquiere una gran relevancia, un vaquero. El texto órfico nos presenta, pues, un escenario rústico, muy diferente del aristocrático homérico⁹², por lo que «parece representar tradiciones más antiguas y genuinas que las del poeta homérico»⁹³. Lo que no sabemos es si Disaules y Baubó protagonizaban ya una versión eleusinia o ática primitiva, preórfica⁹⁴.

En la versión órfica Baubó alegra a Deméter exhibiendo sus genitales⁹⁵, aspecto que no aparece en la versión homérica. En el relato del *Papiro de Berlín* Deméter pretende convertir al niño de Baubó en dios poniéndolo cada día al fuego, pero, cuando es descubierta, lo suelta y el niño muere abrasado, mientras que en el himno homérico el tema es edulcorado: Deméter sigue análogo procedimiento con el niño de Metanira, pero cuando es descubierta el niño no muere⁹⁶. Por

⁸⁹ Iust. Phil. *Coh. Gr.* 17.1 (*OF* 386).

⁹⁰ Sch. Luc. *DMeretr.* 2.1 (275.23 Rabe = *OF* 390 II), cfr. Lobeck 1829, 831; Kern 1891, 16; Malten, 1909b, 428; Deubner, 1932, 40 ss.; Festugière, 1935, 388; Robert, 1939, 211 ss.; Ziehen, 1940, 439 ss.; Henrichs, 1969a, 31 ss.; Graf, 1974, 165 s.; Richardson, 1974, 81 s.; Lada-Richards, 1999, 54, 84 ss. Sobre el origen del *aition*, cfr. Sfameni Gasparro, 1986, 169 ss.; Parker, 1996, 98 ss.

⁹¹ Sólo se le menciona en v. 473 con los reyes a los que la diosa concede que organicen los ritos.

⁹² Sfameni Gasparro, 1986, 165, siguiendo a Malten, 1909a.

⁹³ Richardson, 1974, 85.

⁹⁴ Cfr. Parker, 1996, 98 ss.

⁹⁵ Clem. Al. *Protr.* 2.20.3, Arnob. *Nat.* 5.25 (*OF* 395).

⁹⁶ Sobre lo cual cfr. Albinus, 2000, 165 ss. El mismo final es narrado por Apollod. 1.5.1., *Myth. Vat.* 2.97.

fin, nos cuenta el papiro berlinés que la diosa, agradecida por la información de Eubuleo acerca del rapto de Perséfone, concede a Triptólemo el beneficio de la agricultura⁹⁷. También en esta circunstancia la versión órfica se aparta de la «homérica», en la cual es el Sol el que cuenta a Deméter lo ocurrido, y cuyo tema fundamental no es el origen de la agricultura, sino la cólera de la diosa por el rapto y su reconciliación final.

6.3. La «tradición siciliana»

Una serie de piezas de cerámica apulia, obra del Pintor de Baltimore⁹⁸ y llenas de referencias iniciáticas, se ocupan del Rapto de Perséfone, en presencia de Ártemis y Atenea. La escena descrita coincide en muchos detalles con un texto muy posterior, el *Rapto de Proserpina* de Claudiano. Pero parece claro que Claudiano se ha basado en fuentes anteriores que derivan, en último término, de Timeo, de acuerdo con el testimonio de Diodoro⁹⁹. Podemos constatar, pues, que entre los siglos IV y III a.C. circulaba por Sicilia una tradición del mito del Rapto de Perséfone (a la que denominaré «tradición siciliana») que reivindicaba para la isla, en particular para los prados de Henna, el honor de haber sido escenario del rapto. A esta creencia, así como a la existencia de un culto a las dos diosas «al que asistía una concurridísima afluencia de hombres y mujeres», se refiere también Cicerón en las *Verrinas*, quien afirma enfáticamente que «toda la isla de Sicilia está consagrada a Ceres y Líbera»¹⁰⁰. La insistencia de Diodoro en la reivindicación de que el rapto tuvo lugar en este lugar es indicio de que existía una discusión sobre el particular, impresión que se ve

⁹⁷ Paus. 1.4.3, *P. Cornell* 55.5, cfr. Salvadori Baldascino, 1990, 205 ss. Los atenienses reclamaban de sus aliados primicias en pago por este gran favor a la humanidad; cfr. *IG I³* 78 (ca. 422?), II² 140 (s. IV a.C.), Isoc. *Paneg.* 31; 38, X. *HG* 6.3.6, así como Burkert, 1985, 67 s. Triptólemo aparece representado en un carro con espigas desde el s. VI a.C. en la iconografía ática de figuras negras y en un vaso locrio de mediados del s. VI a.C., en el que lo acompañan Deméter, Atenea, Hércules, Hermes y un personaje llamado Πλουτοδότας («dador de riquezas»), cfr. Cook, 1914, 211 ss., Metzger, 1965, 8 ss.; Richardson, 1974, 196; Schwarz, 1987, 1997; Matheson, 1994, 345 ss.

⁹⁸ Sobre todo una lutróforo del Pintor de Baltimore (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, N^o inv. 1998/92/2), y dos lutróforos, una hidria y dos ánforas, del mismo pintor, publicadas por Schauenburg, 1994.

⁹⁹ Claudian. *Rapt. Pros.* 1.219 ss. D. S. 5.3-5 = Timae. *FGrHist* 566 F 164. Parecen también proceder de la misma tradición, Val. Flacc. *Arg.* 5.343 ss.; Stat. *Aqu.* 1.150 ss. (= 1.824 ss.). En cambio, E. *Hel.* 1315-1319, pasaje invocado como fuente del Pintor de Baltimore por Trendall-Cambitoglou, 1982, 871, n. 57, sigue claramente otra tradición. Cfr. Cabrera-Bernabé, 2007.

¹⁰⁰ Cic. *Verr.* 4.48.106-107: *insulam Siciliam totam esse Cereri et Liberae consecratam.*

corroborada por el hecho de que las más antiguas monedas de Henna (ca. 450 a.C.) muestran a Deméter en su carro en busca de su hija¹⁰¹. En la «tradición siciliana» el rapto se produce con la complicidad de Afrodita, mientras que Atenea y Ártemis, que acompañaban a Core en la recogida de flores –compañía que parece motivada en alguna medida por la condición de vírgenes de las tres–, intentan impedirlo, hasta que Zeus las disuade de hacerlo lanzando un rayo. La antigua localización del rapto a orillas del Océano queda convertida en esta versión sólo en el tema de un peplo que Perséfone bordaba para su madre. La presencia del tema del peplo relaciona nuestra versión con el poema titulado *El peplo* y atribuido a Zópiro o a Brotino¹⁰², en el que, como hemos dicho, se comparaba, al parecer, la tierra con un peplo.

6.4. Otros himnos a Deméter

Además del verso citado en el *Papiro de Derveni*, conservamos restos de otros himnos a Deméter incompatibles con el que he reconstruido en § 6.2. Diodoro cita lo que parece ser el primer verso de otro himno en que se identifica a Deméter con la Tierra madre¹⁰³, mientras que un escolio recoge un verso que parece haber influido en Calímaco¹⁰⁴, según el cual Deó (e. d., Deméter) dio a luz a Hécate. Por otra parte, una referencia del *Etymologicum Gudianum* explica que Deméter, afligida, aborreció la menta y la hizo estéril¹⁰⁵. Por último, una misteriosa alusión de un escolio a Eurípides dice que en la poesía órfica los cerdos se llaman Hécubas. West cree que puede tratarse de una referencia al rapto de Perséfone, si los cerdos son los de Eubuleo¹⁰⁶.

¹⁰¹ *Brit. Mus. Cat. of Coins. Sicily*, p. 58, cfr. Zuntz, 1971, 70 ss.

¹⁰² Cfr. § 2.4.

¹⁰³ D. S. 1.12.4, cfr. 3.62.7 (*OF* 399), Kern *Fr.* 302 lo atribuye a las Τελεταί. Cfr. § 10 y Bernabé, 2002c, 71 s.

¹⁰⁴ Sch. A. R. 3.467 (233. 6 Wendel), cfr. Call. *Fr.* 466 Pf. (*OF* 400). Por su parte, West, 1983a, 266, lo considera parte de una teogonía que circulaba por Alejandría, quizá la Eudemía. Kern lo recoge entre los *fragmenta veteriora* (Kern, 1922, 113, *Frr.* 41 s.).

¹⁰⁵ *Et. Gud. s. v. Minthe* (395.1 Sturz = *OF* 401). Cfr. Lobeck, 1829, 803; Kaibel, 1895, 439; Malten, 1909b, 417, n. 3. No podemos saber si deriva de este poema lo que narran sobre Mente, Perséfone y Deméter Öpp. *H.* 3.486 ss., *Ov. Met.* 10.728 ss., *Str.* 8.3.14, *Sch. Nic. Al.* 374b. Cfr. Detienne, 1972, cap. 4.

¹⁰⁶ Sch. E. *Hec.* 3 (I 11.19 Schwartz = *OF* 402). Cfr. West, 1983a, 266, y Sittig, 1912, 2659.

7. HIMNOS ATRIBUIDOS A ORFEO NO CONTENIDOS EN LA COLECCIÓN DE *HIMNOS ÓRFICOS*

7.1. *Poesía hímica de diversas épocas*

Además de los *Himnos* de la colección, estudiados en el capítulo 15, se atribuyeron a Orfeo en diferentes épocas otros himnos, de los que nos han llegado testimonios de diversa índole¹⁰⁷. Varios autores antiguos hablan de «himnos» de Orfeo, pero Linforth se resiste a aceptar la existencia de este tipo de poesía en época clásica¹⁰⁸. Sin embargo, aunque no siempre es fácil distinguir si la palabra griega ὕμνος significa «himno» o de forma general «poema»¹⁰⁹, no hay motivos para negar la existencia de himnos órficos antiguos. No sólo porque los himnos responden a la tipología más extendida de la literatura órfica, que prefiere, salvo contadísimas excepciones, manifestarse en obras de pequeña extensión, sino porque tenemos un testimonio inequívoco sobre himnos órficos en época antigua. En efecto, en el *Papiro de Derveni* (col. XXII 11) leemos: «Está dicho también en los *Himnos*», lo que documenta la existencia de una colección de himnos órficos anterior al s. IV a.C.¹¹⁰ (cfr. § 4.1). Tenemos otros testimonios menos concluyentes. Por una parte, el mismo comentarista de Derveni cita dos pasajes muy similares a otros de Homero, aunque se refiere a ellos como si fueran también versos de Orfeo, por lo que se suscita la duda de si son citas homéricas imprecisas o versos de la tradición órfica con una semejanza con los homéricos debida a que se integran en una tradición rapsódica¹¹¹.

¹⁰⁷ Cfr. Wunsch, 1914, 171 s.; 2916 ss.; Ziegler, 1942, 1414 s.; Guthrie, ²1952, 12, West, 1983a, 35 s.; Brisson, 1990; Bernabé, 1998a, 45.

¹⁰⁸ E. *Alc.* 359, Pl. *Lg.* 829d, Paus. 9.30.12, Men. Rh. 333.12, 337.24, Aristid. *Or.* 41.2 (OF 680-684) y más tarde Cyr. Al. c. *Iul.* 1.35. Cfr. Linforth, 1941, 29.

¹⁰⁹ Cfr. Cassola, 1975, X-XII. El comentarista del *P. Derv.* col. VII 2 llama «himno» al poema teogónico que comenta.

¹¹⁰ Hallamos una referencia similar en Phld. *Piet.* pp. 63 y 23 Gomperz, citando a Philoch. *FGrHist* 328 F 185; cfr. Obbink, 1994, 114 s., quien cree que Filócoro conoció el texto del *P. Derv.*

¹¹¹ En col. XXVI 2 un verso semejante a *Od.* 8.335 (OF 687) y en col. XXVI 5 dos similares a *Il.* 24.527 s. y a Pl. *R.* 379c. Los primeros estudiosos los consideraron citas homéricas (Kapsomenos, 1964, 21 s.; West, 1965, 192 s.), pero el comentarista usa «quiere decir», (διηλοῖ), como en las otras referencias a la obra de Orfeo; cfr. Böhme, 1988, 1989, que lo considera un verso homérico interpolado por los Licomidas. Es preferible pensar que los pasajes responden a un fondo tradicional de versos hexamétricos, como quiere Funghi, 1992, 574. Por su parte, Obbink, 1997, 41, n. 4, piensa que el comentarista los considera de Orfeo y que cree que Homero los tomó del poeta tracio, y Janko, 2001, 31, n. 186, está convencido de que los versos homéricos pudieron ser reutilizados por Orfeo, como en el caso de los del *Himno a Deméter* en el *Papiro de Berlín* 40. Más cauto se muestra Casadesús, 1995a, 484. La existencia de una versión platónica del segundo par de versos, introducida por Pl. *R.* 379c con las pala-

También en el *Papiro de Derveni* encontramos un *Himno a Zeus*, del que conocemos otras dos versiones, más largas cuanto más recientes¹¹². No parece que ninguna de ellas haya sido nunca una obra independiente, sino que siempre aparecen formando parte de teogonías (además de la de Derveni, también de la *Eudemia* y de las *Rapsodias*). Podrían asimismo formar parte de las *Rapsodias* o de otra teogonía algunos pasajes hímnicos transmitidos por escolios a Apolonio Rodio y por Proclo¹¹³.

La Suda atribuye a Orfeo un *Himno del sacrificio* (Θυηπολικόν). Kern consideró que citaba el título de la colección de himnos que conservamos, lo que a Keydell le parece poco verosímil. Por su parte, West postula que se trata de la *Plegaria a Museo* que figura al frente de dicha colección¹¹⁴.

Por otra parte, Ateneo usa como fuente a Crates para citar un verso de claro ambiente dionisiaco como procedente de los «himnos arcaicos», por lo que podría tratarse de un himno órfico, pero West cree que procede del *Himno homérico a Baco*¹¹⁵.

En los apartados siguientes examinaremos referencias algo más claras de otros himnos de Orfeo, además de los *Himnos a Deméter* examinados en § 4.

7.2. El Himno órfico al Sol

Esquilo, en la tragedia perdida *Basárides*¹¹⁶, refería que Orfeo era un devoto del Sol (identificado con Apolo), razón por la cual fue castigado por Dioniso. Orfeo aparecería en la tragedia como un apóstata¹¹⁷

bras «no hay que aceptarlo ni de Homero ni de otro poeta» nos induce a pensar que se trata de un lugar común, tratado por diversos autores (cfr. asimismo Hes. *Op.* 90 ss. y cap. 12, § 4).

¹¹² *Himno del P.Derv.*: *OF* 14; versión más amplia: *OF* 31; versión más amplia aún, de las *Rapsodias*, *OF* 243. Cfr. Bernabé 2007a y b, y cap. 26.

¹¹³ Sch. A. R. 3.1-5c (215.6 y 10 Wendel = *OF* 361 s.), Procl. *in R.* 1.18.12 Kroll (*OF* 258).

¹¹⁴ Suda s. v. *Orpheus* (III 564.27 Adler). Recuérdese Pl. R. 364e «aducen una barahúnda de libros de Museo y Orfeo, con arreglo a los cuales celebran sacrificios» y *Ov. Met.* 4.11-17. Cfr. Kern, 1917a, 150, que se basa en una anotación al margen del códice Laureniano a *OH* 1.44; Keydell, 1942, 1321; West, 1968, 288 s., 1983a, 28 y 36. Ricciardelli, 1995, 65, cree que la anotación pretende indicar que en ese punto termina la εὐχή a todos los dioses y comienza la verdadera θυηπολίη. Véanse caps. 15, § 3 y 20, § 3.2.

¹¹⁵ Ath. 14.653b (= Crates Gr. *Fr.* 68a Mette [*Parateresis*, p. 159] = *OF* 689). Cfr. West, 2001, 8.

¹¹⁶ Eratosth. *Cat.* 24, Sch. Germ. *Arat.* BP 84.8 Breysig, SV 151.10 Breysig y G 151.19 Breysig, *Arat.* Lat. p. 231a.14 Maass, recogidos en p. 140 Robert. Figuran como *OF* 536, 1033, 1070 y en pp. 138 ss. de la edición de fragmentos de Esquilo de Radt. Cfr. asimismo Linforth, 1941, 14; West, 1983b, 63 ss.; Graf, 1987, 85 ss.; Di Marco, 1993; Marcaccini, 1995.

¹¹⁷ West, 1983b, 69.

y en esta presentación mítica podemos hallar pistas para explicarnos la posición de los órficos dentro del dionisismo. Tenemos algún vestigio de la consideración del Sol como una divinidad importante en época antigua¹¹⁸ e incluso es interesante señalar que en Olbia, donde también hallamos vestigios notables de la presencia de órficos, hay igualmente huellas de un culto a Apolo-Sol hacia 300 a.C.¹¹⁹ West considera probable que en el helenismo tardío, y bajo el influjo de una religión solar propia de intelectuales, la divinidad órfica pudiera ser identificada con el sol¹²⁰. Muestra de tal identificación sería un himno del que conocemos partes significativas, transmitidas por Macrobio, aunque también en el resto de la producción órfica encontramos alguna huella de este interés por el Sol identificado con Apolo¹²¹.

Macrobio debió de encontrar citado el himno en algún autor neoplatónico latino, quizá Cornelio Labeón, que extractó obras de Porfirio¹²². En efecto, algunas interpretaciones que acompañan a los fragmentos llevan el marchamo de esta escuela. No sabemos nada sobre las circunstancias ni el ámbito en que se escribiría este himno. West lo sitúa en época helenística tardía y Casadio lo considera anterior a Porfirio, mientras que Delbrueck y Vollgraff prefieren datarlo entre los siglos III-IV d.C.¹²³ Lo más verosímil parece situarlo en torno al I a.C., quizá en el ámbito alejandrino, como un ejemplo ilustre de las tendencias sincréticas del helenismo tardío.

En efecto, lo más destacable del himno es su orientación pantéista y sincrética. Nos presenta en una brillante descripción una divini-

¹¹⁸ Cfr. S. Fr. 752 y 582 Radt, *OT* 660 s., Ar. *Nu.* 571ss., así como West, 1983a, 13 y n. 34; 1983b, 68.

¹¹⁹ Se trata de una inscripción de 300 a.C. incisa sobre la base rota de un vaso del s. V a.C. (Dubois, *IOlb.* n. 95 = *OF* 537), en cuya parte interna leemos: «Vida, vida, Apolo, Apolo, Sol, Sol, orden, orden, luz, luz» y en la externa una lista de nombres seguida de su calificación como «miembros de un tíaso de Bóreas». Cfr. los comentarios de Dubois *ad loc.* y a una dedicación olbia del s. VI a.C. (n. 83) a Apolo Bóreas, que según Dubois «podría incluso incitar a ver en los *Boreikoi* un tíaso apolíneo que podía tener relaciones con las asociaciones órficas». Cfr. Chaniotis, 1999, 231; Burkert, 1999a, 69; Lévêque, 2000, 88, así como cap. 24, § 4 y 59, § 2.4.

¹²⁰ West, 1983a, 206; cfr. Nilsson, 1961, 507; Bianchi, 1975, 261 ss.; Burkert, 1985, 149, 336, 405, n. 55; Fauth, 1995.

¹²¹ *Macr. Sat.* 1.17.42 ss. (*OF* 538-545). El himno es también citado por *Iust. Phil. Coh. Gr.* 15.2 y parcialmente en una fiala de alabastro tardía en la que aparecen varios versos de la tradición órfica (Delbrueck-Vollgraff, 1934). Vemos el mismo interés por el Sol en el proemio de las *Rapsodias* (*OF* 102) y en la *Cratera menor* (*OF* 413, 10), así como en *OH* 8 al Sol. Cfr. cap. 7, n. 29.

¹²² Cfr. Kern (p. 49), siguiendo una sugerencia de Baehrens. Véase también West, 1983a, 206.

¹²³ West, 1983a, 206 y 253; Casadio, 1989, 1331 s. (= 1997, 53); Delbrueck-Vollgraff, 1943, 134; cfr. también Lobeck, 1829, 745; Leisegang, 1955, 194 ss.; Boyancé, 1955, 189 ss., 1966, 48; Brisson, 1990, 2916 s.; Fauth, 1995, 157 s.

dad esplendente y creadora del universo, identificada con Helio, Zeus, Dioniso, Fanes, Hades, Eubuleo y Antauges, que no son para el autor sino advocaciones de un mismo dios. Los diferentes nombres obedecen, como en otros poemas órficos, a razones etimológicas¹²⁴. La tesis central del poema se resume en dos versos¹²⁵:

Uno es Zeus, uno Hades, uno Sol, uno Dioniso.
Un solo dios en todos; ¿por qué decírtelo de dos maneras?

Quizá pertenece al mismo himno un fragmento citado varias veces por Proclo¹²⁶.

Tus lágrimas son la raza de los mortales muy sufridos,
pero cuando sonreíste hiciste crecer la sacra estirpe de los dioses.

West pone en relación este pasaje con un mito egipcio en el que Re crea a la humanidad con sus lágrimas¹²⁷.

7.3. ¿Un Himno a Crono?

Clemente¹²⁸ atribuye a Orfeo un comienzo de himno con un texto paradójico:

Hijo del gran Zeus, padre de Zeus portador de la égida.

La paradoja puede resolverse en el ámbito de las creencias órficas. Como se cuenta en las teogonías, desde la de Derveni hasta las *Rapsodias*, Zeus es hijo de Crono, pero mediante la devoración de Fanes en las *Rapsodias* (y probablemente al ingerir el falo del Cielo en la *Teogonía de Derveni*) vuelve a asumir al mundo entero en su interior para darlo de nuevo a luz, por lo que es padre de todos los dioses, renacidos.

¹²⁴ Cfr. Ziegler, 1942, 1407; Casadio, 1989, 1331 s. (= 1997, 53); Iacobacci, 1993a, 83 ss.; Bernabé, 1992a, 47.

¹²⁵ Macr. *Sat.* 1.18.22 y Iust. *Phil. Coh. Gr.* 15.2 (OF 543).

¹²⁶ Procl. *in R.* 1.127.29, 1.124.28 Kroll, *in Ti.* 1.114.1 Diehl (OF 545). Cfr. Lobeck, 1829, 926; Dieterich, 1891a, 28; Kroll, 1894, 420; West, 1983a, 206, n. 96. Sobre el tema de la creación de hombres y dioses por las risas y lágrimas de un dios cfr. Dieterich, 1891, 24 ss. Hallamos algunos rasgos similares en *P. Mag.* XIII 165 ss. (II 95 Preisendanz-Henrichs), cfr. Dieterich, 1891, 17, 29 ss.

¹²⁷ West, 1983a, 212 s.; cfr. Pritchard, 1950, 6, 8, 11, 366.

¹²⁸ Clem. Al. *Strom.* 5.14.116.1 (OF 690).

West cree que procede de este mismo himno otro fragmento en que se habla de un dios «padre y madre» (μητροπάτωρ), todopoderoso, ya que incluso las Moiras le obedecen, y que vigila desde su trono las acciones de los hombres por medio de una especie de ángeles¹²⁹. Pienso que es un himno alejandrino del s. I a.C., influido por el judaísmo, aunque no necesariamente judío. No obstante, el poema parece centrado en la figura de Zeus más que en la de Crono, su padre e hijo.

7.4. El Himno al número

Proclo menciona un *Himno órfico al número*¹³⁰, que otros autores atribuyen a Pitágoras. West cree que se trata de un himno escrito en ámbito pitagórico y en época helenística, aunque pudo haber más de un poema con este título¹³¹. Parece que cada número se identificaba con un dios (como, por ejemplo, el dos con Ártemis, o el seis con Afrodita¹³²), tenía un epíteto y estaba asociado a una cualidad. En consecuencia, los números aparecían como configuradores de la realidad. Un papel relevante tenía la hebdomada (el número siete), presidida por Apolo, que se relaciona con este número quizá porque es el número de cuerdas de la lira. Como es habitual en la poesía órfica, intervienen en muchas de las relaciones las interpretaciones etimológicas de los nombres: por ejemplo, el uno es llamado ἀγυιεύς (un viejo epíteto de Apolo que significaba «protector de los caminos», pero que es reinterpretado etimológicamente como «sin partes» por relacionarlo con γύια «miembros») o la década δεκάς es llamada δεχάς para relacionarla con δέχομαι¹³³.

8. EPIGRAMAS

La Suda atribuye a uno de los Orfeos que menciona, Orfeo Cico-neo¹³⁴, la autoría de epigramas que Ziegler¹³⁵ cree probable que hayan

¹²⁹ OF 691, cfr. West 1983a, 35; Kern lo atribuye a las Διαθήκαι, mientras que Le Boul-luec, en su comentario al pasaje de Clemente (y siguiendo a Lobeck), cree que es una falsifi-cación judía, como el Testamento. Cfr. asimismo Ar. Nu. 263-266 y Freyburger-Galland-Freyburger-Tautil, 1986, 127.

¹³⁰ Procl. in R. 2.169.25 Kroll (OF 702 IV). Otros fragmentos en OF 695-704, cfr. Lobeck, 1829, 715 ss.; Rohde, 1890, 108, n. 2; Delatte, 1915, 211 ss.; Roscher, 1919, 43 ss.; Cumont, 1919, 84 s.; Ziegler, 1942, 1415 s.; Thesleff, 1961, 107, n. 4 (y 113, donde data el himno en los siglos IV/III a.C.), 1965, 173.

¹³¹ West, 1983a, 29, pero cfr. Brisson, 1990, 2918 s.

¹³² OF 696.

¹³³ Respectivamente, en OF 695 y 705.

¹³⁴ Suda s. v. *Orpheus Kikonaios* (III 565.14 Adler).

¹³⁵ Ziegler, 1942, 1408; Brisson, 1990, 2919.

sido escritos más o menos en serio en época helenística o romana. Conservamos uno que se suponía que habría sido compuesto por el bardo tracio cuando Jasón consagró la nave *Argo* a Posidón¹³⁶.

9. POEMAS SOBRE ADIVINACIÓN

9.1. *Orfeo, adivino*

Varios autores afirman que Orfeo era adivino¹³⁷ e incluso tenemos noticia de un oráculo de Orfeo en Lesbos¹³⁸. Por otra parte, ya en el *Papiro de Derveni* encontramos que las actividades de los órficos se relacionan también con la adivinación¹³⁹. Incluso en fecha anterior Aristófanes ridiculiza en las *Aves* a un adivino con rasgos similares a los que les suponemos a los órficos (sobre todo, su insistencia en basar su autoridad en un texto escrito)¹⁴⁰. Es natural, pues, que en el proceso de configuración de un corpus de literatura «órfica» también se le atribuyeran a Orfeo obras de adivinación¹⁴¹.

Así, en las *Argonáuticas órficas*¹⁴² leemos, en una especie de catálogo de obras órficas puesto en boca del supuesto autor del poema:

En cuanto a la adivinación, aprendiste los senderos muy transitados
de fieras y aves, así como cuál es la situación de las entrañas
y cuantas cosas vaticinan por los caminos de la interpretación de
[ensueños
las almas de los seres de un día, transidas en su corazón por el
[sueño¹⁴³.

¹³⁶ Favorin. *Cor.* 15 (= *Anth. Gr. App.* III 1 Cougny = *OF* 706). Cfr. Lobeck, 1829, 366 s.; Preger, *Inscr. gr. metr.* 57 n. 69, quien fecha el epigrama en el siglo I d.C.; Gardner, 1881, 91; Barigazzi *ad loc.*; Amato, 1995, 55 s. Consideran al propio Favorino autor del epigrama Brisson, 1990, 2919; Brosby ap. Amato, 1995, 55 s.

¹³⁷ Una tradición que encontramos ya en el siglo IV a.C. con Philoch. *FGrHist* 328 F 77 (*OF* 810 y 813), seguida luego por Str. 7 *Fr.* 10a Radt (*OF* 816), Serv. *Aen.* 3.98.

¹³⁸ Philostr. *VA* 4.14 (*OF* 1057), en relación con la leyenda de la llegada a la isla de la cabeza del poeta tras su desmembramiento, cfr. cap. 7, § 4 y cap. 57, § 2.7.

¹³⁹ *P. Derv.* col. V 3 ss. (*OF* 473).

¹⁴⁰ *Ar. Av.* 959 ss. (sobre el pasaje, véase Henrichs, 2003a, 216 ss.), cfr. también *Pax* 1043 ss.

¹⁴¹ *OF* 804-811.

¹⁴² *AO* 33-36, cfr. cap. 16, § 3.

¹⁴³ Cfr. Vian *ad loc.*, p. 13; Sánchez Ortiz de Landaluce, 1996, 269 s.; Martín Hernández, 2003, 69. No sabemos en qué medida las palabras del autor de las *Argonáuticas* hacen referencia a títulos de obras atribuidas a Orfeo en su época.

Es probable que los poemas sobre adivinación procedan de época imperial, aunque West¹⁴⁴ considera que la convención de atribuir este tipo de material a Orfeo se inicia ya en la práctica de los pitagóricos de época helenística tardía.

Los autores antiguos le atribuyen a Orfeo unos *Oráculos* y un par de poemas sobre prácticas concretas de adivinación.

9.2. *Oráculos*

Parece que circulaba en época temprana una colección de oráculos relacionados con el entorno órfico¹⁴⁵, a juzgar por un testimonio de Platón¹⁴⁶ según el cual Protágoras consideraba que la sofística era antigua, pero sus cultivadores utilizaron diversos recursos como protección frente a la mala acogida que aquélla podía suscitar. El sofista se refiere en particular a Orfeo, Museo y los suyos (τοὺς ἀμφὶ τε Ὀρφέα καὶ Μουσαῖοι), que habrían utilizado para tal fin los oráculos. En otros lugares se especifica más y se atribuyen los oráculos sólo a Museo¹⁴⁷. Por otra parte, además de Orfeo y Museo aparecen otros nombres en relación con estos oráculos, sobre todo, desde una época tan antigua como la de Heródoto, el de Onomácritos como compilador¹⁴⁸.

Sólo nos han llegado dos versos textuales de un poema oracular atribuido a Orfeo¹⁴⁹, que parecen ser una especie de declaración de principios inicial:

De cierto que no soy siniestro para elegir los oráculos,
sino que los pensamientos que hay en mi pecho son veraces.

¹⁴⁴ West, 1983a, 33, cfr. 40.

¹⁴⁵ Cfr. Lobeck, 1829, 410; Ziegler, 1942, 1416; Jacoby, comentario a Philoch. *FGrHist* 328 F 77; Brisson, 1990, 2915.

¹⁴⁶ Pl. *Prt.* 316d (*OF* 806).

¹⁴⁷ Cfr. sobre todo Ar. *Ra.* 1033 (*Mus. Fr.* 63) y Hdt. 7.6.2, entre otros pasajes (*Mus. Frr.* 62-71).

¹⁴⁸ Hdt. 7.6.2 (*OF* 807). Cfr. también Plu. *De Pyth. orac.* 407B (*OF* 808), quien habla de «los Onomácritos, los Pródicos y los Cinetones» (el texto es dudoso para estos dos últimos nombres), «que añadieron una ampulosidad innecesaria a los oráculos», lo que parece indicar que lo hicieron cuando los recogieron por escrito. La Suda s. v. *Orpheus* (III 565.1 Adler = *OF* 809), se limita a señalar que Orfeo escribió oráculos que algunos atribuían a Onomácritos. Cfr. el cap. 25, § 6.

¹⁴⁹ Sch. E. *Alc.* 968 (II 239.3 Schwartz), quien cita como fuente a Philoch. *FGrHist* 328 F 77 (*OF* 810). Cfr. Lobeck, 1829, 237; Linforth, 1941, 151 s.; Brisson, 1990, 2915.

9.3. Poemas sobre prácticas concretas de adivinación

De los poemas que describían prácticas concretas de adivinación no sabemos más que los títulos. La Suda le atribuye a Orfeo¹⁵⁰ dos poemas escritos en verso épico, uno con el título *Adivinación por medio de la arena* (Ἀμμοσκοπικά)¹⁵¹, y otro *Adivinación por medio de los huevos* (ᾠλοθυτικά ἢ ᾠλοσκοπικά)¹⁵². Quizá la práctica referida en este último fuera semejante a la que menciona un escolio a las *Sátiras* de Persio (5.185), según el cual los sacerdotes observaban un huevo puesto al fuego, para ver si exudaba por el extremo o por su parte central o si se rompía, en cuyo caso se consideraba un signo de peligro¹⁵³.

10. UNA SERIE DE POEMAS EVANESCENTES

La tradición nos ha legado aún otros títulos de obras órficas. En algún caso podemos colegir el contenido a partir del título, como ocurre en el caso del *Onomástico* (ὄνομαστικόν), un poema de 1.200 versos, que Lobeck¹⁵⁴ conjeturó que sería una especie de relación de nombres de dioses (o de epítetos) con sus interpretaciones, quizá de carácter etimológico, del estilo de las que se hallaban en la *Cratera menor*¹⁵⁵. También la Suda¹⁵⁶ menciona una obra de Orfeo titulada *Poemas salvíficos* (Σωτήρια) y precisa que se dice que es de Timocles de Siracusa o de Persino de Mileto (dos desconocidos para nosotros). Los intérpretes modernos, sobre la base de invocaciones como «sálvame» o «sálvanos» que aparecen a menudo en plegarias, consideran que puede tratarse de una especie de colección de oraciones o de textos para acompañar ofrendas¹⁵⁷.

¹⁵⁰ Suda s. v. *Orpheus* (III 565.9 Adler).

¹⁵¹ Cfr. Lobeck, 1829, 361 s.; Ziegler, 1942, 1406. El título no es seguro, ya que Ἀμμοσκοπικά es una conjetura de Ziegler; Diels prefería Ἀμμοσκοπίαν con el mismo sentido. Lo que aparece en el texto de la Suda es Ἀμμοκοπία y se han propuesto otras lecturas alternativas: Ἀμμοσκοπίαν *Adivinación por los corderos* (a partir de Paus. 6.2.5, que habla de la adivinación por corderos, cabritos y terneros) o Ἀστροσκοπίαν *Adivinación a partir de los astros*, Lobeck, o bien Ἀνεμοσκοπίαν *Adivinación por los vientos*, Fabricius.

¹⁵² Cfr. Lobeck, 1829, 355 n. f., 410.

¹⁵³ Cfr. Suda s. v. *Hermágoras* (II 411.26 Adler), que le atribuye también una *Ooscopia* a Hermágoras, cfr. Ziegler, 1942, 1417; West, 1983a, 33.

¹⁵⁴ Suda s. v. *Orpheus* (III 565.8 Adler) = OF 838. Cfr. Lobeck, 1829, 378 s.; Ziegler, 1942, 1412. Por su parte, West, 1983a, 28, n. 78, rechaza, con razón, la propuesta de Giske, 1853, 92 y 119 de que la Suda se refiere a la colección de *Himnos*.

¹⁵⁵ OF 413 ss., sobre la cual cfr. § 2.6.

¹⁵⁶ Suda s. v. *Orpheus* (III 565.3 Adler) = OF 839.

¹⁵⁷ Ziegler, 1942, 1413; West, 1983a, 28, n. 78.

En otros casos los títulos son demasiado genéricos para aventurar nada del contenido de las obras. Así ocurre con *Fenómenos celestes* (Μετέωρα), con *Leyes* (Νόμοι) o con la *Corografía* (Χωρογραφία), citados por Láscaris¹⁵⁸.

Algunos de ellos, por último, no parecen haber sido nunca títulos de obras reales, sino que proceden de interpretaciones erróneas de pasajes antiguos por parte de autores tardíos. Es probable que éste sea el caso de un supuesto poema titulado *Báquicas* (Βακχικά) citado por la Suda¹⁵⁹, que se hace eco de quienes lo atribuyen a Nicias de Elea. Como aparece citado tras las *Entronizaciones de la Madre*, se propuso que fuera un título alternativo de la misma obra, pero no hay suficiente base para pensarlo¹⁶⁰. Expresiones como la de Heródoto, «coinciden estas prácticas con las llamadas órficas y báquicas» o como la de Hipólito sobre algo que aparece a menudo «en las báquicas de Orfeo»¹⁶¹ no autorizan en modo alguno a reconstruir un poema de Orfeo con este título¹⁶².

Tampoco parece verosímil asignarle a Orfeo un poema titulado Τελευταί, como hace Kern¹⁶³, que incluso atribuye a este poema tres fragmentos, aunque reconoce que es dudoso que haya existido alguna vez una obra órfica con este título. Las veces que se mencionan las τελευταί de Orfeo¹⁶⁴, se hace referencia al rito y a los poemas que pudieran recitarse en ese rito, que no tenían por qué llevar dicho título, ya que podrían ser composiciones de diversos tipos¹⁶⁵.

Láscaris recoge como órfico un escrito en prosa sobre música¹⁶⁶, con el que quizá hay que poner en relación una noticia de Esteban de Alejandría¹⁶⁷ que le atribuye al bardo tracio una teoría musical.

¹⁵⁸ Const. Lascaris *Prolog. sap. Orph.* 77 (35 Martínez Manzano = *OF* 836, 837 y 842). El primero quizá sea una parte del llamado *Física* y el último tal vez un simple error de Láscaris, cfr. Ziegler, 1942, 1412 y 1416.

¹⁵⁹ Suda s. v. *Orpheus* (III 565.5 Adler).

¹⁶⁰ La propuesta es de Krüger, 1934, 68, pero cfr. Ziegler, 1942, 1407. Sobre las *Entronizaciones de la madre*, cfr. cap. 20, § 3.1.

¹⁶¹ Hdt. 2.81 (*OF* 650) ὁμολογεῖσι δὲ ταῦτα τοῖσι Ὀρφικοῖσι καλεομένοισι καὶ Βακχικοῖσι, (que Turcan, 1986, 241, cree que alude a escritos que contenían las reglas por las que un iniciado órfico podía convertirse en Baco), Hippol. *Haer.* 5.20.4 (*OF* 532 I) ἐν τοῖς Βακχικοῖς τοῦ Ὀρφέως (que Kern, 1922, 248, interpreta como testimonio de una obra de Orfeo, aunque considera oscuro su contenido).

¹⁶² Como señala, con acierto, Ziegler, 1942, 1407, seguido por West, 1983a, 267. Bernabé, 2002c, 70, propone atribuir a otros poemas los pasajes que Kern edita bajo esta rúbrica.

¹⁶³ Kern, 1922, 315 ss., basándose en Suda s. v. *Orpheus* (III 565.1 Adler), quien, a su vez, cita como autor alternativo a Onomácrito. Cfr. *OF* 840.

¹⁶⁴ Como, por ejemplo, en *Ar. Ra.* 1032 (*OF* 547) o *D. S.* 5.75 (*OF* 283 I).

¹⁶⁵ Cfr. Jiménez San Cristóbal, 2002b.

¹⁶⁶ Cfr. Martínez Manzano, 1994, 50 ss.

¹⁶⁷ Stephan. Alexandr. περὶ χρυσοποιίας σὺν θεῶι πράξις δευτέρα (*Phys. et med. Gr. min.* II 203, 11 Ideler = T 261 K.).

Por último, la Suda¹⁶⁸ le atribuye a Orfeo una obra titulada *Triagmoi*, que es en realidad de Ión de Quiós. Es probable que el lexicógrafo haya entendido mal un par de pasajes según los cuales Ión de Quiós, en los *Triagmoi*, decía que Pitágoras atribuyó algunos de sus propios poemas a Orfeo¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Suda s. v. *Orpheus* (III 564.27 Adler) = OF 841.

¹⁶⁹ D. L. 8.8, Clem. Al. *Strom.* 1.21.131.4 (= Io Chius *Fr.* 116 I-II Leurini = OF 506 I-II).

LITERATURA RITUAL*

Ana Isabel Jiménez San Cristóbal
 Universidad Complutense

1. INTRODUCCIÓN

Un rasgo propio del ritual órfico era que fieles y oficiantes se servían de determinados textos (λεγόμενα)¹. En el presente capítulo se pasará revista a una serie de títulos que la tradición nos ha legado y que al parecer corresponden a obras atribuidas a Orfeo, probablemente breves², compuestas para acompañar ciertos ritos, dejando para más adelante (cap. 33) el análisis de los contenidos de dichos ritos. Algunos de estos títulos parecen corresponder a textos no recitados en el ritual, sino que contenían instrucciones religiosas para celebrarlo o entenderlo.

2. TESTIMONIOS SOBRE POEMAS RITUALES

La Suda³ es la fuente que recoge el mayor número de títulos de poemas rituales. Bajo el nombre de Orfeo cita siete obras de este tipo: *Sobre el vestido sagrado*, *Invocaciones cósmicas*, *Sobre la construcción de templos*, *Entronizaciones de la Madre*, *Sobre el sacrificio*, *Sobre el cinturón* y *Coribántico*.

* Esta investigación se incluyó en un proyecto de Investigación financiado por el Programa Sectorial de Promoción del Conocimiento y se ha realizado durante el disfrute de una beca postdoctoral concedida por la Secretaría de Estado de Educación y Universidades del MECD (EX 2002-0659) y cofinanciada por el Fondo Social Europeo.

¹ Sobre los λεγόμενα véase cap. 33, § 2.2, cfr. también Jiménez San Cristóbal, 2002b.

² OF 602-624.

³ Suda s. v. *Orpheus* (III 564.24 Adler; OF 1018 IV). Para un catálogo de las obras atribuidas a Orfeo, cfr. Ziegler, 1942, 1321-1417.

Autores cristianos y de época tardía como Pseudo-Justino, Teón de Esmirna, Siriano, Fírmico Materno y Vecio Valente relacionan a Orfeo y los órficos con una obra titulada *Juramentos*⁴.

Kern agrupó algunos fragmentos bajo el título *Las purificaciones* y pensó que *Rituales* pudo ser el título de algunas obras atribuidas a Orfeo⁵. Sin embargo, como veremos, no parece haber existido ninguna obra con dichos títulos. Por otra parte, Bernabé⁶ recoge en su edición una serie de noticias sobre escritos usados en ciertos ritos nocturnos que podrían haberse titulado *Fiestas nocturnas*.

Dejando a un lado los títulos propuestos por los autores modernos, el resto tiene en común su carácter de obras tardíamente atestiguadas y su atribución a Orfeo, circunstancia esta casi esperable, pues ¿a quién mejor que a Orfeo podrían atribuirse unas obras de tal naturaleza? Bajo su nombre circulaban ya en la Antigüedad numerosos escritos de diversa naturaleza relacionados con los órficos. No había nadie más idóneo para adscribirle unos poemas rituales que quien, además de renombrado poeta, era considerado por los antiguos introductor y compilador de ritos. En muchos casos, la propia fuente da otro nombre real alternativo al del mítico Orfeo.

Más problemas que la autoría de las obras entraña, en cambio, el carácter tardío e indirecto de los testimonios. Como veremos inmediatamente, en el mejor de los casos a algunos títulos pueden vincularse ciertos ritos y textos litúrgicos, con respecto a cuya autonomía caben dos posibilidades: la primera es pensar que, dada la relevancia de los textos (*λεγόμενα*) en el orfismo, los autores antiguos hubieran individualizado los litúrgicos y los hubieran titulado según el rito al que correspondiesen; la segunda, que tampoco es descartable, es que en la época de nuestras fuentes el ritual hubiese alcanzado tal grado de especialización que a cada liturgia le correspondiese efectivamente un texto y los *λεγόμενα* fuesen ya por completo independientes.

De menor trascendencia me parece la cuestión del título asignado a cada uno, ya que puede corresponder a una fecha posterior a la composición. En ocasiones se conservan los títulos para los que es posible reconstruir un rito correspondiente, pero se desconocen, en cambio, los textos que hipotéticamente se usarían en él, de modo que resulta difícil postular la existencia real de esos poemas. Por último, la peor situación se plantea cuando no tenemos ninguna otra noticia sobre estas obras más que el título, lo que en principio hace dudosa la existencia de textos de esta naturaleza o, al menos, su entidad como poemas independientes.

⁴ OF 614-624, cfr. también *infra*, § 3.10. y cap. 18.

⁵ Καθαρμοί *Frr.* 291 s., K.; Τελεταί, cfr. Kern, 1922, 315-317.

⁶ OF 613.

El análisis de ciertas noticias puede arrojar alguna luz sobre los ritos órficos para cuya celebración se compusieron estos *carmina*. Aunque no podamos asegurar la existencia o fecha de composición de muchas de estas obras, el examen de los materiales demostrará al menos la importancia de ciertos λεγόμενα para el adecuado cumplimiento de los ritos órficos. Examinaré los testimonios sobre cada obra siguiendo el orden en que aparecen en la edición de Bernabé (*OF*).

3. LAS OBRAS

3.1. Entronizaciones de la Madre

De acuerdo con el texto transmitido en la Suda,

Orfeo escribió las *Entronizaciones de la Madre* y *Báquica*. Se dice que éstas son de Niceas de Elea.

Se trata de una referencia a dos obras distintas⁷. Títulos similares son atribuidos por la Suda a Píndaro: Ἐνθρονισμοί y Βακχικά⁸. No parece haber existido una obra órfica con el título *Báquicas*⁹. Las noticias sobre la entronización de iniciados en que pudo usarse la obra *Entronizaciones de la Madre* (Θρονισμοὶ Μητρῶιοι, *OF* 602-605) las examinaremos en cap. 33, § 5.1.

3.2. Sobre el sacrificio

La única fuente que nos transmite el título de la obra *Sobre el sacrificio* (Θηηπολικόν, *OF* 692-694), relacionada con rituales y atribuida a Orfeo, es la Suda¹⁰.

Giseke creyó que el verso 34 de las *Argonáuticas órficas* se referiría a este poema Θηηπολικόν, una hipótesis ya rechazada por Ziegler, para quien tales versos guardan relación con la mántica, pero no con la ofrenda de sacrificio¹¹. Kern¹², por su parte, pensó que Θηηπολικόν

⁷ Ziegler, 1942, 1407, cfr. Hiller, 1886, 364 s. En cambio, Krüger, 1934, 68, piensa en una sola obra.

⁸ Cfr. Hiller, 1886, 365; Schroeder, ³1930, 387 s.

⁹ Cfr. cap. 19, §10.

¹⁰ Suda s. v. *Orpheus* (III 564.27 Adler).

¹¹ Giseke, 1853, 92; *AO* 34 (*OF* 804): «Y la colocación de las vísceras»; Ziegler, 1942, 1408.

¹² Kern, 1917a, 150; cfr. también 1922, 299.

era el título del corpus de *Himnos órficos* que conocemos. En efecto, el códice Laurenciano XXXII 45, que contiene los himnos, a la altura del verso 45 de la dedicatoria (v. 1 del himno a Hécate) presenta añadida al margen la anotación ΘΨΗΠΛΟ. La identificación del título recogido en la Suda con el *corpus* de himnos ha sido rechazada por la mayoría de los estudiosos, que consideran que la anotación al proemio no puede ser el título de la colección¹³.

Como veremos en el cap. 33, § 5.2, algunos testimonios nos llevan a pensar en escritos órficos con indicaciones prácticas para cumplir el sacrificio, y, por tanto, con una estructura y finalidad parejas a la del elenco de *Himnos* que conocemos. Es cierto que la anotación Θηηπολικόν del códice Laurenciano no tiene por qué ser el título original de la colección de *Himnos órficos*, pero, en mi opinión, Kern iba bien encaminado al pensar que un libro con el título *Sobre el sacrificio* sólo podría usarse en ceremonias de ofrenda y la analecta de *Himnos órficos* conservada es precisamente un libro de uso litúrgico. Teniendo en cuenta que estos himnos acompañaban las ofrendas a cada divinidad, es posible que en un determinado momento, posterior, desde luego, a su composición, pasaran a ser conocidos, aunque fuera popularmente, como Θηηπολικόν y en época de la Suda ese nombre se confundiera ya con el título de una obra. En consecuencia, el redactor de la Suda podría estar pensando en los *Himnos órficos* o, al menos, en una obra similar cuando afirmó en el siglo X d.C. que Orfeo escribió Θηηπολικόν.

3.3. Sobre el vestido sagrado

La Suda atribuye también a Orfeo el poema llamado *Sobre el vestido sagrado* (Ἱεροστολικά, *OF* 606)¹⁴, que versaba, al parecer, sobre la vestimenta sagrada de los iniciados o de las estatuas de los dioses y podría usarse durante los rituales¹⁵. Lobeck¹⁶ identifica Ἱεροστολικά y Καταζωστικόν, pero parece preferible pensar en dos obras distintas tal como las transmite la Suda.

¹³ Keydell-Ziegler, 1942, 1321, 1408. Por su parte, West, 1968, 288, 1983a, 28 y 36, considera que la anotación Θηηπολικόν del códice es el título de la dedicatoria a Museo, que derivaría de las referencias a la θηηπολίη al principio y al final del proemio (vv. 1 y 44) de los *OH*. Ricciardelli, 1995, 65, cree que la anotación al margen sirve para señalar el comienzo de la verdadera ceremonia (θηηπολίη) que sigue a la plegaria (εὐχή) a todos los dioses; cfr. Morand, 2001, 104 y cap. 15, § 3.

¹⁴ Suda s. v. *Orpheus* (III 564.28 Adler; *OF* 606), cfr. Eisler, 1910, 51 ss.; Ziegler, 1942, 1409 s.; Henrichs, 1972, 114 ss.; West, 1983a, 27 s.; Livrea, 1986, 692 s.

¹⁵ West, 1983a, 27.

¹⁶ Lobeck, 1829, 371, 727.

De los testimonios que estudiaremos en el cap. 33, § 5.3, puede concluirse que en época clásica, helenística e imperial¹⁷ circulaban relatos, preceptos o escritos de diversa índole atribuidos a Orfeo o a los órficos, en los que se trataba del vestido de los iniciados, su color, el ornamento del dios, los mistas y los sacerdotes, así como de las prescripciones sobre los sudarios. Podemos pensar, por tanto, que alguno de estos textos recibió el título Ἱεροστολικά que leemos en la Suda.

3.4. Las purificaciones y Los rituales

Kern agrupó algunos fragmentos bajo el título *Las purificaciones* (Καθαρμοί, cfr. *OF* 607) como obra de Orfeo, pero tenemos muchos motivos para dudar de que una obra con dicho título se le haya atribuido o haya siquiera existido¹⁸. Más bien, podemos interpretar que un pasaje del *Carmen Aureum* atribuido a Pitágoras y otro de Eusebio aluden a los textos empleados en ciertos ritos de efectos purificadores¹⁹.

Del mismo modo se ha pensado que *Rituales* (Τέλεται) pudo ser el título de algunas obras atribuidas a Orfeo y Onomácrito²⁰. Sin embargo, es improbable la existencia de un título semejante en la Antigüedad y más bien parece tratarse de una atribución tardía surgida a raíz de la importancia de los textos en los ritos.

3.5. Sobre el cinturón

Una obra titulada *Sobre el cinturón* (Καταζωστικόν, *OF* 608) sólo la atestigua la Suda. Parece, en cualquier caso, relacionada con el título Ἱεροστολικά²¹ previamente estudiado. De hecho, Lobeck²² creyó que ambas obras constituían un solo poema que trataba sobre los cinturones sagrados que se ponían los fieles. El título Καταζωστικόν procedería de la costumbre que tenían los recién iniciados en los misterios de adornarse con un cinturón sagrado.

¹⁷ West, 1983a, 27, propone esa fecha tanto para Ἱεροστολικά como para Καταζωστικόν.

¹⁸ Kern, 1922, 300 ss. (fr. 291 s. K.). Cfr. la crítica de Ziegler, 1942, 1410; Brisson, 1990, 2915.

¹⁹ *Carm. Aur.* 67 s. «Apártate de los mortales, de lo cual se habla en las purificaciones y en la liberación del alma», Eus. *PE* 5.31.3 (*OF* 607), «Que no necesites más que la purificación de Creta, al jactarte de unas purificaciones órficas o de Epiménides». De hecho, West 1983a, no dice nada sobre una obra con semejante título.

²⁰ Kern, 1922, 315-317; Nilsson, 1935, 196. Véase Suda s. vv. *Apollonios* (I 309.13 Adler; *OF* 553) y *Orpheus* (III 565. 5 Adler; *OF* 840 II).

²¹ Suda s. v. *Orpheus* (III 565.10 Adler); cfr. Ziegler, 1942, 1410.

²² Lobeck, 1829, 372.

De acuerdo con una serie de noticias que examinaremos en el cap. 33, § 5.4., el cinturón tenía una significación especial en los misterios órfico-dionisiacos de la Antigüedad tardía. Posiblemente se usaba en un rito relacionado con la muerte de Dioniso por los Titanes, pero no hay suficientes datos como para pensar que en la representación del drama sacro se empleasen unos λεγόμενα específicos referentes al cinturón y distintos de los que narraban los padecimientos del dios. Permanece, por tanto, oscura la mención de una obra titulada *Sobre el cinturón* en la Suda y salvo este testimonio no tenemos argumentos suficientes para defender su existencia.

3.6. Invocaciones cósmicas

No se ha conservado ningún fragmento de un poema citado por la Suda²³ con el título Κλήσεις κοσμικαί (*OF* 609). En opinión de Diels, un poema con semejante título nunca existió y la anotación Κλήσεις κοσμικαί que aparece en la Suda inmediatamente después de τὰ Ἱεροστολικὰ καλούμενα (*OF* 606) es un escolio de algún cristiano que tradujo «Letanía pagana»²⁴. Para Ziegler tanto esta explicación como la variación κτίσις κόσμου, «fundación del cosmos», propuesta por Eschenbach, son improbables²⁵. West²⁶, por su parte, piensa que la obra existió y la ubica en época imperial.

Temáticamente tal vez podría relacionarse el título de *Invocaciones cósmicas* con los fragmentos de dos obras atribuidas a Orfeo, *Cratera* y *Cratera menor*, estudiadas en otro lugar, en las que se presentaba una imagen del mundo como una vasija de mezclar vino²⁷.

3.7. Coribántico

El título *Coribántico* (*Sobre los Coribantes*, Κορυβαντικόν, *OF* 610 ss.), atestiguado en la Suda²⁸, quizá deba ponerse en relación con el poema *Entronizaciones de la Madre*²⁹. La obra narraría también los

²³ Suda s. v. *Orpheus* (III 564.28 Adler).

²⁴ Diels I A 1 D.-K.

²⁵ Ziegler, 1942, 1410 s.; cfr. también Eschenbach, 1702, 199.

²⁶ West, 1983a, 36.

²⁷ Cfr. cap. 19, §§ 2.6 y 2.7. Según Ricciardelli, 2000a, XLVI, el *Fr.* 297a Kern (= *OF* 413) podría definirse como un himno físico, es decir, referente a la naturaleza.

²⁸ Suda s. v. *Orpheus* (III 565.10 Adler).

²⁹ Cfr. West, 1983a, 27. Ya Lobeck, 1829, 375, consideró que la agrupación Κορυβαντικόν καὶ Φυσικά que aparece en la Suda no tenía demasiado sentido y relacionó la obra con Θροισμοί, Βακχικοί y Τελεταί.

ritos coribánticos en que el iniciando se sentaba sobre un trono y los iniciados danzaban alrededor de él, como cuenta Platón³⁰.

Tanto los Dáctilos como los Coribantes aparecen mencionados en fragmentos órficos³¹. La existencia de un himno órfico dedicado a los Coribantes y la mención en Proclo³² de una etimología de su nombre citada en la teología de las *Rapsodias* suponen dos puntos de contacto entre poemas y Coribantes, y tal vez la situación de partida para la aparición posterior del título *Sobre los Coribantes* mencionado por la Suda. Quizá no sea demasiado aventurado pensar que este título tenga su origen en el *Himno órfico* 39, titulado «Perfume de los Coribantes, incienso» (Κορύβαντος θυμίαμα λίβανον).

Por otra parte, Estrabón³³ cita dos obras de autor desconocido tituladas *Curética* y *Sobre los Curetes* (Κουρητικά μὲν καὶ Περὶ Κουρήτων) y postula la equiparación de Curetes y Coribantes. La mención de estas obras no justifica la existencia de una tercera titulada Κορυβαντικόν, pero al menos supone un paralelo fiable de que títulos semejantes circulaban en la Antigüedad.

Los Coribantes se mencionan o representan sobre todo en relación con la danza y la música, mediante las que puede alcanzarse un estado de *manía*³⁴. Podemos aventurar que el contenido de un hipotético poema titulado Κορυβαντικόν versaría probablemente sobre las danzas que los iniciados ejecutaban en el ritual y la música de tímpanos y címbalos que las acompañaba.

3.8. Sobre la construcción de templos

De la obra consignada en la Suda³⁵ como *Sobre la construcción de templos* (Νεωτευκτικά, OF 612) no sabemos nada salvo el título,

³⁰ Pl. *Euthd.* 277d (OF 602).

³¹ Como señala Vian, 1987, 11. Ambos aparecen en AO 25, «Los ritos de los del Ida: (i. e., los Dáctilos) y la fuerza inmensa de los Coribantes»; los Dáctilos del Ida son mencionados en D. S. 5.64.4 (OF 519), Paus. 8.31.3 (OF 351), OH Prol. 22; los Coribantes, en Luc. *Salt.* 79 (OF 600 I), Ruf. *Recogn.* 10.18.6 (OF 213 VII), Procl. *Theol. Plat.* 6.13 (OF 279), OH Prol. 20; OH 38 y 39.

³² Procl. *Theol. Plat.* 6.13 (OF 279): «Semejante a la de los Curetes es la clase de los Coribantes, que va delante de la Muchacha y la custodia en todas partes, como cuenta la teología. Por ello recibieron este sobrenombre».

³³ Str. 10.3.7, cfr. Clem. Al. *Prot.* 2.19.4 (OF 520).

³⁴ Sobre la danza: Pl. *Euthd.* 277d, Io 534a, Luc. *Salt.* 79, un relieve del teatro de Perge (cfr. Mellink, 1988, 116 s.) y una píxide de marfil de Bolonia (cfr. Kerényi, 1976b, 265 ss., fig. 66A-B), que representan a los Curetes danzando alrededor de Dioniso entronizado. Sobre la música: Ar. V. 119, E. *Ba.*120-134, Clem. *Recogn.* 10.18.6 (OF 213 VII) y el cap. 36. Acerca de los Coribantes, véase Linforth, 1946a; Dodds, 1951, 79 [1960, 82] y n. 102; Jeanmaire, 1951, 131-138; Burkert, 1987b, 98, n. 43.

³⁵ Suda s. v. *Orpheus* (III 564.29 Adler).

pero en el siglo XVIII Fabricio creía que el poema expondría los preceptos para la constitución de los templos y santuarios y para las dedicatorias en el ritual³⁶. Se ha propuesto que se trate de una obra de época imperial³⁷.

Kern comparó la noticia de la Suda con un epigrama, también atribuido a Orfeo, en que se consagra a Posidón la nave *Argo*³⁸.

3.9. Titánicas y Fiestas nocturnas

El título de estas obras no aparece en ninguna fuente. Sin embargo, como veremos en el cap. 33, § 5.5., son numerosos los testimonios (*OF* 613) que permiten reconstruir ritos nocturnos (Νυκτέλια) a los que quizá corresponderían unos λεγόμενα que podrían incluir relatos sobre el desmembramiento de Dioniso (Τιτανικά) y quizá resaltaban de alguna forma el especial simbolismo que la noche encerraba para estos cultos.

3.10. Juramentos

Una serie de textos transmitidos por autores cristianos y de época tardía recoge fragmentos de una obra titulada *Juramentos* (Ὀρκοί, *OF* 614-624), atribuida a Orfeo y no atestiguada en la Suda. Como veremos, algunos de ellos parecen haber pertenecido, en efecto, a dicha obra, pero otros son seguramente imitaciones posteriores.

Por otra parte, vestigios de lo que pudieron ser los juramentos pronunciados por los iniciados báquicos³⁹ se nos han conservado en fuentes de transmisión directa, como algunos *Papiros mágicos*, o indirectamente en textos literarios de época tardía que analizaremos en los siguientes apartados.

³⁶ Ap. Lobeck, 1829, 375, quien añade el testimonio de Poll. 10.188: «En la construcción del templo que Filón o Teodoro dispuso», cfr. West, 1983a, 28.

³⁷ West, 1983a, 28.

³⁸ Kern, 1922, 311; *OF* 706, sobre la ofrenda de la nave *Argo*, cfr. cap. 19, § 8. Cfr. también Brisson, 1990, 2919. Es errónea la interpretación que del texto de Lobeck, 1829, 375, hace Ziegler, 1942, 1412, al afirmar que el estudioso decimonónico pensaba que Νεωτευκτικά o Ναοτευκτικά se refería a la construcción de la *Argo* («denkt an der Bau der Argo»).

³⁹ Sobre el juramento en los misterios, véase Hirzel, 1902, 111, n. 4; Henrichs, 1972, 37 ss. Un pasaje de Aët. 1.3.8 (p. 170 Thesleff) atestigua las semejanzas de este juramento con el pitagórico: «No, por el que transmitió a nuestra cabeza la *tetraktys*, que posee el manantial y la raíz de la naturaleza eterna».

3.10.a. Testimonios sobre los juramentos órficos (OF 614-618)

La hipótesis de Kern, según la cual podían verse alusiones al juramento órfico en Eurípides o Platón, parece correctamente descartada, pues los juramentos que se citan en los pasajes aducidos por este estudioso no parecen guardar relación con el orfismo⁴⁰. Por otra parte, en la *Olímpica Segunda*⁴¹ Píndaro considera imprescindible cumplir los juramentos para disfrutar de una existencia dichosa en el Hades y es posible que tenga en mente el compromiso adquirido por los iniciados órficos de respetar ciertas obligaciones rituales y de aceptar un estilo de vida sujeto a numerosos preceptos. En cuanto a Platón, declara que despreocuparse de los juramentos es una muestra de «la antigua naturaleza titánica»⁴². Estos testimonios apuntan a que los fieles manifestaban un compromiso con las creencias en que eran iniciados. Ahora bien, desconocemos el modo en que lo hacían y ninguna noticia de época clásica y helenística permite reconstruir el contenido de esos juramentos. Conservamos, sin embargo, varios testimonios tardíos que aluden a unos posibles escritos que contenían juramentos vinculados al orfismo. Pseudo-Justino atribuye a Orfeo una obra llamada *Juramentos* y Teón de Esmirna habla propiamente de *Juramentos órficos*⁴³. Por su parte, Siriano y Fírmico Materno relacionan cierto juramento con Orfeo, la cosmogonía y la religión, pero de sus palabras no se infiere la existencia de una obra con ese título⁴⁴, mientras que Vecio Valente⁴⁵ explica la necesidad de establecer un juramento concerniente a cierto libro y a ciertas doctrinas.

Parece evidente que en época tardía los iniciados en los misterios órficos debían pronunciar un juramento por el que se comprometían a preservar las doctrinas en que iban a ser admitidos⁴⁶. Ese juramento llegó a ser considerado un poema u obra independiente al menos ya en época de Pseudo-Justino y Teón de Esmirna.

⁴⁰ Kern, 1922, 312 s. cita E. *Hipp.* 1308, Pl. *R.* 363cd y Pi. *O.*3.73 (que parece ser una errata por 2.73); cfr. en contra ya Ziegler, 1942, 1413.

⁴¹ Pi. *O.* 2.67.

⁴² Pl. *Lg.* 701b (OF 37).

⁴³ Iust. Phil. *Coh. Gr.* 15.2 (OF 614), Theo Sm. 105.1 Hiller (OF 615); cfr. West, 1983a, 34 s.

⁴⁴ Syrian. in *Metaph.* 43.23 Kroll (OF 616): «Y Orfeo... al juramento lo llamó lo primero, como protección y custodia de los demás», Firm. *Math.* 7.1.1 (OF 617): «Orfeo... a aquellos a los que iniciaba no les exigía más que la necesidad de un juramento con la autoidad de una religión terrible».

⁴⁵ Vett. Val. 251.4 y 344.25 Pingree (OF 618).

⁴⁶ Cfr. Ziegler, 1942, 1412 s.; West, 1983a, 34 s.

3.10.b. Fragmentos sobre juramentos atribuidos a Orfeo (*OF* 619 ss.)

El texto del juramento atribuido a Orfeo que los iniciandos debían proclamar nos lo transmiten dos fragmentos. El primero⁴⁷ reza como sigue:

Por los creadores de cosas siempre inmortales,
Fuego y agua, tierra y cielo, luna,
sol, el gran Fanes y la negra Noche.

La mayoría de los estudiosos está de acuerdo en que se trata de un juramento vinculado a la tradición órfica, como prueban las referencias a Fanes y la Noche⁴⁸, y posiblemente empleado en distintas ocasiones. En el segundo fragmento⁴⁹ leemos:

Juro por ti Cielo, obra sabia del gran dios,
Juro por ti, palabra del padre, que éste pronunció en primer lugar
cuando fijó todo el cosmos con sus designios.

La opinión de los eruditos es unánime al aceptar que este juramento transmitido por Pseudo-Justino no debe vincularse a círculos órficos⁵⁰. Los tres versos evocan un padre divino creador del cielo y de todo el universo con su palabra. Como Pseudo-Justino es uno de los autores que citan el *Testamento*, es posible que también este juramento, como el «Testamento», sea una falsificación de origen judío o hermético⁵¹ puesta bajo el nombre de Orfeo. Parece, sin embargo, inaceptable la opinión de que todos los *Juramentos* atribuidos a Orfeo fuesen una prolongación de los poemas judíos, puesto que versos como los que Teón de Esmirna cita en el fragmento anterior son improbables en un poema judío⁵².

Los testimonios vistos hasta ahora demuestran la importancia que el juramento debió de alcanzar entre los órficos al menos en época bastante tardía. La conservación de algunos versos del juramento

⁴⁷ Theo Sm. 104.20 Hiller (*OF* 619).

⁴⁸ Ziegler, 1942, 1412; Brisson, 1990, 2923.

⁴⁹ Iust. Phil. *Coh. Gr.* 15.2.

⁵⁰ Cfr. caps. 18 y 62 § 4.4.3.

⁵¹ Judío: Ziegler, 1942, 1412 s., quien cita como paralelo de falsificación las *Διαθήκαι* (cfr. cap. 18); West, 1983a, 34 s.; Brisson, 1990, 2923; Riedweg, 1994, 334 ss. Hermético: Io. Mal. *Chron.* 2.4 (20 Thurn) y Suda, s. v. *Hermes* (II 414.7 Adler) lo atribuyen a Hermes Trismegisto. Cfr. Ziegler, 1942, 1413. Según West, 1983a, 35, n. 105, por esa época Orfeo y Hermes eran prácticamente intercambiables, véase, por ejemplo, el *Περὶ σεισμῶν* (*OF* 778) atribuido a ambos en diferentes manuscritos.

⁵² Como señaló Ziegler, 1942, 1413.

órfico induce a pensar que el camino para asignarle una obra titulada *Juramento* al poeta Orfeo fue fácil de trazar. Tanto el juramento como la respuesta del iniciado, debido a su gran solemnidad, pudieron haber sido versificados y atribuidos a Orfeo⁵³. Creo probable que fuese ésta la dirección seguida, frente a la hipótesis de que los *Juramentos* órficos fueran producciones literarias sin relación alguna con la práctica cultural⁵⁴.

3.10.c. Otros juramentos pronunciados en los misterios (*OF* 621-624)

Vestigios de lo que pudieron ser los juramentos pronunciados por los iniciados báquicos se nos han conservado en dos fragmentos de papiro, datables en los siglos III y I d.C. Ambos transmiten un texto similar (lo que permite complementar su estado fragmentario) que contiene el juramento de un iniciado.

OF 621 I (*P. S. I.* 1162; siglo III d.C.)

Juro por el que dividió la tierra del cielo,
 las tinieblas de la luz y el día de la noche,
 el levante del ocaso, la vida de la muerte,
 y la génesis de la destrucción, juro,
 y saludo prosternándome ante los dioses que vigilan y protegen los
 misterios que me han transmitido y que honran al padre Serapión.
 Al que comienza a iniciarse, también el heraldo sagrado⁵⁵ Ca-
 [] Al que comienza a prestar juramento, y los que con ellos
 son los demás hermanos. A mí, que presto juramento sincero,
 que me sea favorable, pero si no lo prestase, lo contrario.
 Si divulgase alguna de estas cosas

[] Mismo
 []
 [] Para los que comprenden
 [] Sellos
 [] Que marcan
 [] Al iniciado el padre
 [] Los relatos sagrados dirá
 [] De los astros

⁵³ West, 1983a, 34 ss.

⁵⁴ Cumont, 1933b, 158, n. 16.

⁵⁵ D. 59.78 ss. transmite el juramento pronunciado por el heraldo sagrado el segundo día de las Antesterias: «Llevo una vida sacra, limpia y purificada de las otras cosas que no son puras y del contacto con varón. Celebraré las teenias y las iobaquías en honor de Dioniso, de acuerdo con las costumbres patrias y en los momentos adecuados».

[]
Cambiaba
Y
[]

OF 621 II (*P. Flor.*; *P. S. I.* 1290; siglo I d.C.)

Con fuerte sonido

Que conduzca al iniciado

En torno al que queda

Y que esté de pie en el medio

De la disposición de los astros que le haga jurar por el heraldo.

El juramento por el heraldo:

Juro por el que dividió y distinguió la tierra del cielo,

las tinieblas de la luz y el día de la noche,

el levante del ocaso, la vida de la muerte

y la génesis de la destrucción, juro,

negro de blanco y seco de húmedo,

acuático de terrestre,

amargo de dulce, carne de

alma, y saludo prosternándome ante los dioses que vigilan y protegen.

Me detengo muy brevemente en estos fragmentos⁵⁶. Se ha discutido mucho sobre el culto al que se adscribe este juramento. Las propuestas oscilan entre que se trate de un juramento judío o pagano, en concreto órfico, isíaco o de los misterios de Serapis. Incluso se ha pensado en un culto astral⁵⁷. Si comparamos el texto con el transmitido por Teón de Esmirna, apreciamos coincidencias, como la presencia de tierra, cielo y noche. Ahora bien, se trata de elementos comunes en muchos misterios y no parece argumento suficientemente válido como para restringir el juramento a un culto órfico, máxime teniendo en cuenta el sincretismo religioso imperante en esta época (siglos I y III d.C.). Además, algunas de las frases del juramento coinciden con las que leemos en otros textos de carácter mágico inscritos en papiros o láminas datados en los siglos III a V d.C., que muestran el uso del juramento en ámbitos no propiamente religiosos⁵⁸. En cualquier caso, los

⁵⁶ Cfr. Martínez Nieto, 2000, 200 s., 260 s.

⁵⁷ Judío: Bartoletti, 1932, 102; Wilcken, 1932, 257, 1939, 143. Pagano: Cumont, 1933b, basándose en el término *ἱεροκήρυκα* (v. 8), «heraldo sagrado». Órfico: Schütz, 1939; probablemente órfico: Martínez Nieto, 2000, 200 s., 260 ss.; véase también Bartoletti, 1951, 205. Isíaco: Merkelbach, 1967b, 72 s., probablemente isíaco: Totti, 1985, 19. De los misterios de Sarapis: Momigliano, 1933, 182 s., quien afirma que es presumible la influencia judía. Culto astral: Bartoletti, 1937, 151.

⁵⁸ Papiros (*OF* 623): *P. Mag.* IV 1709 (I 126 Preisendanz-Henrichs; ss. IV-V d.C.), «Juro por la tierra y el cielo, por la luz y la sombra y por el gran dios creador de todo»; *P.*

dos textos papiráceos que constituyen el *OF* 621 I-II resultan interesantísimos porque hasta su publicación sólo se conocían frases sueltas del juramento de los misterios transmitidas indirectamente por autores literarios como Hipólito (siglo III d.C.) y los alquimistas griegos⁵⁹.

4. BALANCE DE LOS TEXTOS REFERIDOS A RITUALES

Una vez analizados todos los testimonios podemos intentar un balance acerca de las obras referidas a rituales.

En un primer bloque podemos agrupar los testimonios en que un título se vincula a determinados ritos y textos litúrgicos. Es el caso de *Entronzaciones de la Madre, Sobre el sacrificio, Sobre el vestido sagrado y Juramentos*. A todos ellos, mencionados por la *Suda* y otros autores de la Antigüedad tardía, corresponde una serie de ritos y λεγόμενα con que se acompañaban, cuya mayor o menor relevancia hemos visto en los distintos apartados. La conjunción de estos tres elementos (título, rito y λεγόμενα) no justifica evidentemente la existencia de una obra o poema ritual pero al menos arroja ciertos visos de verosimilitud sobre el particular. Supone un punto de partida que permite sospechar que una vez existió un rito que se acompañaba de textos y que posteriormente esos textos se relacionaron de alguna manera con un poema u obra independiente.

En un segundo grupo podemos situar los títulos *Sobre el cinturón y Coribántico*, para los que es posible reconstruir sus correspondientes ritos, pero, en cambio, carecemos de testimonios sobre los textos que hipotéticamente los acompañarían. En principio, la falta de noticias sobre los λεγόμενα podría considerarse un argumento *ex silentio*, a no ser por el hecho de que los datos de que disponemos sobre esos ritos son asimismo muy escasos. Sumados, pues, los dos facto-

Mag. XII 84 (II 63 P.-H.; s. IV d.C.): «Juro por ti en lo sagrado y en nombre honrado, a quien se debe toda la creación»; *P. Mag.* I 305 (I 16 P.-H. = *Hymn. Mag.* 23 II 241 P.-H., ss. IV-V d.C.): «Juro por la cabeza del dios que está en el Olimpo». Cfr. Kern, 1922, 312; Ziegler, 1942, 1413; Betz ²1992, 11, 69, 156. Inscripciones: *Tab. Defix.* 242 Audollent (s. III d.C.): «Hago prestar juramento por ti, el dios que lo ha creado la tierra»; *Suppl. Mag.* 49.15 Daniel-Maltomini: «Juro por todos los demonios», 28.32 s. «Hago jurar por ti».

⁵⁹ Hippol. *Haer.* 5.27.1 (*OF* 622): «Éste es el juramento: "juro ante todo por el bueno velar por estos misterios y no desvelarlos a nadie y no ir y venir del bien a la creación"»; Alquimistas (*OF* 624): Berthelot, *Alch. Gr.* II 30.1: «Juro por ti al cielo, tierra, luz, sombra. Juro por ti al fuego, agua, aire y tierra. Juro por ti a la altura del cielo y la tierra y a la profundidad del Tártaro. Juro por ti a Hermes»; II 27.19: «Juro por ti, el gran juramento, seas quien seas, te digo el dios uno, con forma y no con número, que ha creado el cielo y la tierra»; II 27.5: «Juro por ti... que no he ocultado nada de los misterios del conocimiento que me han transmitido junto a ella (alma, conocimiento) en los tesoros del alma».

res, parece difícil postular que ambos títulos hayan correspondido alguna vez a una creación literaria particular.

En un tercer apartado pueden incluirse dos obras de las que no sabemos casi nada, salvo el título: *Invocaciones cósmicas* y *Sobre la construcción de templos*, que no parecen encontrar un correlato ritual, aunque en el caso del primer título sí parece haber literatura órfica afín.

Por último, un cuarto grupo incluye las referencias a *Las purificaciones* y *Fiestas nocturnas*. Ninguna fuente antigua atestigua estos títulos. Sin embargo, los estudiosos modernos han postulado su posible existencia por los numerosos testimonios sobre ritos y textos que hacen referencia a purificaciones rituales y celebraciones nocturnas.

Por otra parte, me parece interesante hacer una breve reflexión sobre los textos órficos de uso ritual que conocemos: el *Papiro de Gurob*, datado en el siglo III a.C., y los *Himnos órficos*, de los ss. II-III d.C. En mi opinión, si hemos de buscar un paralelo para los títulos que nos ocupan, los *Himnos órficos* presentan una mayor cercanía por fecha y estructura. Se trata de composiciones independientes con prescripciones sobre la forma en que ha de invocarse a cada divinidad. A diferencia del *Papiro de Gurob*, que contiene indicaciones diversas sobre el ritual en su conjunto, los *Himnos órficos* se centran en una ceremonia determinada, la plegaria al dios. Es decir, ya en los siglos II-III d.C. existían textos especializados en un determinado rito órfico. En consecuencia, no parece imposible que otros textos especializados en otros ritos y con títulos como los estudiados hayan circulado también por la misma época, aunque hemos de pensar que no alcanzaron la difusión de los *Himnos*.

En cuanto a la atribución a Orfeo de la mayoría de los títulos, ya he señalado al inicio que el renombrado poeta, introductor y compilador de ritos constituiría, sin duda, el autor idóneo para unos textos cuya finalidad principal era ser usados en un ritual órfico.

LITERATURA MÁGICA Y PSEUDOCIENTÍFICA ATRIBUIDA A ORFEO*

Raquel Martín Hernández
Universidad Complutense

1. LITERATURA MÁGICA

1.1. *Orfeo y la literatura mágica*

En este capítulo haremos un repaso de las fuentes literarias que atribuyen obras sobre magia, encantamientos y literatura pseudocientífica al personaje mítico de Orfeo. Hablaremos de las noticias sobre este particular, que son ciertamente escasas, y dejaremos aparte el estudio sobre el *Lapidario órfico*, del que se trata con detalle en otro capítulo¹.

1.2. *Orfeo como escritor de encantamientos*

Desde el siglo V a.C. tenemos testimonios de una serie de encantamientos, hechizos y otras acciones mágicas que se creía que había dejado escritos el propio Orfeo o que habían sido dictados por su cabeza profética².

Eurípides es el primer autor en ofrecernos un testimonio de este tipo³. Alude a la existencia de unos remedios escritos por «la voz de Orfeo» en unas «tablillas tracias». Estos remedios son puestos al mismo nivel que los que enseñó Apolo a los descendientes de Asclepio,

* Este trabajo se enmarca en un Proyecto de Investigación subvencionado por el Programa Sectorial de Promoción del Conocimiento (BFF2002-03741).

¹ Véase cap. 17.

² Véase cap. 7, § 3.

³ E. Alc. 967 ss. (OF 812). Cfr. cap. 50, § 2.6.b.

es decir, parecen ser remedios médicos. Creemos que Eurípides hace referencia a las dos clases de medicina, la popular, ligada a la magia (las tablillas tracias), y la medicina científica (la de los Asclepiadas), a las que cualquier ateniense de su época podía acudir⁴. Para ambos remedios utiliza el sustantivo φάρμακα, es decir, «remedios», ya sean éstos de tipo herbáceo, ya animales, ya ligados a algún tipo de salmodia recitada que podía estar escrita en cualquier soporte para su recitación. Los escolios a Eurípides tratan de aclarar la relación de Orfeo con estas tablillas, pero aportan poca información y, por desgracia, no tenemos la certeza de que el escoliasta se esté refiriendo a la situación del siglo V a.C. En el escolio al pasaje de *Alcestris*⁵ se dice que Orfeo era «poeta y adivino», y que el físico Heraclides decía que existían realmente unas tablillas de Orfeo «así escritas». No sabemos si se refiere a que estas tablillas contenían textos relacionados con la adivinación o la profecía y seguimos sin tener la certeza de que el escoliasta esté refiriéndose a la época de Eurípides. Otro escolio⁶ vuelve a insistir a este respecto y nos informa sobre la existencia de un oráculo de Dioniso en el que se encontraban «las inscripciones en tablillas de Orfeo, acerca de las cuales se habla en *Alcestris*». Vemos que estos remedios se relacionan con la medicina y la adivinación, disciplinas que en la Antigüedad no podemos desligar de la magia, pues los límites entre ésta y las ciencias no estaban bien establecidos y a menudo se confundían.

Una relación más clara entre Orfeo y los conjuros nos la brinda de nuevo Eurípides en un pasaje de *El cíclope*⁷. El coro, dividido en dos partes, siente miedo del cíclope y no se atreve a acercarse a él para cegararlo, de modo que pone excusas ridículas para no exponerse, y un semicoro, en su intento por atacar al cíclope sin correr riesgos, dice:

Pero conozco un ensalmo (ἐπωιδή) de Orfeo, buenísimo, de suerte que el tizón se irá solo hacia el cráneo y quemará al hijo de la tierra, provisto de un solo ojo.

Este comentario irónico, que caracteriza la cobardía de los sátiros que forman el coro, refleja que debían de ser conocidos por los atenienses del siglo V a.C., espectadores del drama satírico, ciertos en-

⁴ Cfr. Martín Hernández, 2003, 57 s. De esta misma época es el tratado pseudohipocrático *De morbo sacro*, cuyo autor hace una crítica severa (1.10) de este tipo de curaciones, que más tienen que ver con la magia y la superstición que con los métodos científicos de los que él es un claro defensor. Véase Muñoz Llamosas, 2002.

⁵ Sch. E. *Alc.* 968 (II 239.3 Schwartz = *OF* 813 I).

⁶ Sch. E. *Hec.* 1267 (I 89.12 Schwartz = *OF* 813 II).

⁷ E. *Cyc.* 646 ss. (*OF* 814).

salmos o conjuros atribuidos a Orfeo⁸, que seguramente se comercializarían y que ofrecerían servicio a toda clase de fines (en este pasaje exagerados por el efecto cómico que se desea provocar). Los «ensalmos de Orfeo» se consideraban «buenos», es decir, «eficaces», en gran medida por estar ligados al nombre del mítico cantor, considerado él mismo un poderoso mago⁹.

A parecidos ensalmos se podría estar refiriendo el cínico Diógenes de Sínope¹⁰ cuando hace decir a un personaje en una obra teatral:

Ni recurriendo a Orfeo, ni a todo el canto de nueve voces de las Musas, podría convencer a mi barriga. Lo que necesita es alimento.

Diógenes se burla así de este tipo de conjuros que circularían por Atenas bajo el nombre de Orfeo y que tendrían los más variados usos.

Se asoció también a la capacidad mágica de Orfeo el poder de resucitar a los muertos, e incluso se creyó en la existencia de unos cantos de Orfeo que servían para este fin. Así vemos, en un pasaje de Isócrates (11.8):

Éste (*sc.*, Orfeo) traía del Hades a los que estaban muertos.

El uso del plural parece no tener en cuenta que, según el mito, Orfeo sólo descendió al Hades para traer a su esposa, no a varias personas. Así pues, puede conjeturarse que el autor tenía en mente una serie de hechizos o salmodias atribuidos a Orfeo que pretendían la vuelta a la vida de quienes morían¹¹. Resulta más claro en este sentido un pasaje de Filóstrato¹²:

Aunque yo habría suplicado disponer de muchos hechizos para su beneficio y, por Zeus, si es que realmente existen esas melodías de Orfeo que resucitan a los muertos, habría rogado no desconocerlas.

⁸ Tales conjuros debían de ser conocidos por el público que presenciara la obra teatral, pues de no ser así el chiste no provocaría la risa de los asistentes, que es, en definitiva, lo que pretende el autor.

⁹ Cfr. cap. 5.

¹⁰ *TrGF* I 88 F 7.10 ss. (*OF* 815).

¹¹ Seguramente estos conjuros, para garantizar su eficacia, no tendrían tanto en cuenta el fallo de Orfeo en el rescate de su esposa, como la tradición que atribuía a la música y al canto de Orfeo el poder de someter a los dioses del Hades. Este pasaje, y el que ofrecemos de Filóstrato, han sido utilizados por algunos estudiosos para defender la existencia de una versión del mito de Eurídice con un final feliz, aunque sus argumentos no son concluyentes. Cfr. sobre todo Bowra, 1952. Véanse distintas conclusiones sobre el tema en caps. 2, § 7, 50, § 2.4. y 55, § 2.2.

¹² Philostr. *VA* 8.7.14 (*OF* 820).

Todavía en el siglo IV d.C. se comerciaba con conjuros atribuidos a Orfeo, pues el patriarca Atanasio¹³ critica:

esas viejas que por veinte óbolos o un cuartillo de vino le largan a uno un encantamiento de Orfeo.

Y en el siglo V d.C. Marino¹⁴ enumera entre las diferentes purificaciones, aspersiones y conjuros que realizaba el filósofo Proclo para conseguir la ascesis, tanto los conjuros órficos como los caldeos. Los conjuros caldeos siempre fueron paradigma de poder y eficacia y muy respetados por los teúrgos neoplatónicos, lo que nos inclina a pensar que los órficos también se tenían en consideración, al ser utilizados con éstos.

También en los *Papiros mágicos griegos* aparece Orfeo en relación con la magia, lo que es para nosotros un testimonio muy significativo. En uno de ellos¹⁵ se nos ofrece una fórmula mágica que se considera transmitida por el propio Orfeo, quizás extraída de alguno de los muchos escritos que en la Antigüedad tardía se atribuían a este personaje:

Como el teólogo Orfeo transmitió por medio de su propia fórmula mágica: *oispae Iao ouea Semesilam, aeoi hijo, choloue...*

Resulta interesante señalar que el hecho de que se le llame «teólogo», es decir, estudioso de los dioses –fama que se tenía Orfeo bien ganada desde Platón–, no es incompatible con que se le considere autor de fórmulas mágicas. Religión y magia se entremezclan constantemente en la lectura de los *Papiros mágicos griegos*.

1.3. Orfeo, ἑπιωιδαί y ephesia grammata

De más interés para el estudio del personaje de Orfeo y la magia resulta para nosotros otro papiro griego mágico¹⁶ donde se pone en relación a Orfeo con las famosas *ephesia grammata*. Permítasenos detenernos en este momento en la relación que pudo haber existido entre el orfismo y la fórmula *aski kataski*¹⁷.

¹³ Ath. Al. PG 26.1320.

¹⁴ Marin. Procl. 18.24 (22 Saffrey-Segonds OF 828).

¹⁵ PMag. XIII 933 ss. (OF 829).

¹⁶ PMag. VII 450 (OF 830 I).

¹⁷ Para las *ephesia grammata* véase Bernabé, 2003b.

Son muchos y muy diversos los textos que conservamos de la Antigüedad en que se hace referencia a una poderosa fórmula mágica, denominada *ephesia grammata*, que era utilizada para los más diversos fines¹⁸. Tal fórmula consistía, según nos transmiten Clemente de Alejandría y Hesiquio¹⁹, en una serie de palabras, seis en concreto²⁰, que eran poderosas tanto escritas como recitadas en forma de ἐπιωδιή.

Recientemente han ido saliendo a la luz estudios sobre ciertos textos de considerable antigüedad, la mayoría de ellos escritos en plomo, que contienen ἐπιωδαί, todas ellas con características comunes entre sí y que recogen todas o gran parte de las palabras que componían esas *ephesia grammata*²¹. Compartimos la opinión de Bernabé, quien piensa que en primer lugar debió de haber ensalmos (ἐπιωδαί) con sentido, que conservamos en parte en los textos a los que nos hemos referido, pero que los primitivos ensalmos se habrían simplificado y oscurecido posteriormente en la fórmula que transmiten Clemente y Hesiquio. A continuación queremos llamar la atención sobre la posible relación que puede establecerse entre tales ensalmos y lo órfico.

Un primer punto destacable, como hemos aludido anteriormente, es la atribución explícita a Orfeo de la fórmula en el *Papiro Mágico Griego VII*²², de la que sólo se ofrece el comienzo, por ser seguramente un abracadabra muy conocido:

Escribe el dicho órfico: diciendo *askei kai taskei* y tomando...

Un segundo punto notable sería la relación existente entre los ensalmos (ἐπιωδαί), los magos y los exorcismos y su posible conexión con rituales órficos. En el *Papiro de Derveni* vemos cómo los magos recitan un ensalmo para liberar a los demonios que se convierten en un obstáculo mientras están ejecutando su ritual²³ y Plutarco²⁴,

¹⁸ Para vencer en Diogenian. 4.78 y Ael. Dion. E 79, Apostol. 11.29, Phot. Lex. II 226 Theodoridis, Suda II 483.16 Adler, EM 402.22. Para curar a endemoniados en Plut. *Quaest. Conv.* 7.5.4, p. 706D o para los recién casados en Men. Fr. 274 K.-A.

¹⁹ Clem. Alex. *Strom.* 5.8.45.2 y Hsch. s. v. *Ephesia grammata*.

²⁰ *Aski, kataski, lix (aix), tetrax, Damnameneus, Aisia*.

²¹ Lámina de plomo conservada en Colonia, siglos II-IV d.C. (cfr. Wortmann, 1968a; Jordan, 1988); lámina de plomo de Falasarna, conservada en el Museo Nacional de Atenas, siglo IV a.C. (Ziebarth, 1899); lámina de plomo quizá de Selinunte, conservada en el J. Paul Getty Museum, siglo IV a.C. aún sin editar; lámina de plomo encontrada en Centocamere (Locros Epizefirios), siglo IV a.C. (cfr. Costabile, 1999, y Jordan, 2000a); lámina de plomo de Hímera, siglo V a.C. (Jordan, 2000b). Se relacionan con estos plomos tres líneas del PGM LXX 12 ss. Véase Pfister, 1924; Furley, 1993; Jordan, 1992, 2000a, 2000b. Sobre estos textos trabajan en la actualidad los estudiosos D. Jordan y R. Kotanski.

²² Véase nota 16.

²³ Véase Johnston, 1999, 273-279.

²⁴ Plu. *Quaest. conv.* 7.5.4, p. 706D.

por su parte, advierte que los magos ordenan a los posesos recitar y enunciar para sí las *ephesia grammata*. Es fácil poner en relación la acción contra los démones en el *Papiro de Derveni* y contra los démones de los endemoniados en Plutarco, y advertir que las *ephesia grammata*, en principio, eran ensalmos completos que degeneraron hasta convertirse en la fórmula de seis palabras²⁵.

El tercer punto en común entre estos textos mágicos y el orfismo es la situación geográfica de tales hallazgos, pues estas inscripciones de plomo provienen de las zonas geográficas en donde más laminillas de oro órficas se han encontrado, es decir, Creta y el sur de Italia. Y, como cuarto y último punto, destaca la coincidencia de símbolos que ofrecen estos ensalmos con la religión órfica, en concreto con los textos de las laminillas áureas:

a) Se menciona una cabra que debe ser sacada del jardín (de Perséfone) a la hora del ordeño, lo que tiene un paralelo interesante en los textos de las laminillas en que el iniciado se asimila con un cabrito caído en la leche y en la importancia de la leche y el amamantamiento en rituales dionisiacos²⁶.

b) La conexión de los Dáctilos del Ida con el orfismo. Los Dáctilos pasan por ser los creadores de las *ephesia grammata*²⁷, y el nombre de uno de ellos, Damnameneo, sobrevive en la retahíla transmitida por Clemente y Hesiquio. Vemos a los Dáctilos del Ida en relación con Orfeo y con los rituales que se creía que difundió por Grecia en varios pasajes literarios²⁸. En ellos se advierte que los Dáctilos sabían de ἐπιωδῶν, lo que precisamente parecen ser estos textos que comentamos.

Por otra parte, queremos destacar unos versos que aparecen en una laminilla de plomo de época romana (siglos III-IV d.C.) encontrada probablemente en Oxirrincos, que contiene un encantamiento amoroso²⁹. El texto de la laminilla alterna la prosa con trímetros yámbicos y hexámetros. El texto que nos interesa dice:

Quando vi a la de la sandalia de hierro, fui tras los pasos de Core,
la de la sandalia de oro. Sálvame, salvadora del mundo, hija de Deméter.

²⁵ Es la opinión de Kotanski, 1991, 126, n. 22, y Bernabé, 2003b, que compartimos.

²⁶ Véase Bernabé-Jiménez, 2001, 107-117, y cap. 23, § 2.4.

²⁷ Clem. Al. *Strom.* 5.8.73.1.

²⁸ Véase AO 25, D. S. 4.43.1 (Dionys. Scyt. Fr. 18 Rusten), 4.48.6 (Dionys. Scyt. Fr. 18 Rusten) y 5.64.4 (Ephor. *FGrHist* 70 F 104); cfr. Bernabé, 2000b, 47 ss. Para los Dáctilos ligados al culto de la diosa Madre, cfr. Str.10.3.22. Cfr. asimismo OF 519-523.

²⁹ SEG 38, 1837, *Suppl. Mag.* 49. Véase Jordan, 1988, 245-259.

Seguidamente aparecen unos versos que contienen algunas palabras de las *ephesia grammata*.

Aski kataski por las umbrías montañas, en el oscuro espacio, tráeme del jardín de Perséfone a lo más profundo de Necesidad a la cuadrúpeda, la sagrada hija de Deméter, cuyos seguidores tú guías, del inagotable manantial de abundante leche (...)

En el *P. Mag.* LXX, en el que aparecen también las *ephesia grammata*, se hace referencia a las sandalias de oro que lleva una diosa del mundo subterráneo, Hécate Eresquigal. La mención de esta particularidad se hace en una enumeración de símbolos pertenecientes a la diosa. Betz ha pensado que puede tener relación con una serie de objetos presentados en el contexto de una iniciación³⁰. El epíteto «la de la sandalia de oro» (χρυσόσάνδαλον) es considerado un atributo de la diosa Hécate por Porfirio³¹.

Para nuestros propósitos es interesante destacar la aparición de una sandalia de oro entre los objetos enterrados en la tumba de Pela donde apareció una laminilla de oro no escrita³². Quizá la sandalia dorada pudiese ser un símbolo místico de la diosa Core, de ahí su aparición en la tumba. En este sentido es también interesante un texto de Luciano³³ en el que se nos cuenta que una difunta se le apareció a su marido para exigirle que quemara una de sus sandalias de oro, que había caído en la pira funeraria y no se había incinerado con el resto del ajuar.

Como vemos, la relación del cantor tracio con los conjuros y la magia ha sido constante desde época tan temprana como el siglo v a.C. y se mantuvo, según los testimonios que hemos ofrecido, durante diez siglos. Esta relación, sostenida durante tanto tiempo, debe llevarnos a reflexionar sobre el importante papel de la magia en la tradición mítica de Orfeo, lo que ayudará en gran medida a la posterior atribución al bardo de variadas obras literarias sobre saberes ocultos que son muy posteriores a la época de Eurípides, pero que tienen su apoyo en la tradición mágica que lleva como bagaje este personaje mítico.

1.4. Obras de Orfeo utilizadas para fines mágicos

Otro punto destacable en la relación de las supuestas obras de Orfeo y la magia es el uso que algunos personajes hacían de los libros

³⁰ Véase Betz, 1980, 291.

³¹ Porph. *Fr.* 359 Smith.

³² Chrysostomou, 1992. Agradecemos la observación a David Jordan.

³³ Luc. *Philops.* 27.

atribuidos a Orfeo y Museo y que es objeto de estudio de otros capítulos³⁴. En este momento nos interesa un escolio a la *República* de Platón³⁵, en el que se nos informa sobre el contenido del «batiburrito de libros» de Orfeo y Museo que manejan los sacerdotes mendicantes. Dice así:

Libros: se refiere a los ensalmos, liberaciones de ataduras, purificaciones, propiciaciones y similares.

No tenemos la seguridad de que el escoliasta esté describiendo la situación en tiempos de Platón. Lo que parece evidente es que, en una época posterior, ya sea por la fama de Orfeo, ya por su asociación con otro tipo de obras³⁶, se tiene conocimiento de la existencia de libros de Orfeo de indudable contenido mágico.

Otro escolio, éste a la *Alejandra* de Licofrón³⁷, nos vuelve a recordar la existencia de libros de Orfeo de temática mágica, además de himnos a Zeus y demás dioses.

Por último, queremos mencionar a Tzetzes, quien nos transmite que Orfeo fue escritor de obras de magia entre otras disciplinas³⁸.

1.5. Orfeo como maestro de magia

Orfeo, además de ser un reputado mago, se supone que fue él mismo maestro de estas artes que conocía. Así lo apunta Luciano³⁹ cuando explica que los griegos conocieron la astrología gracias a Orfeo:

Los griegos no recibieron ninguna noción de astrología ni de los etíopes ni de los egipcios: fue Orfeo, el hijo de Eagro y de Calfope, el que los instruyó, pero no de una forma abierta y presentando su doctrina a la luz del día, sino bajo una forma mágica y mística, conforme a su carácter.

Y Plinio el Viejo⁴⁰ considera la posibilidad de que Orfeo propagara por Tesalia la magia, pero lo duda, porque cree que en Tracia no

³⁴ Véase caps. 33, § 2.2.a, 34, § 2.1. Cfr. también cap. 52, § 5

³⁵ Sch. Pl. R. 364e.

³⁶ Véase cap. 19.

³⁷ Sch. Lyc. 3.29 Scheer.

³⁸ Tz. Ex. 27.11 Hermann (OF 824) y Sch. Tz. Ex. en Cramer, *Anecd.* III 379, 11 (OF 825).

³⁹ Luc. *Astr.* 10 (OF 418).

⁴⁰ Plin. *HN* 30.7 (OF 817).

se conocía este tipo de disciplina. Plinio tenía noticia de libros atribuidos a Orfeo de medicina y curaciones por medio de hierbas y remedios animales⁴¹. Aunque considera que esta arte curativa es un tipo de magia y, como tal, la censura, selecciona en sus libros una gran cantidad de estos remedios y ve correcto acudir a ellos cuando falla la medicina hipocrática.

1.6. Conclusiones

Orfeo era un personaje multiforme. A ojos de los griegos, era el gran teólogo, el héroe que apartó a los hombres de su dieta sanguinaria y el reformador de las iniciaciones báquicas, pero también era un brujo, un mago venido del extranjero que introdujo unos misterios cuyos sacerdotes eran en ocasiones vulgares charlatanes, que por medio de magia y encantamientos convencían por dinero a las personas de que podían expiar sus culpas y las de sus antepasados y disfrutar de una buena existencia tras la muerte. También fue quien enseñó la astrología y demás ciencias ocultas. Desde época muy temprana circularon conjuros y ensalmos atribuidos a él para toda clase de fines, que basaban su supuesta eficacia precisamente en que estaban escritos o dictados por Orfeo, el gran mago mítico. Por otra parte, aunque no tenemos la seguridad de que hubiera libros atribuidos a Orfeo de contenido mágico, el uso que los sacerdotes mendicantes hacían de obras de Orfeo era sospechoso de incluirse dentro de las actividades de los magos, que, desde época muy temprana, eran vistos con malos ojos por muchos sectores de la sociedad griega. La relación de Orfeo y la magia se mantiene a lo largo de los siglos, de modo que este mítico cantor pasó a ser considerado un mago que dejó un legado de conjuros y encantamientos que siguieron en uso, que sepamos, hasta el siglo IV d.C.

2. POESÍA PSEUDOCIENTÍFICA

2.1. Introducción

Hablamos de obras pseudocientíficas órficas, a falta de un adjetivo mejor, para referirnos a todas aquellas obras atribuidas a Orfeo que tratan sobre disciplinas que en el mundo antiguo se incluían den-

⁴¹ Plin. *HN* 25.12 (*OF* 785 ss.), 20.32 (*OF* 787), 18 ind. (*OF* 792), 28.43 (*OF* 793), 28.34 (*OF* 794).

tro de la ciencia, pero que, para nosotros, no pertenecen en su totalidad a tal categoría. La astrología, la física y la medicina también formaron parte de los conocimientos que se creyeron transmitidos por Orfeo. Es difícil establecer una fecha exacta para cada uno de los poemas que conservamos sobre tales saberes, si bien las dataciones en época helenística e imperial romana son las más admitidas. Pero no debemos caer en el error de pensar que este tipo de literatura es una creación «moderna», pues el interés por los fenómenos naturales, su explicación e interpretación, se desarrolló en ambientes órficos desde muy pronto, como demuestran las interpretaciones de las teogonías y cosmogonías órficas a la luz de las teorías científicas de los filósofos naturalistas que debieron de existir desde época temprana y de las que el *Papiro de Derveni* es una valiosa muestra⁴².

2.2. Las obras astrológicas⁴³

En época imperial romana el nombre de Orfeo ya estaba asociado, sin duda, tanto al saber astrológico como a cualquier otro tipo de conocimiento oculto; se había convertido en una autoridad en este tipo de disciplinas y su nombre era mencionado junto al de Hermes Trismegisto, Ostanes y demás reputados astrólogos⁴⁴. Aunque el conocimiento de este tipo de disciplinas no fuera propio del antiguo mito del bardo tracio, la acumulación de saberes que con el tiempo se fueron atribuyendo a Orfeo dio como resultado incluso que éste fuese considerado maestro de los griegos en la ciencia astrológica⁴⁵. El origen de la convención de asignar literatura sobre astrología a Orfeo debe quizá remontarse, como afirma West, a la práctica de los pitagóricos del periodo helenístico tardío⁴⁶, aunque establecer una datación segura para cada una de estas obras es una ardua tarea en la que, por el momento, no hay más que especulaciones.

En época imperial se divulgaban diversos poemas astrológicos escritos presuntamente por Orfeo, que, según Ziegler⁴⁷, fueron reco-

⁴² Cfr. cap. 10, § 3.

⁴³ Para un estudio sobre ellas remitimos a Heeg, 1907, y a Ziegler, 1942.

⁴⁴ Véase *Acerca de los séismos*, poema que se adscribe tanto a Hermes Trismegisto como a Orfeo, Io. Mal. *Chron.* 13.36 (265 Thurn = OF 722), Firm. *Math.* 4 praef. 5 (OF 724), o Apul. *Apol.* 27 (OF 819 I).

⁴⁵ Véase Luc. *Astr.* 10 (OF 418): «Los griegos no recibieron ninguna noción de astrología ni de los etíopes ni de los egipcios: fue Orfeo, el hijo de Eagro y de Calíope, el que la instruyó, pero nunca fue muy abierto y no presentó su ciencia a la luz del día, sino bajo una forma mágica y mística, conforme a su carácter».

⁴⁶ Véase West, 1983a, 33; Boll, 1903b, 1254; y Van der Waerden, 1974, 177.

⁴⁷ Ziegler, 1942, 1400; lo niega Krüger, 1938, 128.

gidos en un *corpus* que llevaría por título *Poemas astrológicos* (Ἀστρολογικά). Veamos cuáles eran estos poemas.

2.2.a. *Dodecaetérides*⁴⁸

La *dodecaeteris*, según Censorino⁴⁹, es un periodo astrológico compuesto de doce años, tiempo que emplea el planeta Júpiter (Zeus) en hacer un recorrido completo de su órbita. En este espacio temporal, los años se suceden en la tierra entre años fértiles, en los que abundan las dichas, y años de sequía, enfermedades y desgracias. Cada año recibe su nombre de cada uno de los signos del zodiaco, empezando por Aries hasta llegar a Piscis, completando así los doce signos zodiacales en los doce años.

La Suda atribuye a Orfeo de Crotona una obra titulada *Dodecaetérides*⁵⁰. Tzetzes considera a Orfeo un astrólogo, como podemos observar en un pasaje de su comentario a *Trabajos* de Hesíodo, donde indica que Orfeo ordenó disponer todo (lo que se expone a continuación) de forma astrológica (μαθηματικῶς)⁵¹, teniendo en cuenta la posición favorable o desfavorable de los astros. Es sabido que este erudito manejó un buen número de obras atribuidas a Orfeo sobre astrología que, a su juicio, eran muy precisas y fiables⁵². Tzetzes piensa que Orfeo fue el primero que escribió sobre tales temas⁵³ y señala que el cantor tracio compuso obras de astrología, como las *Dodecaetérides*, con anterioridad a todos los demás⁵⁴. También nos transmite que «el gran Orfeo» escribió *Dodecaetérides* y *Efemérides*⁵⁵ y sobre otros temas de forma «muy precisa» (ἀκριβῶς) y que quienes escribieron después sobre ello (Metón⁵⁶ y Ptolomeo) mintieron. Tzetzes consideró la obra atribuida a Orfeo como la de mayor autoridad en este tipo de materia.

⁴⁸ OF 726-752.

⁴⁹ Cens. 18.6 (OF 726).

⁵⁰ Suda, s. v. *Orpheus Krotoniates* (III 565.17 Adler = OF 727). Acerca de la existencia de más de un Orfeo véase Bernabé, 2002h. Para la variedad de formas del título *Dodecaetérides* véase Kern, 1922 δωδηκαετερίδες, p. 268 y Ziegler, 1942, 1400.

⁵¹ Tz. in *Hes. Op.* 568 (OF 730). Sobre la sinonimia entre los términos astronomía, astrología, matemáticas y geometría véase Riess, 1896, 1802 s., y Hultsch, 1896, 1828 ss.; Bouché-Leclercq, 1963, 3 y nota 2; Pérez Jiménez, 1992, 1 s. Véase una antigua definición de estas disciplinas en Ptol. *Tetr.* 1. praef.

⁵² Sobre la discusión de si estas obras formaban o no un conjunto véase Heeg, 1907, 49; Krüger, 1938, 128, y Ziegler, 1942, 1400.

⁵³ Tz. *Chil.* 2.887.

⁵⁴ Tzetzes considera a Orfeo contemporáneo de Heracles en este pasaje y en *Chil.* 12.173.

⁵⁵ Tz. *Chil.* 12.134. De esta obra hablaremos seguidamente.

⁵⁶ Sobre Metón véase Kubitschek, 1932, y Montero, 1997. Véase Plu. *Alc.* 17.5, *Nic.* 13.7, Tz. *Chil.* 12.119 ss.

Este mismo autor nos transmite tres hexámetros e indica que pertenecen al principio de *Dodecaéterides*⁵⁷, en lo que coincide el escolio a este pasaje⁵⁸. Como es característico de este tipo de literatura, los versos incluyen que la declaración de su contenido fue dictada por un *daimon*, es decir, que la obra es una revelación. Asimismo, se presenta el texto en forma de lección dada a un discípulo, como es propio de la literatura didáctica, y, de forma particular, de la literatura de saberes ocultos en la que, en ocasiones, el discípulo es el propio hijo⁵⁹. Heeg supone que tal discípulo es Museo, dado que es el destinatario principal en otras obras órficas⁶⁰.

Tzetzes nos transmite otros pasajes en versos hexamétricos de *Dodecaéterides*, con ciertas indicaciones acerca del año en el que rige tal o cual signo del zodiaco, lo que guarda una importante relación con la paráfrasis en prosa editada por Boll⁶¹ a partir de una serie de manuscritos⁶². Las *Dodecaéterides* nos ilustran, muy brevemente, acerca de las características de cada uno de los doce años que forman la *dodecaeteris*⁶³. Las predicciones expuestas para cada uno de estos años corresponden a un tipo de astrología agrícola en la que se ilustra sobre la cantidad y calidad de las cosechas, la abundancia y medra de los animales y también de las personas, las plagas y los periodos de sequía y lluvia. Algunos de los pasajes de las *Dodecaéterides* transmitidos por Tzetzes no pueden atribuirse con precisión al año correspondiente, pero en otras ocasiones el autor indica el año del que está hablando por su referencia al signo zodiacal que lo rige⁶⁴.

2.2.b. *Efemérides*⁶⁵

Las obras astrológicas llamadas *Efemérides* ilustran sobre los días del mes lunar que son fastos o nefastos para que los hombres lleven a cabo ciertas actividades. Tales calendarios tuvieron una fuerte influencia en la Antigüedad e incluso su consulta llegó a ser obsesiva⁶⁶.

⁵⁷ Tz. *Chil.* 12.146.

⁵⁸ Sch. Tz. *Chil.* 12.147 (596 Leone): «Principio de las *Dodecaéterides* de Orfeo».

⁵⁹ Véase Festugière, ²1950, 332.

⁶⁰ Heeg, 1907, 20. Museo es el destinatario de obras como los *OH*, el *Lapidario* o *Efemérides*.

⁶¹ *Cat. Cod. Astr.* V 1, 1904, 241 ss.

⁶² Vatic. Gr. 1290, f. 69v, Monac. Gr. 287, fol. 92v, Mutin. Gr. 85 fol. 23v.

⁶³ Los textos corresponden a *OF* 732-746.

⁶⁴ E. g. comentario a *Trabajos* 568 (277 y 278 Gaisford). Véase *OF* 743: «... Cuando Júpiter recorre Acuario no navegues. Pues entonces el mar está muy agitado» y *OF* 746: «Cuando Júpiter está en Piscis es bueno llevar a cabo las bodas».

⁶⁵ *OF* 753-767.

⁶⁶ Véase la crítica e. g. en Iuv. 6.569 o Amm. Marc. 28.4.24.

Varios pasajes transmitidos por los autores antiguos aluden a la importancia de Orfeo, entre otros, como dictaminador de tales clasificaciones de los días⁶⁷. Proclo nos ofrece unas pequeñas indicaciones sobre el contenido de esta obra y Kern piensa que Proclo tomó sus datos de un comentario a Hesíodo de Plutarco, lo que niega Ziegler⁶⁸, quien cree que Plutarco no tuvo conocimiento de los poemas astrológicos de Orfeo y que, seguramente, algunos de éstos ni siquiera existían en su época.

Lo que podemos afirmar con seguridad es que Tzetzes⁶⁹ sí conoció un poema atribuido a Orfeo titulado *Efemérides*, una obra que no aparece citada en el léxico Suda como de Orfeo. El poema que conoció Tzetzes se encuadraría dentro del tipo de literatura didáctica, científica y astrológica, cuya correspondencia más conocida serían los *Días* de Hesíodo. En esta obra órfica se ofrecería el tratamiento astrológico de los días del mes lunar, de uno en uno⁷⁰, según su significación favorable o desfavorable para realizar ciertas labores cotidianas. Posiblemente Tzetzes pensó que el poema fue en realidad unos *Trabajos y Días*, como la obra de Hesíodo, lo que explicaría el plural *Efemérides* empleado por él. El estudioso bizantino muestra clara preferencia por la obra *Efemérides* atribuida a Orfeo, frente a la obra de Hesíodo, como vemos en su comentario a *Trabajos* 763⁷¹. Según Tzetzes, el «gran Orfeo» daría su información no de forma falsa y engañosa⁷², sino explicando los asuntos astrológicos de un modo metodológico y ordenado (διδασκαλικῶς y τεταγμένως). Las *Efemérides* de Orfeo no coincidirían, en cuanto a la atribución del carácter favorable o desfavorable a los diferentes días, con otras obras hemerológicas⁷³. Tzetzes nos ofrece un testimonio muy claro al respecto diciendo que Orfeo transmite unos días y Melampo⁷⁴ otros.

⁶⁷ Procl. *in Hes. Op.* 765-768 (232.22 Pertusi) = Plu. *Fr.* 101 Sandbach (*OF* 753), Procl. *in Hes. Op.* 822-825 (257.13 Pertusi) = Moschop. *in Hes. Op.* 822 (Gaisf. II 367), Tz. *in Hes. Op.* 820 (366 Gaisford) y Eusth. *in Od.* 1840.56.

⁶⁸ Acepta la idea de Kern Fernández Delgado, 1987, 244, pero cfr. Ziegler, 1942, 1402.

⁶⁹ Cfr. Tz. *Chil.* 12.142-145; *ad Hes. Op.* 820 (366 Gaisford).

⁷⁰ Se distinguen tres tipos de cómputo de los días en las obras hemerológicas. O el mes se entiende como un todo compuesto de 30 días y se trata cada día uno por uno, o se entiende dividido en dos mitades de 15 días cada una, o en tres décadas.

⁷¹ 343 Gaisford (*OF* 762b).

⁷² Tzetzes utiliza calificativos para valorar el trabajo de Hesíodo como «penoso», «confuso», «de mal gusto» y «sin fundamento».

⁷³ Así lo vemos en *Cat. Cod. Astr.* VII 101 = *OF* 760 (cod. Monac. Gr. 287 fol. 19v editado por Boll. Cfr. VII 12, n. 7), donde se recogen los días favorables según la obra de Hesíodo y los que recogía Orfeo, supuestamente en *Efemérides*.

⁷⁴ Tz. *in Hes. Op.* 820 (366 Gaisford) = *OF* 755. No sabemos si se refiere al Melampo mítico o a un autor de astrología probablemente histórico. Véase Melampo en Pley, 1931, 393-399, y Montero, 1997. Véase también Kroll, 1931, 404-405.

Tzetzes nos ha transmitido también los primeros versos de este poema sobre los días⁷⁵. En ellos se observa, esta vez de manera clara, que la obra estaba destinada a Museo, siguiendo una línea característica de este tipo de literatura, como ya hemos advertido. Ziegler⁷⁶ piensa que de los primeros versos se extrae que este poema (por la presencia de la conjunción δέ) estaba unido a otro, aunque no se puede saber con seguridad a cuál o cuáles.

Además del principio, Tzetzes nos transmite otros versos de este poema. En ellos se habla de los cuatro primeros días⁷⁷. Sobre el segundo día se nos dice que «se muestra bicorne». Esta denominación guarda relación con una noticia transmitida por Proclo, y por otros siguiendo a éste⁷⁸, en la cual se nos dice que Orfeo llama al primer día del mes «vástago de un solo cuerno». En efecto, podemos conjeturar que sería en esta obra donde aparecería tal denominación del día primero del mes⁷⁹.

Así, también conservamos un verso de un escolio a Hesíodo⁸⁰ donde se nos dice que «el cuarto día jamás es un día funesto», pues es cuando nació Heracles. El verso que se nos ofrece en el escolio, según Pertusi⁸¹, pertenecería a una obra astrológica «órfica», quizás a estas *Efemérides*. Proclo nos transmite también lo que Orfeo dijo sobre el día decimoséptimo, un día funesto apropiado sólo para cortar leña y desnudar al fruto de sus cáscaras⁸².

Sobre el día 30, Tzetzes indica que Orfeo reveló que era malo para todo menos para los intercambios comerciales, en lo que discrepa, por ejemplo, con los *Días* de Hesíodo, donde se dice que es el mejor día para «supervisar los trabajos y repartir las raciones»⁸³. Vemos, pues, como afirmaba incluso el mismo Hesíodo⁸⁴, que cada autor hemerológico propone unos días como fastos y otros como nefastos.

⁷⁵ Tz. *Prol. ad Hes. Op.* (21 Gaisford) nos ofrece los cinco primeros versos (*OF* 759).

⁷⁶ Ziegler, 1942, 1403.

⁷⁷ Tz. *ad Hes. Op.* 763 (343 Gaisford), *OF* 762.

⁷⁸ Procl. *ad Hes. Op.* 761-771 (263, 17 Pertusi) *OF* 761, Eust. *in Il.* 73.36, *in Od.* 1866.15 y Ioann. Protopathar. *ad Hes. Op.* 767 (371 Gaisford).

⁷⁹ Μουλόκερος μόσχος tiene una estructura métrica compatible con el hexámetro, verso que sería propio de esta poesía. Según Heeg, 1907, 37-39, tras la dedicatoria del poema seguirían unas ἐπωνυμῖαι o sobrenombres de los días del mes con ciertas explicaciones etimológicas, lo que guardaría relación con el gusto órfico por éstas. También hace referencia al posible conocimiento de Epígenes de estos sobrenombres, procedentes de una obra atribuida a Orfeo (Clem. Al. *Strom.* 5.8.49.3).

⁸⁰ Sch. Hes. *Op.* 770a (238, 1 Pertusi), *OF* 763.

⁸¹ Pertusi, *ad. loc.* Sobre la estructura del verso y su paralelo hesiódico véase Fernández Delgado 1987, 244.

⁸² Lo que coincide con Hes. *Op.* 805 ss., quien dice que es un día apropiado para cortar leña.

⁸³ Traducción de A. Pérez Jiménez.

⁸⁴ Hes. *Op.* 824 y Tz. *ad Hes. Op.* 820 (366 Gaisford = *OF* 755).

Acerca de la extensión del poema, pensamos que no debió de ser muy largo, en primer lugar por razones de contenido y en segundo porque una gran mayoría de las obras que conservamos atribuidas a Orfeo son bastante cortas. Heeg⁸⁵ estima que tendría menos de cien- to cincuenta versos.

2.2.c. *Geórgicas*⁸⁶

Sobre una obra atribuida a Orfeo titulada *Geórgicas* (Γεωργία) o *Trabajos y Días* (Ἔργα καὶ Ἡμέραι) nos hablan Tzetzes y Constantino Láscaris⁸⁷, pero todos los versos citados por Tzetzes en sus comentarios forman parte del poema *Sobre las iniciativas* (Περὶ καταρχῶν) atribuido a Máximo (siglos II/IV d.C.)⁸⁸, lo que ha hecho pensar a los estudiosos en la posibilidad de que Tzetzes conociese el poema de Máximo pero lo atribuyese erróneamente a Orfeo⁸⁹, o que Máximo plagiasse versos del poema atribuido a Orfeo⁹⁰. Heeg⁹¹ consideró que de los fragmentos de Tzetzes se desprendía que el estudioso bizantino nunca tuvo en sus manos un libro de Orfeo titulado *Trabajos y Días*, sino sólo un poema titulado *Dodecaetérides*, otro *Efemérides* y un último, *Georgía*, atribuidos al mítico cantor, que él reuniría bajo el título *Trabajos y Días* sobre el modelo de la obra hesiódica, lo que le ayudó a comparar estas dos obras de igual título, dando clara preferencia a la de Orfeo.

Tzetzes recoge diez hexámetros del proemio de este poema⁹². Su destinatario no está expreso claramente y es difícil afirmar con seguridad que estaba dedicado a Museo. Se advierte al principio del proemio un δέ que se ha supuesto como enlace de este poema con otro anterior, quizá las *Efemérides*, pero nada se puede afirmar con seguridad a este respecto⁹³.

El contenido de este poema consistiría en la explicación astrológica de los días fastos o nefastos del año para emprender ciertas labores

⁸⁵ Heeg, 1907, 44.

⁸⁶ *OF* 768-776.

⁸⁷ Tz. *Prol. ad Hes. Op.* (17 Gaisford = *OF* 769), *ibid.* (18 G = *OF* 773), *ad Hes. Op.* 778 (353 G. = *OF* 776) y *Chil.* 4.175 (*OF* 775); Const. Lasc. *Prol. Sap. Orph.* 77 (36 Martínez Manzano), *OF* 768.

⁸⁸ Lo sitúa en el s. II su editor, Ludwig, mientras que Kroll, 1930, 2575, lo cree posterior (aunque anterior a Nono) y Montero, 1997 s. v. Máximo, lo data en el s. IV d.C.

⁸⁹ Ésta es la opinión de Hermann, *Orphica* VIII; Kroll, 1930; Wilamowitz, 1930; West, 1983a, 36 ss.

⁹⁰ Lobeck, 1829, 418 ss.; Heeg, 1907, 45 ss.; Kern, 1922, 280 ss.; Ziegler, 1942, 1403 s.

⁹¹ Heeg, 1907, 49. Cfr. también Baumstark, 1894, y Ziegler, 1942, 1404.

⁹² Extensión que concuerda con el proemio de los *Trabajos y Días* de Hesíodo y el de la *Odisea* de Homero.

⁹³ Cfr. Heeg, 1907, 48 s.

agrícolas, para lo que se tendría en cuenta la posición de la luna y las constelaciones.

Tzetzes nos ha transmitido también algunos otros versos, supuestamente de este poema, en diversos pasajes de su obra⁹⁴. En éstos se alude al mito de Erígone, la hija de Icario, al que mataron los atenienses creyendo que el vino que había embriagado a unos pastores era un veneno. Es una explicación etiológica de por qué no dan fruto las vides cuando la luna está sobre Virgo, constelación identificada con Erígone en varios poemas⁹⁵.

2.3. Sobre los fugitivos⁹⁶

Heeg atribuyó a Orfeo un poema titulado *Sobre los fugitivos* (Περὶ δραπετῶν). Según este estudioso, Tzetzes habría conocido este poema y lo habría citado en varios pasajes⁹⁷, pero estos mismos versos, que tratan acerca de la mítica velocidad de Ificlo, quien corría sobre los trigales sin hacer caer el fruto, aparecen en la parte titulada *Sobre los fugitivos* (Περὶ δραπετῶν) del poema de Máximo⁹⁸. De nuevo los estudiosos se dividen entre aquellos que piensan que existió un poema de Orfeo titulado así y quienes creen que Tzetzes conoció el poema de Máximo pero lo atribuyó a Orfeo⁹⁹. Sobre este mito hay varios pasajes que indican que ya era conocido por Hesíodo¹⁰⁰, quien habría tratado esta misma anécdota.

2.4. Sobre los terremotos¹⁰¹

En diversos códices aparece bajo el título *Sobre los terremotos* (Περὶ σεισμῶν) un poema atribuido tanto a Orfeo como a Hermes Trismegisto¹⁰². Consta de 66 versos distribuidos en un proemio de

⁹⁴ Tz. *Chil.* 4.175, *OF* 775; *ad. Lyc.* 83 (46.25 Scheer), donde ofrece uno de los versos que aparecen en *Chil.* 4.175, pero diciendo que son de *Dodecaetérides*.

⁹⁵ Hyg. *Fab.* 130 y 224, *Astr.* 2.4, Verg. *G.* 1.33, Tibul. 5.11, Ov. *Met.* 10.451 ss., Manil. *Astr.* 2.32, 175, 406 entre otros.

⁹⁶ *OF* 777.

⁹⁷ Heeg, 1907, 55 ss.; Tz. *Chil.* 2.612 y *Ex.* 26.5 Hermann (*OF* 777).

⁹⁸ Vv. 422-424.

⁹⁹ Los mismos estudiosos que tratan el problema en relación con las *Geórgicas*.

¹⁰⁰ Eust. *in Il.* 323.42, Sch. *BT Il.* 20.227, Sch. *Od.* 11.326 y Sch. *A. R.* 1.45 (10.17 Wendel). Sobre el parecido de estos versos atribuidos a Hesíodo con los atribuidos a Orfeo véase Heeg, 1907, 56.

¹⁰¹ *OF* 778.

¹⁰² Fue editado por primera vez por Aldo Manuzio y, más recientemente, por Kern, 1922, 283.

tres versos y doce estrofas de diversa extensión. En ellas se explican las consecuencias que traerán a la tierra y a los hombres los seísmos que sucedan en un momento determinado, para lo que es necesario observar el signo del zodiaco en que se encuentre el sol en el momento del movimiento de tierra y diferenciar entre si ocurre durante la noche o durante el día. Conservamos, además, una paráfrasis en prosa del poema¹⁰³.

El texto está destinado al hijo del narrador, quien se supone que es Museo, como en los otros poemas órficos estudiados. Tannery data el poema en época bizantina, mientras que otros, basándose en la existencia ya en esta época de la paráfrasis en prosa, niegan esta fecha¹⁰⁴.

2.5. Sobre los ingresos¹⁰⁵

Se considera que existió un poema órfico titulado *Sobre los ingresos* (Περὶ ἐπεμβάσεων) a partir de una paráfrasis en prosa conservada en dos manuscritos¹⁰⁶ en los que se lee: «Y Orfeo dice estas cosas sobre los ingresos¹⁰⁷ (περὶ ἐπεμβάσεων)». Tal paráfrasis conserva seis hexámetros completos y restos de frases con estructura hexamétrica que fueron consideradas por Kroll¹⁰⁸, en un primer momento, pertenecientes al poema del mismo título de Doroteo de Sidón. Posteriormente, este mismo estudioso reconsideró su opinión¹⁰⁹, atendiendo al testimonio de Fírmico Materno¹¹⁰.

Este poema estaría formado, al igual que la paráfrasis, por siete secciones, cada una de las cuales corresponde al movimiento del planeta que se estudia¹¹¹. En ellas se describirían las consecuencias que para la vida humana tenía el paso de cada uno de los planetas por diferentes puntos del cielo, constelaciones, por el horóscopo y su alineación con otros planetas.

¹⁰³ Editada por Boll, *Cat. Cod. Astr.* VII 167; cfr. Cod. Bonon. Gr. 3632 f. 777r, en *Cat. Cod. Astr.* IV 41, así como Festugière, ²1950, 110 ss.

¹⁰⁴ Tannery, 1900, 54, cfr. Heeg, 1907, 58 y Ziegler, 1942, 1405. Kern, 1922, 287 piensa que no se puede ofrecer una fecha exacta de redacción.

¹⁰⁵ *OF* 779. Traducimos por «ingreso» el término griego ἐπέμβασις, que alude a la entrada de un astro en la zona de dominio de otro o del zodiaco. Véase Bouché-Leclercq, 1963, 474.

¹⁰⁶ Cod. Ven. Marc. 334 (6) f. 168 ss. μζ´ μη´ y Cod. Ven. Marc. 335 (7) f. 137 ρσβ´ = *Cat. Cod. Astr.* II 198.24.

¹⁰⁷ Sobre el término astrológico véase Bouché-Leclercq, 1963, 474.

¹⁰⁸ Kroll, *Cat. Cod. Astr.* VI 91, n. IV.

¹⁰⁹ Kroll, 1898, 132.

¹¹⁰ Firm. *Math.* 4 praef. 5 (*OF* 724).

¹¹¹ Recordemos que los siete planetas son, para los griegos, Saturno, Júpiter, Marte, Sol, Venus, Mercurio y Luna.

La paráfrasis que conservamos debió de seguir con relativa fidelidad el contenido del poema órfico, dada la cantidad de restos métricos que conserva. Según Heeg, el poema debió de tener una extensión considerable, quizá 250 versos, mientras Ziegler piensa que abarcaría solamente unos 100¹¹². Su redacción debe de situarse en época alejandrina o a principios de la época imperial, como suele pensarse para el resto de poemas astrológicos órficos.

2.6. Sobre las iniciativas¹¹³

Se conocen por este título obras astrológicas que ilustran sobre cuál es el mejor momento astrológico para el comienzo de una actividad. Tales poemas eran muy conocidos en la Antigüedad y se atendía a este saber astrológico en muchas ocasiones, al igual que a las obras de efemérides.

Se considera que existió un poema órfico sobre iniciativas a partir de una paráfrasis en prosa que conservamos, datable seguramente en época bizantina¹¹⁴, y que en los índices de los manuscritos que nos la han transmitido aparece asociada al nombre de Orfeo. Lo cierto es que no es mencionado en ninguno de los catálogos de obras órficas que nos han llegado un poema de Orfeo acerca de las iniciativas; ni siquiera Tzetzes, quien nos habla de casi todas las obras astrológicas de Orfeo, menciona unas *καταρχαί*. Con todo, debemos señalar que Tzetzes cita unos versos acerca de los signos «fuertes» del zodíaco¹¹⁵, muy similares a las indicaciones que nos son conocidas por la paráfrasis a la que hemos hecho referencia, pero el erudito bizantino no los adjudica a Orfeo, sino a Ammón¹¹⁶. El escolio a este pasaje nos transmite más versos, éstos acerca de los signos «tropicales». Heeg supone que el autor cristiano Teófilo de Edesa, del siglo VIII d.C., se sirvió de este poema para su propio trabajo¹¹⁷.

¹¹² Heeg, 1907, 60; Ziegler, 1942, 1405.

¹¹³ *OF* 780-781; «iniciativas» traduce el griego *καταρχαί* (lat. *initiationes, electiones*). Sobre este tipo de obras véase Bouché-Leclercq, 1963, caps. 13 y 14.

¹¹⁴ Recogido en el Cod. Bonon. Gr. 3632 f. 321r; (*Cat. Cod. Astr.* IV 38, n. 18), en el Cod. Paris. Gr. 2381 (*Cat. Cod. Astr.* VIII 3, 55, n. 45) y viene reflejado también en el índice del Cod. Vat. Gr. 212, n. 7 (*Cat. Cod. Astr.* V 1.68).

¹¹⁵ Sobre la clasificación de los signos del zodíaco en tres grupos: tropicales, fuertes y de doble naturaleza, véase Bouché-Leclercq, 1963, 152-153. Sobre la clasificación de Ptolomeo, véase *Tetr.* 1.31.

¹¹⁶ *Tz. Ex.* 33.6 Hermann (*OF* 781b).

¹¹⁷ Heeg, 1907, 61 ss.

2.7. Astronomía¹¹⁸

Sólo tenemos conocimiento de un poema de este título por el testimonio de la Suda. Según Ziegler¹¹⁹, sería una recopilación de poemas de contenido astrológico que él titula Ἀστρολογικά pero nada se puede afirmar de manera inequívoca en este sentido.

2.8. Obras de medicina¹²⁰

Tzetzēs, en la descripción que nos ofrece de Orfeo, califica a éste de «médico» (ιατρός)¹²¹, y diversos autores antiguos atribuyen al mítico cantor la redacción de libros sobre saber médico. Podemos dividir tales libros o poemas en tres géneros.

2.8.a. Herbarios

Consistirían en catálogos de hierbas medicinales, en los que con toda probabilidad se instruiría sobre sus cualidades médicas, así como sobre el uso que se debía hacer de ellas en el tratamiento de diferentes enfermedades. En el catálogo de obras atribuidas a Orfeo ofrecido por Constantino Láscaris se alude a libros sobre hierbas y medicina entre otras disciplinas¹²². Plinio el Viejo cita en varios pasajes de su *Historia natural* un poema órfico acerca de hierbas¹²³ que es, probablemente, el mismo poema al que hace referencia Alejandro de Tralles¹²⁴. Plinio señala, como veíamos que ocurría en relación con las obras astrológicas, la antigüedad de tales escritos, declarando que Orfeo fue el primero que transmitió conocimientos sobre las hierbas curativas¹²⁵. En dos pasajes de las *Argonáuticas órficas* se presentan sendos catálogos de plantas: en los versos 914-923 observamos una minuciosa descripción de la flora que adorna el paraje donde se custodia el Vellocoino de Oro y en los versos 960-962 se mencionan las plantas que utiliza Orfeo en su ritual para conjurar a las divinidades que le ayudarán. Se ha pensado que la relación de plantas pertenecía a un herbario órfico, pero Sánchez Ortiz de Landaluze cree posible

¹¹⁸ OF 782.

¹¹⁹ Ziegler, 1942, 1400.

¹²⁰ OF 784-799.

¹²¹ Tz. *Chil.* 5.130 (OF 795).

¹²² Const. Lasc. *Prol. sap. Orph.* 77. 36 Martínez Manzano (OF 784).

¹²³ Plin. *HN* 25.12, 20.32 (OF 785-787).

¹²⁴ Alex. Trall. 1.565 Puschmann (OF 788).

¹²⁵ Plin. *HN* 25.12 (OF 785).

que el autor manejase un herbario cualquiera y no ve razones suficientes para pensar que fuese uno atribuido a Orfeo¹²⁶. Por último, debemos mencionar dos pasajes que Aecio¹²⁷ cita en su libro sobre medicina, atribuyéndoselos a Orfeo, pero que pertenecen a la obra de Tésalo de Tralles (siglo I d.C.). Este error nos hace pensar en la probabilidad de que en época del médico Aecio (siglo VI d.C.) el tratado de Tésalo se divulgaba bajo el nombre de Orfeo, dado quizás el prestigio del nombre del cantor tracio en este tipo de disciplina científica.

2.8.b. Sobre medicamentos de origen animal e incluso humano

Plinio menciona un tratado titulado *Sobre la naturaleza particular* (Ἰδιόφυῆ), que atribuye a Orfeo y a Arquelao¹²⁸. Ambos nombres siempre aparecen asociados en Plinio cuando se hace referencia a este tipo de literatura médica. En tales pasajes se informa sobre el contenido de la obra, que expondría los remedios para algunos trastornos mediante el uso de medicamentos elaborados a partir de material animal e incluso humano. En estos pasajes vemos que se entremezcla la medicina pseudocientífica con la magia más vulgar, pues Plinio nos ofrece como testimonio de Orfeo y Arquelao, en un mismo contexto, tanto la cura de la epilepsia como la fabricación de un talismán amoroso con elementos semejantes¹²⁹.

2.8.c. Varia

Nos limitamos a mencionar otras breves noticias: Galeno¹³⁰ nos habla de un libro de Orfeo sobre venenos y Proclo¹³¹ alude a las doctrinas pitagóricas y a las de Orfeo sobre los partos sietemesinos, mientras que otros pasajes¹³² nos hacen pensar en libros sobre anatomía, o en los que se haría referencia al nombre de ciertas partes del cuerpo y a la localización de puntos afectivos que deberían ser examinados en el tratamiento de ciertas enfermedades.

¹²⁶ Vian, 1987, 17; Sánchez Ortiz de Landaluze, 1996, 273.

¹²⁷ Aët. 1.175 (OF 790) y 1.139 (OF 791).

¹²⁸ OF 792-794.

¹²⁹ Plin. HN 28.34 (OF 794).

¹³⁰ Gal. *De antid.* 14.144 Kühn (OF 796).

¹³¹ Procl. *in. R.* 2.33.14 Kroll (OF 797).

¹³² Poll. 2.39 (OF 798), Fulg. 3.7 y *Myth. Vat.* III 11.24 (OF 799).

2.9. Sobre física o Sobre la naturaleza¹³³

Tanto el catálogo de obras de Orfeo que nos ofrece la Suda como el de Constantino Láscaris transmiten *Física* como un poema de Orfeo. Acerca del argumento de la obra, poco o nada podemos decir, salvo por algunas menciones¹³⁴ en que se habla sobre unos vientos, llamados Tritopáttores, que eran nombrados en la obra de Orfeo o «en los (versos) órficos», bajo cuya protección se ponía a los niños. Herodiano, por su parte, nos transmite que Orfeo, en su obra *Física*, trataba sobre el Báskanos¹³⁵.

2.10. Alquimia¹³⁶

El único texto conservado que relaciona a Orfeo con el arte alquímico son unas palabras insertas en el comentario e interpretación del alquimista Agatodemon a un oráculo de Orfeo. Estos versos aparecen separados mediante puntuaciones en el manuscrito y parecen ser trímetros yámbicos corruptos. Sobre ellos se leen unas palabras, escritas en el mismo tiempo de redacción, en tinta roja, que han sido explicadas como interpretación o paráfrasis de los versos¹³⁷. Según Kern, los versos no pertenecen a una obra oracular de Orfeo, sino a un poema de contenido mágico, y West opina que podría datarse quizás, en los siglos V o VI de nuestra era¹³⁸.

2.11. Conclusiones

La literatura pseudocientífica atribuida a Orfeo, como hemos visto, era numerosa y de carácter muy variado. Se atribuyeron al mítico cantor tanto libros de astrología como de medicina, disciplinas ajenas a la imagen del bardo tracio que nos presenta el mito antiguo, aunque quizás no tan ajenas a los intereses de los órficos. Su conexión con la literatura pitagórica antigua, muy ligada, por otra parte, al mundo de los misterios, es palpable, y el interés científico se vislum-

¹³³ OF 800-803.

¹³⁴ Harp. s. v. *Tritopatores* (253 Keaney = Phanodem. *FGrHist* 325 F 6), Sch. *Od.* 10.2 (445.4 Dindorf) y *Phot.* s. v. *Tritopator*, reunidos en OF 802.

¹³⁵ Hdn. in Cod. Vind. hist. Gr. 10 f 25^v (OF 803). Esta palabra suele hacer referencia al hechicero capaz de echar mal de ojo o al mal de ojo en sí.

¹³⁶ OF 783.

¹³⁷ Berthelot-Ruelle, *Alch. Gr.* II, 1888, 269.

¹³⁸ Kern, 1922, 331-333, *Fr.* 333; West, 1983a, 37.

bra desde muy pronto entre los órficos, de lo que tenemos constancia a través del comentario del *Papiro de Derveni*. Seguramente todos estos poemas no constituirían un corpus homogéneo, pero, al guardar ciertas características comunes entre sí, debió de ser relativamente fácil agruparlos, como vemos que pudo hacer Tzetzes. Ello debió de contribuir en gran medida a la conservación tanto de las obras, como del nombre de su pretendido autor, Orfeo.

EL PAPIRO DE DERVENI

Francesc Casadesús
 Universitat de les Illes Balears

1. DESCUBRIMIENTO DEL PAPIRO

El *Papiro de Derveni* ha generado, desde su descubrimiento en el año 1962, un gran interés entre los estudiosos. Debe su nombre al yacimiento en que fue descubierto, el desfiladero de Derveni, a unos doce kilómetros al noroeste de Tesalónica, cuando una excavadora, que estaba arreglando una vieja carretera, topó con dos tumbas contiguas. El papiro fue exhumado en el transcurso de las excavaciones que siguieron a ese descubrimiento accidental, en las que afloraron seis tumbas con un contenido de enorme valor arqueológico.

En la denominada tumba A aparecieron diversos objetos, como una corona de oro, vasos, rascadores, espadas y puntas de lanza, y se constató que, sobre la tapa, se había realizado la cremación de un cuerpo. Entre los restos de la pira se encontró un fragmento orgánico, semejante a madera carbonizada, que, gracias a la perspicacia de uno de los arqueólogos, P. Témelis, fue identificado como un rollo de papiro, conocido a partir de este momento como el *Papiro de Derveni*. En la denominada tumba B apareció una cratera de grandes dimensiones, decorada con escenas dionisiacas de gran belleza¹. Otros numerosos objetos de gran valor aparecieron en las tumbas, lo que sugiere que se trataba de enterramientos de personas ricas².

Fue, paradójicamente, su probable utilización como material destinado a la cremación³ lo que acabó por salvar una parte considerable

¹ Youri, 1978.

² Para un informe detallado de los hallazgos arqueológicos véase Themelis-Touratsoglou, 1997.

³ Se han propuesto diversas hipótesis para explicar la presencia del papiro en la tumba, desde suponer que habría servido de lecho mortuario, de modo semejante a la costumbre

del papiro. Gracias al buen hacer del papirólogo austriaco A. Fackelmann se pudo desarrollar el papiro, de manera fragmentada, y leerse una parte de su contenido. El resultado son veintiséis columnas que contienen entre diez y quince líneas cada una bastante legibles en general. El hecho de que el rollo se hubiera quemado por una punta impide saber cuántas líneas más tenía cada columna y la extensión real del papiro. La lectura y edición del texto fue confiada al paleógrafo y filólogo S. G. Kapsomenos, que ofreció en 1964 una primera transcripción de diversas columnas. A la muerte de éste, su ayudante K. Tsantsanoglou, junto con G. M. Parássoglou, asumió la responsabilidad de editar el papiro.

Sin embargo, más de cuarenta años después de su descubrimiento, aún no ha sido publicada una edición crítica con todas las garantías. R. Merkelbach ofreció la transcripción parcial de algunas columnas en el año 1967⁴. La primera transcripción completa del *Papiro de Derveni* fue publicada anónimamente en el año 1982⁵. Esta edición anónima, que presenta veinticuatro columnas sin comentarios ni notas explicativas, declara explícitamente que se aguarda una edición crítica del texto por parte de los especialistas griegos. El responsable que debía realizar la edición, el profesor de la Universidad de Tesalónica K. Tsantstanoglou, publicó, junto con G. M. Parássoglou y E. G. Turner, una escueta nota en la que denunciaba esa edición calificándola de «provisional y errónea, realizada sin el consentimiento del editor». En esa misma nota se anuncia, además, que los editores, K. Tsantsanoglou y G. M. Parássoglou, tenían previsto publicar a mitad del año 1984 «una edición correcta con fotografías completas que son esenciales e indispensables para estudiosos serios»⁶. A pesar de ese anuncio, e incumpliendo sus propias promesas, no se ha publicado todavía ninguna edición definitiva del texto, lo que ha obligado a los estudiosos a trabajar con una gran dificultad y cautela⁷.

La publicación, en el año 1997, del libro *Studies on the Derveni Papyrus*, que recoge parte de las ponencias presentadas en el coloquio organizado en Princeton los días 17 y 18 de abril de 1993 para tratar monográficamente sobre el papiro, modificó, en parte, la situa-

romana, tal como documenta Marcial 8.44.14, 10.97.2, a sugerir que formaría parte del ritual órfico, utilizado en la ceremonia de enterramiento como las laminillas descubiertas en otras tumbas órficas, o que simplemente fue utilizado para prender fuego. Sobre esta cuestión véase Kapsomenos, 1964, 17. Sobre la posibilidad de que los órficos tuvieran la costumbre de quemar textos con el cadáver, cfr. Betegh, 2004, 67 s. y cap. 50, § 2.6, n. 43.

⁴ Merkelbach, 1967a.

⁵ En el número 47 de la *ZPE*, páginas 1-12, al final del volumen, tras la página 300.

⁶ Turner-Tsantsanoglou-Parássoglou, 1982.

⁷ «La falta de una edición autorizada aconseja precaución ante reconstrucciones precipitadas», Funghi, 1997a, 35. La edición ya se ha publicado; cfr. nota a la Introducción.

ción. El libro, editado por A. Laks y G. W. Most, contiene un capítulo de K. Tsantsanoglou, «The First Columns of the Derveni Papyrus», que aportó, como novedad, una nueva transcripción de las siete primeras columnas, con notables cambios respecto de la lectura que presentaba la edición del *ZPE* de 1982, entre ellas que el número de columnas ha pasado a 26. El libro presenta, además, una traducción completa del papiro a cargo de sus editores, que permite intuir algunos pequeños cambios y nuevas lecturas en el resto de las columnas, así como sugerentes aportaciones de los otros estudiosos que participaron en el coloquio, todo lo cual ha mejorado nuestro conocimiento sobre el contenido del papiro. Finalmente, R. Janko ha publicado una nueva edición «provisional»⁸, que tiene la ventaja de proponer un texto que recoge en su aparato crítico todas las variantes y propuestas de los estudiosos surgidas durante todos estos años, además de las sugerencias proporcionadas por otros estudiosos como W. Burkert y A. Bernabé, a la espera, todavía, de una edición definitiva por parte de K. Tsantsanoglou. Cabe, asimismo resaltar que en estos últimos años han aparecido dos libros dedicados a analizar el contenido del *Papiro de Derveni* desde ópticas distintas⁹.

El *Papiro de Derveni* presenta dos partes claramente diferenciadas desde el punto de vista temático. La primera, que comprende las columnas I-VII, con inclusión de la XX, está dedicada, básicamente, a aspectos ceremoniales e iniciáticos, mediante el uso de una terminología propia de un sacerdote, un adivino o un especialista en rituales. El resto, columnas VIII-XXVI, contiene el extenso comentario exegético a una teogonía órfica en la que se combinan explicaciones teológicas, físicas, filosóficas y filológicas.

En las siete primeras columnas se menciona a las Erinis, a las Euménides, a las almas y a los *daimones*. Se alude a diversas prácticas de adivinación, así como a aquellos que no creen en los terribles castigos que padecerán los injustos en el Hades, y se aconseja a los iniciados (μύσται) que realicen las prácticas rituales siguiendo las directrices de sus guías que, sorprendentemente, son calificados como «magos» (μάγοι).

El hecho de que su autor, un comentarista anónimo, glose una serie de versos de un poema teogónico¹⁰ atribuido a Orfeo corrobora que en la Antigüedad griega hubo una fuerte tendencia a tratar la poesía órfica como algo más que una obra literaria y confirma la creen-

⁸ Janko, 2002.

⁹ Jourdan, 2003 (con texto y traducción francesa), y Betegh, 2004 (con texto y traducción inglesa). Cfr. Bernabé, 2004b, 149 ss. Sobre la nueva edición de Bernabé, cfr. nota a la Introducción.

¹⁰ Para el estudio más detallado de la teogonía órfica comentada en el papiro véase cap. 14, § 4.

cia de que la poesía de Orfeo contenía un saber oculto para la mayoría de los mortales, que tan sólo podía ser descifrado con la ayuda de determinadas claves exegéticas. Muchas de las interpretaciones etimológicas tienen, además, una declarada pretensión física y filosófica, resultado del reiterado interés del comentarista en explicar los versos del poema de Orfeo con aclaraciones que, como se verá, evocan la terminología de algunos filósofos griegos.

La aparición del *Papiro de Derveni* ha contribuido a la revitalización y renovación de los estudios sobre el orfismo, al tiempo que ha abierto fecundas y novedosas vías de investigación que han obligado a reconsiderar muchas de las antiguas cuestiones relacionadas con la doctrina órfica.

2. DATACIÓN Y CARACTERÍSTICAS DEL *PAPIRO DE DERVENI*

Existe entre los estudiosos un amplio consenso en datar el papiro, a partir de criterios paleográficos y arqueológicos, en la segunda mitad del siglo IV, entre los años 350 y 300 a.C. Esta datación ha conferido al papiro una aureola de excepcionalidad, pues se trata del único papiro hallado en Grecia y del más antiguo descubierto en Europa. Tal circunstancia ha atraído a los papirologos, que han analizado el *Papiro de Derveni* como un documento extraordinario que permite conocer de primera mano las características de la escritura y la edición de libros en una época tan antigua¹¹. Este estudio, a su vez, ha suscitado notables sorpresas en relación con el conocimiento que se tenía de los papiros de esa época. Sin embargo, son numerosos los rasgos que fuerzan a considerar la posibilidad de una datación más reciente, tal como se ha sugerido últimamente¹². En efecto, las impresiones de quienes tuvieron acceso al papiro en los primeros momentos informan de que la escritura, elegante, estíquica y semejante a las inscripciones contemporáneas, no coincidía con el aspecto más primitivo que ofrecen los papiros literarios más antiguos descubiertos en Egipto¹³.

Además, los rasgos formales y de contenido más destacados, así como el *modus operandi* de su autor, evocan la técnica exegética de un escoliasta, notable característica que ya fue observada por el res-

¹¹ «Este rollo es precioso debido a su antigüedad, así como al hecho de que nos demuestra qué aspecto tenían los libros en aquella época», Kapsomenos, 1964-1965, 19.

¹² «El papiro podría pertenecer a una época posterior al 300», Jourdan, 2003, XIV. Los arqueólogos responsables de la excavación aceptan también que la datación podría alcanzar los comienzos del siglo III, v. Themelis-Touratsoglou, 1997, 221.

¹³ Kapsomenos, 1964, 19.

ponsable de la excavación de Derveni, Ch. Makaronas, para quien, a primera vista, el papiro parecía que «contiene escolios de una teogonía órfica»¹⁴. En efecto, como ya fuera resaltado por A. Lamedica, la estructura y disposición del *Papiro de Derveni*, que combina la cita literal de un verso con el correspondiente comentario, mediante el uso de la indicación llamada παράγραφος, anticipa la técnica aplicada posteriormente por los escoliastas¹⁵. Tan sólo por este motivo el papiro es un documento único, puesto que contiene una muestra singular de una técnica de explicación exegética conocida como ὑπόμνημα¹⁶, cronológicamente anterior a los comentarios alejandrinos, que, a su vez, acabaría generando el comentario erudito por escolios. Esto, a su vez, comporta, de ser cierta la datación propuesta, que este tipo de comentario no habría sido una invención de la filología alejandrina, sino que ésta se habría limitado a perfeccionar dicho género de comentario exegético a partir del método utilizado con anterioridad por otros comentaristas como el del *Papiro de Derveni*¹⁷.

Así, además de la utilización de párrafos explicativos claramente separados del verso hexamétrico que los encabeza, se han de resaltar, como características coincidentes con la técnica de los escoliastas, los espacios en blanco que distinguen las citas literales de los versos de sus explicaciones exegéticas, las fórmulas repetidas para introducir estos versos, la sistemática alternancia entre versos transcritos y sus comentarios o la utilización de otros textos como refuerzo del argumento exegético¹⁸.

Pero aún resulta más significativo que diversas interpretaciones exegéticas del *Papiro de Derveni* coincidan con otras semejantes mantenidas por escoliastas tardíos, principalmente de la obra homérica o hesiódica. En ellas el autor del papiro ofrece explicaciones o incide en aspectos que fueron también objeto de discusiones tópicas, casi banales, de comentaristas posteriores.

En efecto, el comentarista analiza, en la columna XII, la idoneidad de los adjetivos «alto» (μακρός), aplicado al cielo, «ancho» (εὐρύς), aplicado al Olimpo y al tiempo, así como el epíteto «nevado» (νιφόεις), utilizado por los poetas para calificar el Olimpo. Tras ese análisis, el autor del papiro concluye que quienes equiparan el Olimpo con el cielo (οὐρανός) se equivocan. La explicación del error se debe a la incorrecta aplicación de los adjetivos mencionados: el cielo puede ser calificado con el adjetivo «ancho» (εὐρύς), mientras que el

¹⁴ Makaronas, 1963, 194.

¹⁵ Lamedica, 1989, 330.

¹⁶ Hipótesis apuntada en su momento por Turner, 1968, y Lamedica, 1989, 326.

¹⁷ Lamedica, 1991, 90.

¹⁸ Lamedica, 1991, 84.

Olimpo no lo puede ser en absoluto, sino que le conviene el epíteto «alto» (μακρός)¹⁹. Este argumento del comentarista coincide con los comentarios de algunos escolios de Aristarco a determinados versos de la *Ilíada*. Para este escoliasta, la correcta aplicación de los adjetivos consistía en considerar el Olimpo como una montaña, mansión de los dioses, y no una parte, o incluso un sinónimo, del cielo, como, según afirma el comentarista, muchos hombres creían. Aristarco, en efecto, diferenció también entre el Olimpo, al que consideró una montaña, y el cielo²⁰. En consecuencia, Aristarco definió los usos de los adjetivos μακρός y εὐρύς de la misma manera que lo había hecho el comentarista del papiro al sostener «que el Olimpo es una montaña alta (μακρόν) y el cielo es ancho (εὐρύν)²¹».

Algo semejante debió de ocurrir con la explicación del adjetivo «nevado» (νιφόεις), aplicado al Olimpo en un verso formular²². Desgraciadamente, el papiro se encuentra muy deteriorado en el punto en que el comentarista realiza su explicación. Sin embargo, el contexto aconseja entender que el autor del papiro siguió también la argumentación de los escoliastas homéricos que, en su esfuerzo por distinguir el Olimpo del cielo, explicaron que la confusión se originaba en el hecho de que la cima del Olimpo se encuentra por encima de las nubes y que esta circunstancia podía provocar la identificación de ambos espacios. Su argumentación se basaba en la constatación de que un lugar que se considera la morada idílica de los dioses no puede estar sometido a las tormentas de nieve, los vientos y otras inclemencias atmosféricas. En consecuencia, siguiendo a Homero²³, algunos escoliastas definieron la cima del Olimpo como un lugar «sereno» (αἴθρη), «sin nubes» (ἀνέφελος), «blanco» (λευκή) y «brillante» (αἴγλη)²⁴. Calificativos muy parecidos a los empleados por el comentarista, «blanco» (λευκόν), «brillante» (λαμπρόν), «gris» (πολιόν), al final de la columna XII, tras haber mencionado el epíteto νιφόεντα²⁵.

Dadas todas estas coincidencias, queda abierta la posibilidad de que el autor del papiro hubiese intentado también una explicación de este tipo, es decir, que la confusión entre el cielo y el Olimpo provenía del hecho de interpretar erróneamente el significado del adjetivo

¹⁹ ὁ δὲ ὅπου μὲν οὐρανὸν θέ[λοι λέγειν, τῆμ] προσθήκην εὐρὺν ἐποεῖτο, ὅπου [δὲ Ὀλυμπον, τοῖνναντίον, εὐρὺμ μὲν οὐδέποτε, μακρόν δὲ *P. Derv.* col. XII 7-10.

²⁰ Aristarch. Sch. II. 2.364. Cfr. Sch. II. 8.46, 14.174.

²¹ ὅτι μακρόν τὸν Ὀλυμπον ὡς ὄρος· τὸν δὲ οὐρανὸν εὐρύν Aristarch. Sch. II. 1.402.

²² ὡς ἀρξίη κατὰ καλὸν ἔδος νιφόεντος Ὀλύμπου *P. Derv.* col. XII 2.

²³ *Od.* 6.41-46.

²⁴ Aristarch. Sch. II. 1.420. Cfr. Eust. in II. 237.18-20.

²⁵ νιφόεντα δὲ φήσας εἶναι τῆι [δ]υνάμει εἰ [] νιφετώδει [] νιφετώδι λευκόν εἰ [] λαμπ[] , πολιόν δα[] .. *P. Derv.* col. XII 10-13.

«nevado» (νιφόειντος), utilizado para calificar una montaña que era considerada como la sede de los dioses y que, por su altura, superaba las nubes y las inclemencias atmosféricas.

En la columna XXIII de nuevo un adjetivo se presenta como la causa de una confusión interpretativa, al mencionar el comentarista a aquellos que creen que el Océano es un río porque fue calificado con la expresión «que fluye ampliamente» (εὐρὺν ῥέοντα)²⁶. Con la intención de aclarar esta fórmula, el comentarista cita otro verso en el que se menciona el río Aqueloo²⁷, el mayor de Grecia y famoso en la Antigüedad por su gran caudal, sugiriendo que el nombre del río Aqueloo se hace extensivo, como genérico, al agua en su conjunto²⁸. De este modo, el comentarista se adentra otra vez en caminos muy transitados, pues Heródoto ya había criticado a los poetas por afirmar que el Océano era un río²⁹. Además, la utilización del nombre del río Aqueloo como una metonimia del agua fue un lugar común para los escoliastas, tal como lo corrobora un escolio de la *Ilíada* en que se afirma que en el lenguaje ordinario se denomina «Aqueloo» a toda el agua³⁰. Cabe añadir que un escolio a otro verso, en el que se describe al Océano como el origen de los otros mares, ríos y fuentes, informa de que el verso fue suprimido por algunos para dar a entender que Homero se refería al río Aqueloo con la intención de equiparar este río con el Océano³¹.

También en la columna XXVI se explica el sentido de un adjetivo que fue objeto de aclaración por parte de algunos escoliastas. El comentarista interpreta que en la expresión ἑᾶς μητρός, ἑᾶς no es el adjetivo posesivo que significa «su», «de su madre», sino que significa ἀγαθῆς «buena», «de la buena madre». Para demostrarlo, cita algunos versos, probablemente homéricos, entre ellos el que se refiere-

²⁶ αὐτῶι σθέινος μέγα. οἱ δ' οὐ γινώσκοντες τὸν Ἰκεανὸν ποταμὸν δοκοῦσιν εἶναι ὅτι εὐρὺν ῥέοντα προσέθηκεν *P. Derv.* col. XXIII 5-7.

²⁷ ἴνας δ' ἐγκατέλε. ἕξ Ἀχελώϊου ἀργυροδίνειω *P. Derv.* col. XXIII 11.

²⁸ ταῖ| ὕδατι ὡς τίθη|σι Ἀχελῶϊον ὄνομα *P. Derv.* col. XXIII 12.

²⁹ οὐ γάρ τινα ἔγωγε οἶδα ποταμὸν Ἰκεανὸν εἶντα, Ὅμηρον δὲ ἢ τινα τῶν πρότερον γενομένων ποιητῶν δοκέω τοῦνομα εὐρύοντα ἐς ποίησιν ἐσενείκασθαι *Hdt.* 2.23, cfr. 4.8 y *Sch. Gen. II.* 21.195 (*Hippo* 38 B 1 D.-K.).

³⁰ Ἀχελῶϊος κοινῶς καλεῖται πᾶν ὕδωρ *Sch. II.* 24.616. *Serv. Georg.* 1.8 (*OF* 154) ofrece una explicación relacionada con el uso metonímico del río Aqueloo para describir el agua en general: *Acheloia* (sc. *Vergilius*) *non praeter rationem dixit: nam, sicut Orpheus docet, generaliter aquam veteres Acheloum vocabant*. Algunos ejemplos demuestran este uso metonímico del nombre del río: *E. Ba.* 625, *Andr.* 167, *Ar. Lys.* 381. Sobre esta cuestión véase caps. 12, § 4, y 51, § 3.1.

³¹ οὐδὲ Ἰκεανοῖο τινὲς δὲ οὐ γράφουσι τὸν στίχον, θέλοντες ἐξ Ἀχελώϊου ῥεῖν τὸν γὰρ αὐτὸν Ἰκεανοῦ Ἀχελῶϊον φασιν *Sch. II.* 21.195-197, cfr. ποταμὸς δὲ ποῖος ἂν δύνατο ταύτην ἔχειν τὴν δύναμιν; καίτοι γ' εἵμοι, ἐξαιρούντες τὸν περὶ τοῦ Ἰκεανοῦ στίχον, τῶι Ἀχελῶϊω περοπιθέασι ταῦτα *Schol. II.* 21.195.

re a las dos tinajas llenas de bienes y de males situadas a disposición de Zeus, versos en que aparece el término *ἑάων*, en genitivo plural, con el significado de «bienes»³². Para el comentarista del papiro, los que no conocen el verdadero significado de las palabras creen erróneamente que el poeta quiso decir «de su madre» (*μητρὸς ἑαυτοῦ*). Según explica él mismo, si hubiese querido decir esto, habría dicho *μητρὸς ἑοῖο*, utilizando el genitivo singular épico³³.

La confusión entre ambas palabras fue frecuente y motivo de discusión entre los escoliastas³⁴. De hecho, el comentarista utilizó el mismo argumento que el escoliasta homérico que recriminó a quienes, como Zenódoto, habían confundido por ignorancia los términos, al escribir *ῥίος ἑοῖο* «de su hijo», cuando en realidad debieron haber escrito *ῥίος ἑῆος* «del buen hijo». Para ilustrar este significado el escoliasta recurrió al mismo ejemplo homérico de las tinajas llenas de bienes y de males que también había utilizado el comentarista³⁵.

En este contexto resulta muy ilustrativa la explicación etimológica del nombre de Deméter propuesta en la columna XXII. El autor del papiro explica el nombre de la diosa como procedente del compuesto de *Γῆ* y *μήτηρ*³⁶, siguiendo así la etimología más aceptada de este nombre, cuya autoría algunos comentaristas tardíos atribuyeron directamente a Orfeo³⁷ y algunos escoliastas a los «antiguos»³⁸. En cualquier caso, la explicación etimológica del nombre de la diosa Deméter no representa ninguna novedad, puesto que, como veremos, se enmarca en una corriente muy trillada de explicación etimológica.

Una mención especial debe realizarse sobre la interpretación de la palabra *αἰδοῖον*, «venerable»³⁹, aplicada posiblemente a Protógono

³² *P. Derv.* col. XXVI 4 *Ἐρμῆ, Μαιάδος υἱέ, διάκτορε, δῶτορ ἑάων*, cfr. *Od.* 8.335 *Ἐρμεία Διὸς υἱέ, κτλ, P. Derv.* col. XXVI 6 s. *δοῖοι γὰρ τε πίθοι κατακίηται ἐν Διὸς οὔδει / δῶρων οἷα δίδουσι, κακῶν, ἕτερος δὲ τ' ἑάων*, cfr. *Il.* 24. 527 s. (var. *κατακείηται... / ... δίδουσι ... δὲ ἑάων*). Algunos estudiosos creen que son también de Orfeo (cfr. *OF* 687 y 688 con bibl.).

³³ οἱ δὲ τὸ ῥῆμα οὐ γινώσκοντες δοκοῦσιν εἶναι ἡμητρὸς ἑαυτοῦ. ὁ δ' εἶπερ ἦθελεν ἑαυτοῦ μητρὸς ἐμ φιλότῃ ἀποδείξει θέλοντα μιχθῆναι τὸν θεόν, ἐξῆν αὐτῶι γράμματα παρακλίναντα ἡμητρὸς ἑοῖο' εἶπεῖν *P. Derv.* col. XXVI 8-12.

³⁴ Algunos gramáticos consideraron erróneamente que *εἰος* es una forma de *ἑός* «su», y, contrariamente, dieron a *ἑός*, «su», el significado de «bueno». Cfr. *LSJ* s. v. *ἑός*.

³⁵ ὅτι Ζηνόδοτος γράφει ῥίος ἑοῖο' ... καὶ δεῖ γράφειν ἑῆος', ἠγνόηκε δὲ τὴν λέξιν *Sch. Il.* 15.138b; *δῶρον οἷα δίδουσι, κακῶν, ἕτερος δὲ ἑάων:* ὅτι τὸ ἑάων' ἀπὸ τοῦ ἀγαθῶν, καὶ τὸ ῥίος ἑῆος' ἀγαθοῦ, διὰ δὲ ἀγνοίαν ὁ Ζηνόδοτος γράφει ῥίος' *Sch. Il.* 24.528, cfr. ἑῆος' ὅτι Ζηνόδοτος γράφει ῥίος' *Sch. Il.* 1.393c y 18.138.

³⁶ Δημήτηρ δὲ ὀνομάσθη ὡσπερ ἡ Γῆ Μήτηρ, ἐξ ἀμφοτέρων ἔ[ν] ὄνομα *P. Derv.* col. XXII 9 s.

³⁷ *D. S.1.12.4 (OF 399)*.

³⁸ τὴν γὰρ γῆν, ἀφ' ἧς οἱ καρποὶ πάντες, Δήμητραν ὀνομάζον οἱ παλαιοὶ *Sch. Hes. Op.* 32b, cfr. Δημήτηρ γὰρ ἡ γῆ *Tzetz. ad loc.*

³⁹ Interpretada también en el sentido de «falo» por algunos estudiosos. Sobre esta cuestión véase cap. 14, § 4.

en el verso comentado en el papiro y que el comentarista interpreta, en plural, como αἰδοῖα «genitales», interpretación sobre la que un escoliasta de la *Teogonía* de Hesíodo manifestó también dudas al plantearse si el adjetivo singular αἰδοίη aplicado a la diosa Afrodita tenía que entenderse como «venerable» o, en plural, como αἰδοῖα, en el sentido de «procedente de los genitales»⁴⁰.

Todas estas prácticas son más propias de autores más tardíos, por lo que el *Papiro de Derveni* para muchos estudiosos representaría, en este sentido, una anticipación del método exegético empleado posteriormente por los comentaristas alejandrinos⁴¹, si es que, como han sugerido diversos especialistas, no representa la constatación de que algunas de estas técnicas fueron ya empleadas en el siglo v a.C.⁴².

A todo esto hay que añadir que el *Papiro de Derveni* consta de unos versos de una teogonía órfica, los testimonios de la cual, hasta el descubrimiento del papiro, procedían, principalmente, de autores tardíos, neopitagóricos, neoplatónicos y apologetas cristianos, lo que pone en cuestión la datación de época helenística o posterior de las *Rapsodias* órficas fijada por destacados estudiosos⁴³. Asimismo, contiene un comentario exegético fundamentado en una terminología filosófica que evoca a algunos filósofos presocráticos como Anaxágoras, Diógenes de Apolonia y, muy especialmente, Heráclito, a quien menciona por su nombre en la columna IV. Ha llamado la atención que no haya rasgos identificables de las filosofías platónica o aristotélica⁴⁴ que, según la datación del papiro, debieran de resultar más conocidas y familiares a su autor⁴⁵. Además, existen notables coincidencias con el pensamiento teológico, religioso, físico y ético de los primeros filósofos estoicos, así como una coincidencia en el interés por la explicación etimológica del nombre de los dioses y las prácticas rituales y de adivinación.

Esta doble vertiente demuestra, pues, la vitalidad que las teogonías órficas tuvieron en la Antigüedad clásica, hasta el punto de ser tratadas como una fuente de interpretación filosófica, al mismo tiempo que enriquece considerablemente el conocimiento que se tenía del orfismo a partir, sobre todo, del corpus de fragmentos dispersos recogido por O. Kern. Sin embargo, y a pesar de las coincidencias, se ha

⁴⁰ ἐκ δ' ἔβη αἰδοίη: ἤτοι τιμία ἢ ἀπὸ τῶν αἰδοίων Sch. Hes. Th. 194.

⁴¹ Cfr. Burkert, 1970, 444; West, 1997b, 85; Kapsomenos, 1964-1965, 11.

⁴² Obbink, 1997, 54.

⁴³ Kirk-Raven-Schofield, 1983, 30 s.

⁴⁴ Este hecho sorprendente ha sido destacado por muchos de los especialistas que han analizado el papiro: «Ninguna palabra, término, fórmula o pensamiento está en relación con Platón o Aristóteles», Burkert, 1968, 100.

⁴⁵ «Un hombre tan alejado de la influencia de Platón, tan presocrático en apariencia, no puede imaginarse que hubiera escrito tan tarde como la mitad del siglo IV a.C.», West, 1983a, 82.

de recordar que las *Rapsodias* órficas, tal como las conocemos, constaban de veinticuatro cantos, y que, en comparación con ellas, los versos mencionados en el papiro representan un número escasísimo. Sea como sea, los versos citados en el papiro obligan a cuestionar a los estudiosos que negaban la validez de las fuentes más tardías como testimonios fiables de la existencia de una antigua teogonía órfica⁴⁶.

3. EL ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LAS PALABRAS COMO FUNDAMENTO DEL COMENTARIO EXEGÉTICO

La mayor parte del esfuerzo exegético del comentarista recae en el análisis detallado del significado de las palabras y expresiones empleadas por el poeta. Este estudio pormenorizado se justifica porque, como se afirma explícitamente, Orfeo expresó toda su poesía de manera enigmática sobre hechos concretos de la realidad, circunstancia que obliga al autor del papiro, tal como se anuncia en la columna XIII, a comentar verso a verso el verdadero significado de cada palabra del poema objeto de análisis⁴⁷. En efecto, todos los razonamientos del comentario parten de la tesis de que, si bien aparente y formalmente el lenguaje utilizado por Orfeo es poético, contiene un saber oculto que, como en el caso del lenguaje filosófico, alude a hechos concretos y tangibles (περὶ πραγμάτων)⁴⁸. Orfeo se erige, así, en un verdadero demiurgo del lenguaje, en un poeta que tiene la virtud de dominar la lengua de tal manera que revela el mundo a través de sus palabras, por lo que el autor del papiro se muestra convencido de que del análisis e interpretación del lenguaje poético empleado por Orfeo se llega a un conocimiento superior, la comprensión del mundo⁴⁹. Así

⁴⁶ «La evidencia de la teogonía órfica del *Papiro de Derveni* servirá como advertencia contra las condenas dogmáticas de las fuentes tardías: la falta de fuentes primarias a menudo nos imposibilita delimitar con claridad entre el texto original y las posteriores adiciones o corrupciones que sabemos que han ocurrido pero que solamente en escasas ocasiones podemos detectar con certeza, por ejemplo en los *Himnos órficos*», Funghi, 1997a, 32.

⁴⁷ ὅτι μὲν πᾶσαν τῆμ πόησιν περὶ τῶμ πραγμάτων ἀνίξεται κἀπ' ἕπος ἕκαστον ἀνάγκη λέγειν *P. Derv.* col. XIII 5-6, cfr. col. VII 4-7. «El autor considera que Orfeo había accedido a verdades sobre el mundo que, intencionadamente, ocultó mediante enigmas. Para el autor el acceso a la comprensión se gana a partir de la interrogación de ese texto y contempla el mundo, en cierto sentido, de modo análogo a la comprensión del poema de Orfeo», Obbink, 1997, 42.

⁴⁸ «El interés principal del comentarista parece ser el de dar a las palabras órficas un significado físico y filosófico», Ricciardelli Apicella, 1980, 128.

⁴⁹ «Se trata de la interpretación del mundo por medio de la lengua. Sería exagerado atribuir al autor una teoría explícita del lenguaje. Pero el autor está persuadido de que el mundo, tal como está formado según la lengua, se revela en la palabra del poeta profético, Orfeo», Burkert, 1970, 444.

pues, el autor parece decidido a demostrar que el objetivo central de su trabajo exegético consiste en tratar la teogonía órfica como una cuestión lingüística⁵⁰ y a intentar explicar las palabras empleadas por el poeta relacionándolas con los hechos a los que, enigmáticamente, se refieren. Para conseguirlo recurre a una técnica interpretativa basada, principalmente, en el recurso a la alegoría, la etimología, la sinonimia o la analogía⁵¹. La importancia que tiene el tratamiento del lenguaje en el papiro se constata en la frecuente utilización de términos y verbos denominativos que resaltan e introducen el comentario filológico⁵². En muchas ocasiones el sujeto sobreentendido de estos verbos es el poeta, con la intención de subrayar su dominio sobre el lenguaje.

Para el comentarista, Orfeo sobresale de entre todos los hombres por su uso consciente de la lengua, pues, a pesar de que todos los hombres utilizan el lenguaje, sólo Orfeo conoce su sentido profundo. El léxico es común, pero la utilización apropiada de cada palabra distingue al poeta del resto de la humanidad. Por este motivo, según el comentarista, Orfeo no tuvo reparos en recurrir a las palabras y locuciones más corrientes y vulgares para expresar sus pensamientos⁵³. De la amplia gama que le ofrecía el lenguaje popular había elegido las palabras que consideró más convenientes para satisfacer sus intenciones expresivas. Ésta fue la razón por la que, por ejemplo, denomina «Moira» al pensamiento del dios, porque esta palabra «le pareció la mejor de todas las que los hombres decían»⁵⁴. Asimismo, comparó el poder de Zeus con un rey, porque, de todas las palabras empleadas por los hombres, le pareció la más útil⁵⁵. El comentarista interpretó que Orfeo usó la palabra αἰδοῖον en el sentido de «falo», porque sabía que «los hombres lo consideran el órgano de la generación»⁵⁶.

Para el autor del papiro, sin embargo, el resto de los hombres emplea las palabras insensatamente, sin saber qué significan. En el

⁵⁰ «El autor del *Papiro de Derveni* contempla el problema de la *Teogonía* órfica como un problema del lenguaje», Schwabl, 1978, 1327.

⁵¹ Funghi, 1997a, 35.

⁵² «En primer lugar llama la atención la reflexión, mediante giros repetitivos, sobre el lenguaje, sobre los nombres que son utilizados, por lo que sorprende particularmente el nivel filológico del texto», Burkert, 1968, 96. Las palabras y verbos utilizados son ὀνόματα, ῥήματα, γλώσσα, φάτις, ὀνομάζειν, καλεῖν, φαίνειν, λέγειν.

⁵³ ὁ δὲ (sc. Orfeo) σημαίνει τὴν αὐτοῦ γνώμην ἐν τοῖς λεγομένοις καὶ νομιζομένοις ῥήμασι *P. Derv.* col. XXIII 7-8.

⁵⁴ ἐφαίνετο γὰρ αὐτῷ (sc. Orfeo) τοῦτο προσφερέστατον εἶναι ἐξ ὧν ἅπαντες ἀνθρώποι ὀνόμασάν *P. Derv.* col. XVIII 7-9.

⁵⁵ βασιλεῖ δὲ αὐτὸν εἰκάζει (τοῦτο γὰρ οἱ [sc. Orfeo] προσφέρειν ἐφαίνετο ἐκ τῶν λεγομένων ὀνομάτων) *P. Derv.* col. XIX 8 s.

⁵⁶ ἐν τοῖς αἰδοίοις ὄρων τῆς γένεσιν τοὺς ἀθρώπου[ς] νομίζο[μ]τας εἶναι τοῦτω ἐχρήσατο *P. Derv.* col. XIII 7 s.

caso de la Moira y de expresiones como «la Moira hila» se produce la paradoja de que, si bien los hombres utilizan con corrección estas locuciones, no conocen qué sentido tienen realmente⁵⁷. Éste es el rasgo que caracteriza la poesía órfica y justifica el trabajo exegético del comentarista: que los hombres emplean el lenguaje «vulgarmente» (κατὰ φάτιν)⁵⁸, sin reflexionar sobre el verdadero sentido de lo que dicen. Orfeo, en cambio, dignifica la lengua al elegir las palabras con precisión gracias a su conocimiento de su verdadera y profunda significación. La función del comentarista es aclarar este uso intencionado del lenguaje y explicar la clave exegética en la que se sustenta su interpretación.

En realidad, la disociación entre el lenguaje popular y el uso que hace el poeta reproduce la discusión planteada en el *Crátilo* platónico sobre si los seres reciben su nombre por convención y costumbre o por naturaleza⁵⁹. El comentarista soluciona este dilema de la siguiente manera: el lenguaje popular es producto de la convención (νόμος), del acuerdo tácito entre los hombres que hablan una misma lengua. Orfeo, sin embargo, utiliza el lenguaje con precisión, porque, al denominar a los seres, se adecua a la naturaleza de las cosas descritas.

En el papiro se mencionan ambas posiciones. Así, por una parte, se recuerda que hay palabras, como «tierra» (Γῆ), que son empleadas por convención⁶⁰, de modo que, en otro contexto y según el dialecto (κατὰ γλώσσαν), pueden ser escritas y pronunciadas de manera distinta, como, en este caso, Γαῖα⁶¹. Por este acuerdo lingüístico se explican en el papiro algunas etimologías. Así, por ejemplo, el nombre de la diosa del amor, Afrodita, proviene de la convención social de denominar con el verbo ἀφροδισιάζειν el acto amoroso entre un hombre y una mujer⁶².

El autor del papiro postula, sin embargo, que Orfeo no se dejó llevar por ninguna imposición del lenguaje, sino que adoptó una actitud activa que lo llevó a denominar a todos los seres de la manera más bella y adecuada a su naturaleza particular⁶³. Las palabras no son,

⁵⁷ λέγοντες μὲν ὀρθῶς, οὐκ εἰδότες δὲ οὔτε τὴν Μοῖραν ὃ τί ἐστὶν οὔτε τὸ ἐπικλῶσαι *P. Derv.* col. XVIII 5 s.

⁵⁸ Cfr. *P. Derv.* cols. XVIII 3 y XXI 8.

⁵⁹ Cfr. *Pl. Cra.* 384d. Se ha advertido que, en efecto, la posición del comentarista «recuerda en parte la posición atribuida a Crátilo en el diálogo homónimo de Platón sobre la corrección natural de las palabras», Funghi, 1997, 33.

⁶⁰ ἐκλήθη δὲ Γῆ μὲν νόμῳ *P. Derv.* col. XXII 7 s.

⁶¹ Γῆ καὶ Γαῖαν κατὰ [γλώσσαν] ἐκάστοις *P. Derv.* col. XXII 9.

⁶² ἀνὴρ γυναικὶ μισγόμενος ἀφροδισιάζειν «καὶ θέρυσσθαι» λέγεται κατὰ φάτιν. τῶν γὰρ] ἵν' ἐόντων μισθέντων ἀλλήλοισι Ἀφροδίτη ἀνιολμάσθη *P. Derv.* col. XXI 7-10.

⁶³ πάντα οὖν ὁμοίως ἀννόμασεν ὡς κάλλιστα ἠδύλγατο γινώσκων τῶν ἀνθρώπων τὴν φύσιν, ὅτι οὐ πάντες ὁμοίαν ἔχουσιν οὐδ' ἐθέλουσι πάντες ταῖτά *P. Derv.* col. XXII 1-3.

pues, el resultado de una coincidencia azarosa, sino la manifestación de una denominación elaborada a partir del conocimiento preciso de la naturaleza intrínseca de los seres.

Afortunadamente, el comentarista reflexiona en diversas ocasiones sobre su propia técnica de análisis y de interpretación, al tiempo que destaca los rasgos principales que regían el método de denominación naturalista, facilitando así la comprensión del lector sobre este procedimiento. De esta manera, se establece en el papiro que el criterio de designación de los seres se fundamenta en el principio de que «cada cosa se denomina a partir de lo que predomina»⁶⁴. Esto permite que todas las cosas puedan ser nombradas «Zeus»⁶⁵, según cuál sea en cada momento el aspecto imperante en la realidad⁶⁶, idea que tiene un importante punto de coincidencia con la afirmación de Heráclito de que la divinidad recibe diversos nombres según «el gusto que más predomine en cada momento en la combinación de aromas»⁶⁷.

Esta afirmación tiene otra consecuencia de gran importancia metodológica en el papiro: el recurso a la explicación etimológica de las palabras con la intención de demostrar que éstas reproducen los rasgos más característicos de los seres que representan porque Orfeo, en efecto, acertó en la selección o creación de los vocablos más adecuados para describir la realidad esencial. Se manifiesta, así, que la palabra posee un sentido oculto que pasa inadvertido a la mayoría de los hombres y que sólo los conocedores pueden discernir con exactitud.

Una muestra de esta técnica la ofrece la etimología del nombre del dios Crono, que el comentarista explica porque este nombre se compone de dos partes, un verbo y un sustantivo, por lo que significaría que «el intelecto hace chocar» unos seres contra otros. Imagen violenta que evoca el momento en que Crono se apoderó por la fuerza del reinado de su padre Urano⁶⁸. En el papiro se sugiere también que la palabra ἄδυτοι, «santuario», que evocaría la Noche profunda, se explica como procedente de la expresión οὐ δύνει, «no se pone», en contraposición a la luz solar que sí se pone⁶⁹. Como ya ha sido mencionado, el nombre de la diosa Deméter se explica como el resultado

⁶⁴ ἔν [ἐκ]αστου κέκλιται ἀπὸ τοῦ ἐπικρατοῦντος *P. Derv.* col. XIX 1 s.

⁶⁵ Ζεὺς [ς] πάντα κατὰ τὸν αὐτὸν λόγον ἐκλήθη *P. Derv.* col. XIX 2 s.

⁶⁶ «El comentarista quiere demostrar que nombres diversos indican en realidad la misma cosa», Ricciardelli Apicella, 1980, 120.

⁶⁷ Véase cap. 46, §§ 4 y 9.

⁶⁸ κρούοντα τὸν Νοῦμ πρὸς ἀλληλία κρόνον ὀνομάσας μέγα ῥέξαι φησὶ τὸν Οὐρανόν· ἀφαιρέθηται γὰρ τῆμ βασιλείαν αὐτόγ *P. Derv.* col. XIV 7-9.

⁶⁹ ἄδυτον εἶναι τὸ βάθος τῆς νυκτός· οὐ γὰρ δύνει ὡσπερ τὸ φῶς *P. Derv.* col. XI 2 s. Es probable, asimismo, que el comentarista hubiese propuesto una etimología del sustantivo ἥλιος: εἰ γὰρ μή, συνέλθοι <αν> ἀλέα ὅσα τὴν αὐτὴν δύναμιν ἔχει, ἐξ ὧν ὁ ἥλιος συνεστάθη *P. Derv.* col. XXV 8 s.

de la unión de dos nombres, Γῆ y Μήτηρ⁷⁰, siguiendo la explicación etimológica más usual de este nombre y aceptada también en ambientes órficos⁷¹. Asimismo, sugiere que el nombre de la diosa Harmonía procede de «harmonizar» por su función ensambladora de los seres⁷² y que el nombre Deio, modificación del hipocorístico Déo con el que también fue conocida la diosa Deméter, se debe a que «Deio fue rasgada (ἐδηλώθη) en el momento de la relación sexual»⁷³.

El sentido y uso de algunos adjetivos es también objeto de la atención filológica del comentarista, quien intenta demostrar que Orfeo acertó en su elección de determinados epítetos, que poseen un sentido distinto al que aparentemente muestran. El caso más llamativo recae sobre el adjetivo singular αἰδοῖον, «venerable» (aplicado probablemente al dios primigenio, Protógono), que es interpretado por el comentarista como si se tratase de un sustantivo utilizado con más frecuencia en plural, en el sentido de «genitales», αἰδοῖα, para explicar alegóricamente la capacidad reproductora de este dios⁷⁴. Como sabemos, un equívoco parecido forzó al comentarista a dedicar la columna XXVI a demostrar que el adjetivo ἑās que acompaña al sustantivo μητρὸς no es posesivo, sino que es sinónimo de ἀγαθῆς, «buena»⁷⁵ por lo que la locución μητρὸς ἑās no significa «de su madre», como creen los ignorantes que no conocen la expresión⁷⁶, sino de la «madre buena». Para corroborarlo se aducen diversas pruebas. Una, literaria, con el apoyo de tres versos, posiblemente homéricos, en los que ἑάων es utilizado, como también αἰδοῖα, como sustantivo plural en el sentido de «bienes»⁷⁷. Otra, lingüística, basada en la hipótesis de que el poeta, si hubiese deseado decir «de su madre», habría cambiado algunas letras y utilizado el genitivo épico μητρος ἑοῖο⁷⁸.

Además, como ya se ha dicho, el autor del papiro dedica la mayor parte de la columna XII a demostrar que el Olimpo y el tiempo son lo mismo porque ambos comparten el mismo epíteto, μακρόν, en el poema interpretado⁷⁹ y se siente obligado a corregir a los «que no

⁷⁰ Δημήτηρ [δὲ] ὠνομάσθη ὡσπερ ἡ Γῆ Μήτηρ, ἐξ ἀμφοτέρων ἔ[ιν] ὄνομα *P. Derv.* col. XXII 9 s.

⁷¹ Cfr. *OF* 399.

⁷² Ἄρμον' ἴα δέ, ὅτι πολλὰ συνήρμοσε τῶν ἑόντων ἐκάστῳ *P. Derv.* col. XXI 11 s.
⁷³ καλεῖται γὰρ καὶ Δηιώ ὅτι ἐδηλώθη ἐν τῆι μείξει *P. Derv.* col. XXII 12-13.

⁷⁴ *P. Derv.* col. XIII 4-10.

⁷⁵ ἑās δὲ ὅτι ἀγαθῆς. δηλοῖ δὲ καὶ ἐν τοῖσδε τοῖς ἔπεισι, ὅτι ἀγαθὴν σημαίνει *P. Derv.* col. XXVI 2 s.

⁷⁶ οἱ δὲ τὸ ῥῆμα οὐ γινώσκοντες δοκοῦσιν εἶναι μητρὸς ἑαυτοῦ *P. Derv.* col. XXVI 8 s.

⁷⁷ *P. Derv.* col. XXVI 4-7.

⁷⁸ *P. Derv.* col. XXVI 11-12.

⁷⁹ *P. Derv.* col. XII 2-10.

conocen y creen que el Océano es un río», porque el poeta lo califica con la expresión ἐὺρὸν ῥέοντα⁸⁰, que, en efecto, se utilizaba en la lengua poética para calificar una corriente fluvial.

El método de análisis se completa con la constatación de que Orfeo derivó el sentido de los vocablos y se expresó alegóricamente, circunstancia que dificulta la correcta comprensión de sus palabras a la mayoría de los hombres. Por este motivo, afirma el comentarista, son pocos los hombres que entienden que «el Océano es el aire y el aire es Zeus»⁸¹, de la misma manera que los hombres desconocen que con la expresión «la Moira hila» Orfeo significa que «el pensamiento de Zeus decide las cosas presentes, pasadas y futuras»⁸². En otra ocasión el comentarista afirma que «ha pasado inadvertido que el orden de los versos está alterado»⁸³, lo que dificulta su comprensión. En realidad, el uso alegórico de las palabras y la distribución de los versos fue una de las estrategias que, según el comentarista, Orfeo utilizó conscientemente para impedir que todos los hombres pudieran conocer⁸⁴.

El autor del papiro comparte el interés por la explicación etimológica de los vocablos con los seguidores de Orfeo que se sintieron atraídos por los juegos de palabras etimológicos que contribuyen a desvelar su sentido oculto⁸⁵. Platón ofrece algunos ejemplos que, con la aparición del papiro, adquieren un gran valor testimonial, pues corroboran que el orfismo encontró en la explicación etimológica un método de exposición de su doctrina. Es más, gracias a la inestimable aportación del papiro se corrobora que el aprendizaje del significado de una palabra podría haber representado una especie de ejercicio iniciático al que la mayoría de hombres tenía prohibido el acceso.

En este sentido, dos pasajes platónicos confirman esta hipótesis: el primero contiene el conocido juego de palabras σῶμα-σῆμα, con sus correspondientes explicaciones etimológicas, atribuido explícitamente a los seguidores de Orfeo⁸⁶ con la finalidad de subrayar un aspecto central de la doctrina órfica: la dualidad del alma y el cuer-

⁸⁰ *P. Derv.* col. XXIII 5-7.

⁸¹ τοῖς μὲν πολλοῖς ἀδηλόν ἐστι τοῖς δὲ ὀρθῶς γινώσκουσιν εὐδηλον, ὅτι Ὠκεανός ἐστιν ὁ ἀήρ, ἀήρ δὲ Ζεὺς *P. Derv.* col. XXIII 1-3.

⁸² Μοῖραν δ' ἐπικλώσαι λέγοντες τοῦ Διὸς τὴν φρόνησιν ἐπικυρῶσαι λέγουσιν τὰ ἐόντα καὶ τὰ γινόμενα καὶ τὰ μέλλοντα *P. Derv.* col. XIX 4-6.

⁸³ ταῦτα τὰ ἔπη ὑπερβατὰ ἐόνητα λαιθάινει *P. Derv.* col. VIII 6.

⁸⁴ τὰ δ' ἐπὶ τούτοις ἐπίπροσθε πλοκείται, [οὐ βουλευόμενοι] πάντας γινώσκειν *P. Derv.* col. XXV 12-13.

⁸⁵ Cfr. cap. 38.

⁸⁶ Pl. *Cra.* 400c. Bernabé, 1995a ha tratado exhaustivamente este discutidísimo pasaje en un artículo en que, además de corroborar la adscripción órfica de la afirmación, abre una nueva y sugerente línea interpretativa sobre su distribución.

po. El segundo desarrolla la explicación de diversas etimologías para ejemplificar el castigo para los no iniciados de ser obligados a transportar agua con un cedazo y que Platón atribuye a un anónimo «hombre ingenioso»⁸⁷. Por otra parte, hay que recordar que, como sucede en el papiro con las etimologías de los nombres de los dioses Crono, Deméter, Afrodita o Harmonía, numerosos testimonios confirman que en ambientes órficos los nombres de los dioses fueron objeto de una especial atención etimológica⁸⁸. La actividad del autor del papiro recuerda estos procedimientos que Platón critica irónicamente como el resultado de una ocurrencia ingeniosa⁸⁹, más que de la voluntad de crear una línea de pensamiento sistemática⁹⁰.

4. LA IDENTIDAD DEL AUTOR DEL PAPIRO

La identificación del autor del papiro se ha considerado hasta ahora una tarea casi imposible. La mayoría de estudiosos ha señalado que la diversa tonalidad de sus interpretaciones puede encuadrarse en diferentes corrientes filosóficas, hecho que dificulta enormemente el reconocimiento de su identidad. Resulta, incluso, complicado definir con una cierta precisión la corriente de pensamiento a la que pudo estar adscrito el comentarista. La lengua utilizada, ático con algunas formas jonias, tampoco presenta rasgos dialectales característicos que faciliten una identificación desde el punto de vista lingüístico⁹¹.

En efecto, la amalgama y variedad de comentarios caracterizan al autor del papiro como un ecléctico⁹² que conocía bien a algunos autores presocráticos, sobre todo a Heráclito⁹³, y que estaba más preocupado por desvelar el sentido oculto de cada verso o palabra que de consolidar una línea de pensamiento coherente. Su deseo de interpretar alegóricamente el poema le obligó a recurrir a todo tipo de explicaciones que confirmasen la tesis de que Orfeo expresó sus versos enigmáticamente sobre aspectos concretos de la realidad.

⁸⁷ Pl. *Grg.* 493ab. Véase Casadesús, 1997b, para un análisis de este pasaje.

⁸⁸ Cfr. Bernabé, 1992a.

⁸⁹ «El comentarista desea también que su método sea reconocido como ingenioso al descubrir en las palabras familiares una doctrina insospechada (...). El autor del *Papiro de Derveni* fue lo suficientemente listo para conseguir dar a las palabras un nuevo significado que podría no suscitar asentimiento, pero que no podía ser fácilmente refutado», Most, 1997, 125. «Es natural suponer que Platón conoció las actividades del autor del *Papiro de Derveni* o de otros como él y que los parodió deliberadamente», Hussey, 1999, 314.

⁹⁰ Sobre esta cuestión véase cap. 52.

⁹¹ Funghi, 1997a, 36.

⁹² Burkert, 1968, 99.

⁹³ Se han escrito numerosos artículos sobre la presencia de Heráclito en el *Papiro de Derveni*. Sobre esta cuestión véase Sider, 1997.

De la lectura del *Papiro de Derveni* se desprende, en efecto, que su autor alterna la filiación filosófica de sus comentarios en función de las exigencias interpretativas. Es más, subordina las explicaciones físicas y filosóficas a su estrategia de mantener la divinidad, en forma de un dios, Zeus, omnipotente, como un principio superior a todos los otros seres. El comentarista, en definitiva, asienta la estricta jerarquía que le ofrecía la teogonía órfica mediante una terminología filosófica ocasional, adecuada, sin embargo, a los intereses exegéticos de cada momento. Así, se ha creído que lejos de profesar o defender un determinado pensamiento filosófico, opta por la explicación que más se ajusta a sus necesidades puntuales, en su intento de conciliar las diversas teorías filosóficas con las expresiones míticas contenidas en la teogonía órfica objeto de comentario. Por este motivo adopta una actitud ecléctica. Haber abordado el análisis del texto desde una única teoría filosófica habría comportado el empobrecimiento provocado por una rígida y excesiva categorización filosófica⁹⁴.

Así, pues, son muchos los estudiosos que, siendo consecuentes con estos indicios, han destacado las semejanzas del método utilizado por el autor del papiro con Metrodoro de Lámpsaco, porque éste interpreta alegóricamente a los héroes y los dioses de la poesía homérica como fuerzas o entidades naturales⁹⁵. Precisamente, otro de los nombres propuestos como posible autor del papiro ha sido el rapsodo Estesímbroto de Tasos⁹⁶ que, juntamente con Metrodoro y Glaucón, fue mencionado en el *Ión* platónico como uno de los principales conocedores de la poesía homérica⁹⁷. Otro nombre que se ha asocia-

⁹⁴ «Del texto aflora un tipo de cultura que no puede ser definida con rígidas categorizaciones, sino que se proponía conciliar las teorías filosófico-científicas expresadas en varias corrientes de pensamiento con las expresiones míticas y rituales de la religión», Funghi, 1979, 18.

⁹⁵ Cfr. Kapsomenos, 1964-1965, 12; Burkert, 1970, 450; West, 1983a, 82; Henrichs, 1984a, 256.

⁹⁶ Según Burkert, 1986, 4, los paralelismos entre Estesímbroto y el autor del papiro se basan, aparte de en su condición de exégetas de la obra de un poeta, en la coincidencia en el uso de jonismos o en la probable contemporaneidad de ambos personajes. Los argumentos aducidos son, sin embargo, demasiado generales para poder establecer ninguna conclusión definitiva: «me parece muy improbable que Estesímbroto pueda haber escrito el *Papiro de Derveni*», Janko, 1997, 75. El propio Burkert, 1968, había sugerido previamente al pitagórico Ecfanto o, incluso, había reconocido la imposibilidad de identificar al autor en Burkert, 1983, 38: «El autor era, evidentemente, un “presocrático” tardío (...) pero es imposible identificarlo».

⁹⁷ Pl. *Io* 530c-d destaca a Metrodoro, Estesímbroto y Glaucón entre los intérpretes más significativos de la obra homérica. Janko, 1997, 75 s., con mucha cautela, considera también a Glaucón como posible candidato, así como a Anaximandro de Mileto, porque es mencionado por Jenofonte como «un experto en la comprensión de los significados ocultos (ὑπόνοιαι) de Homero», Janko, 1997, 75. Algunos estudiosos consideran que, en efecto, es precisamente en este ambiente donde hay que situar al autor del papiro, «como el producto

do con el autor del papiro es Epígenes, por el simple hecho de que aparece mencionado en un pasaje de Clemente de Alejandría como el autor de un libro sobre la poesía de Orfeo⁹⁸.

A pesar de que estos autores pueden ser considerados como antecedentes o incluso modelos del método empleado por el comentarista, la falta de testimonios y pruebas concluyentes obliga a no hacer conjeturas sobre la identidad del autor a partir de simples aspectos formales. Estos paralelismos, más que resolver la cuestión de la identidad del autor del papiro, demostrarían, como ya se ha mencionado, que en el siglo V a.C. existía una tendencia a explicar la poesía épica en términos alegóricos⁹⁹, como lo corrobora el pasaje en que Platón ofrece un testimonio de este método interpretativo en el que Sócrates comenta algunas palabras y expresiones del poeta Simónides¹⁰⁰.

La identificación del autor del papiro está excesivamente condicionada por la importancia que se dé a algún aspecto de sus comentarios¹⁰¹. Así, por ejemplo, quienes ven a Eutifrón como posible autor del papiro se basan en paralelismos extraídos de citas platónicas sobre este personaje, en el *Crátilo* y *Eutifrón*, sobre la base de que éste habría recurrido, como el autor del papiro, a aclaraciones etimológicas para explicar la naturaleza de las cosas, recurso que, asimismo, ambos habrían compartido con Heráclito¹⁰². Por motivos parecidos se

de un medio cultural familiar de los diálogos platónicos y a su autor como una de las figuras que aplicaron la interpretación alegórica a los poetas y que usaron estos métodos para expresar temas recurrentes todavía en el periodo platónico», Funghi, 1997a, 36.

⁹⁸ Kapsomenos, 1964-1965, 12.

⁹⁹ «Todas ellas (sc., las técnicas usadas por el autor del papiro para comentar alegóricamente el poema de Orfeo) están ampliamente atestiguadas a lo largo de toda la cultura griega y la mayoría son tradicionales, algunas retrocediendo a Homero y Hesíodo», Most, 1997, 124.

¹⁰⁰ Pl. *Prt.* 339a-347a. «Platón comentó un poema de Simónides en el *Protágoras* y, si Platón hizo eso, creo que podemos suponer que tales interpretaciones y comentarios eran bastante frecuentes», Kapsomenos, 1964-1965, 21.

¹⁰¹ Contra esta tendencia a proponer un determinado nombre del autor del papiro a partir de aspectos parciales se ha advertido irónicamente que «ha sido descorazonador ver a varios estudiosos identificando al autor del *Papiro de Derveni* sobre la base de pasajes particulares ya como un crítico literario, ya como un lingüista, ya como un filósofo, ya como un místico, ya como un órfico, ya como un antiórfico, ya como un heracliteano, ya como un derrideano», Most, 1997, 118. «Cada una de sus referencias a un sistema de explicación materialista, cada uno de sus intentos de interpretación etimológica ha suscitado una hipótesis respecto a su filiación intelectual: ¿estamos tratando con un discípulo de Anaxágoras, un alumno de Diógenes de Apolonia, un seguidor de Heráclito, si no de Estesímbroto de Tasos mismo o Epígenes, el discípulo de Sócrates?», Calame, 1997, 75.

¹⁰² «Según la apariencia del lenguaje presentado (y de hecho rechazado) por Sócrates, pero implícitamente atribuido a Crátilo y Eutifrón, la verdad acerca de la naturaleza de las cosas está codificada en las palabras del lenguaje tradicional, entendidas tan sólo por alguien que conozca cómo descifrar el mensaje oculto (...). El autor del *Papiro de Derveni* y Sócrates (bajo la influencia de Eutifrón) comparten también con Heráclito una fascinación por los nombres y por la posibilidad de descubrir significados ocultos en el lenguaje», Kahn, 1997, 61. Véase, sin embargo, la opinión contraria: «La evidencia del *Eutifrón* y el

ha sugerido también el nombre de Pródico¹⁰³ –a partir de un testimonio de Temistio¹⁰⁴ que lo relaciona con prácticas iniciáticas–; se destaca su conocimiento de la voluntad de los dioses y se resalta su interés por el significado de las palabras¹⁰⁵. Hay que añadir que, como se verá posteriormente, la exposición filosófica del autor del papiro, al postular el Intelecto (Νοῦς) y el aire como elementos destacados, ha suscitado una fuerte tendencia entre los estudiosos a considerarlo un personaje próximo a los círculos de Anaxágoras¹⁰⁶ o de Diógenes de Apolonia, si es que, incluso, no fue él mismo. A esta lista se ha añadido Diágoras de Melos a partir de ciertas supuestas coincidencias tanto formales como de contenido, aunque, como en los otros casos, la demostración de su autoría exige pruebas mucho más convincentes¹⁰⁷.

En cualquier caso, resulta innegable que el autor del papiro se erige en conocedor de un saber oculto y desarrolla su comentario basándose en sus propios conocimientos y ocurrencias. Esto presupone que cada individuo interesado en descifrar el sentido de los versos órficos era libre de hacerlo siguiendo lo que su ingenio le dictase y de divulgarlo en los reducidos ámbitos de un grupo de seguidores¹⁰⁸. Esta circunstancia explicaría, entre otras cosas, la masiva proliferación de textos órficos aludida por Platón y Eurípides¹⁰⁹ o la imposi-

Crátilo juntos ofrece una ayuda muy poco convincente para la relevancia de Eutifrón en relación con el *Papiro de Derveni*», Hussey, 1999, 314.

¹⁰³ Lebedev es quien propone este nombre, según informan Sider, 1997, 129, n., y Janko, 1997, 75.

¹⁰⁴ Prodic. 84 B 5 D.-K.

¹⁰⁵ «Prodicó estuvo ciertamente interesado, como nuestro autor (por ejemplo en la columna X), en los matices exactos de las palabras (ὀρθοέπεια), pero me parece improbable, por la falta de evidencias, que hubiera ofrecido interpretaciones alegóricas de textos concretos», Janko, 1997, 75.

¹⁰⁶ «El autor del *Papiro de Derveni* es un anaxagoreo ecléctico: toma de otros presocráticos sólo lo que aprueba y deja el resto», Hussey, 1999, 320.

¹⁰⁷ Janko, 1997 y 2001 propone a Diágoras intentando superar la paradoja de que este personaje, conocido con el sobrenombre de *el ateo* y del que se decía que había divulgado el contenido de diversos misterios órficos, sea precisamente el autor del papiro. Su esfuerzo le lleva a realizar un buen análisis de las fuentes disponibles sobre Diágoras y el ambiente de «caza de brujas» existente en la Atenas de los años 415 a.C., aunque resulta insuficiente para demostrar que Diágoras fue, en realidad, el autor del papiro. Cfr. la crítica de Betegh, 2004, 373-380.

¹⁰⁸ «Considerando la evidente erudición, inteligencia y ambición del autor del *Papiro de Derveni*, así como su decisión de publicar sus opiniones sobre Orfeo y, por ello, de darlas a conocer al menos en el limitado círculo de otras personas que se consideraban órficas, podemos resumir esta evidencia postulando que es, o le hubiera gustado ser, el líder de un grupo o secta particular del orfismo, que se considera ella misma órfica y se enfrenta a los no órficos, pero que al mismo tiempo se distingue ella misma de otros grupos órficos», Most, 1997, 121.

¹⁰⁹ El «batiburrillo de libros» (βίβλων ὄμαδον) o el «humo de muchos escritos» (πολλῶν γραμμάτων καπνός), adjudicados a Orfeo por Pl. R. 364e y E. *Hipp.* 954, respectivamente.

bilidad de reunir un corpus doctrinal órfico compacto y sistemático. Las teogonías y poemas atribuidos a Orfeo habrían generado numerosos comentarios exegéticos por parte de individuos interesados en ofrecer una interpretación según sus particulares conocimientos y sensibilidades.

Desde esta perspectiva cabe recordar nuevamente que, en opinión de muchos estudiosos, el autor del papiro se comporta como un exégeta, un comentarista dedicado a aclarar el significado del poema, más que como un filósofo preocupado por ofrecer su propia cosmovisión¹¹⁰. El respeto que demuestra ante la figura de Orfeo, a quien menciona explícitamente en dos ocasiones y presenta como un verdadero demiurgo del lenguaje poético, sugiere, además, que fue la particular naturaleza de la poesía órfica la que lo impulsó a comentar el texto con el apoyo erudito de determinados aspectos de la física y filosofía de fuerte sabor presocrático. El autor acata fielmente la autoridad de Orfeo y, en cambio, se muestra mucho más abierto a utilizar una terminología propia de diversas corrientes filosóficas. La finalidad última de esta estrategia habría sido resaltar a Orfeo como «su autoridad espiritual»¹¹¹.

Sin embargo, no todos los estudiosos han aceptado que el autor del papiro fuese un simpatizante de la corriente órfica. Algunos, incluso, han creído observar en él una actitud crítica orientada a denunciar las religiones místicas ofreciendo, para contrarrestarlas, explicaciones materialistas y racionalistas¹¹², hasta el extremo de que ha llegado a ser calificado como un «no-órfico» o, incluso, un «antiórfico»¹¹³.

Ésta sería la causa de la aparente falta de coherencia que algunos estudiosos han querido ver en la exposición del autor del papiro o de la disociación entre el poema y su comentario, de manera que se ha llegado a suponer que la teogonía órfica objeto de comentario era un simple pretexto que justificaría las interpretaciones alegóricas del comentarista¹¹⁴. En realidad, sin embargo, parece que sucede lo contrario y que la aparente desconexión de los argumentos responde a la voluntad del autor del papiro de dar en cada caso una respuesta adecuada. Para ello, tenía a su disposición toda la gama de sus conocimientos filosóficos y teológicos, que utilizó según las necesidades de

¹¹⁰ Edwards, 1991a, 203.

¹¹¹ Most, 1997, 122.

¹¹² Calame, 1997, 79.

¹¹³ «A pesar de su interés por la poesía órfica, su actitud es decididamente no órfica o, incluso, antiórfica», Henrichs, 1986, 255. Por su parte, Casadio, 1986, 299, considera que «nuestro comentarista debía ser un iniciado órfico bien extraño».

¹¹⁴ Rusten, 1985, 122.

su exégesis¹¹⁵, sin preocuparse demasiado por la falta de solidez, e incluso de coherencia, de la argumentación¹¹⁶. De todo ello resulta que el poema se pone al servicio de una concepción teológica y filosófica, preconcebida por el comentarista¹¹⁷, que procura adaptar la terminología filosófica, en ocasiones de manera forzada, a la interpretación de las palabras, expresiones y versos del poema¹¹⁸. Esta dependencia del poema explica que el texto no llegue nunca a altas especulaciones filosóficas, pues éstas sólo sirven como complemento de los versos y palabras de la teogonía comentada¹¹⁹.

En cualquier caso, cabe decir que todos estos intentos de identificar al autor del papiro se han topado con un obstáculo casi irresoluble: hallar un autor que combine el conocimiento de las técnicas y prácticas adivinatorias, rituales e iniciáticas con el dominio de una variada terminología filosófica. Esto explica que todas las propuestas hayan resultado, hasta hoy, insatisfactorias y que algún estudioso se haya limitado a definir al anónimo autor del papiro como un «eclectico».

Sin embargo, si se analiza con detalle el contenido, estilo, terminología y estrategia desarrollada por el autor del papiro en su comentario de la teogonía órfica se observa que ésta coincide en muchísimos aspectos con las características que conocemos de los primeros filósofos estoicos, muy principalmente Crisipo. De este modo, tal como se señala en otro capítulo de esta obra, si a algo se podría asemejar el *Papiro de Derveni*, es a alguno de los libros que los estoicos escribieron con la intención de demostrar que los antiguos poetas se adaptaban a su propio sistema filosófico, método de interpretación estoico muy habitual, que en su momento ya fue calificado por Filodemo como *συνολκείωσις* y por Cicerón como *accommodatio*¹²⁰.

Así, entre las coincidencias más significativas cabe señalar que el autor del papiro orienta su comentario de la teogonía órfica a resaltar la omnipotencia de Zeus y el proceso que le llevó a convertirse en el único dios, identificado, además, con el Intelecto o *Nous*. Procedi-

¹¹⁵ «El comentarista trata una variedad de autores o está preparado para hacer largas digresiones en reivindicación de sus juicios críticos», Edwards, 1991a, 205.

¹¹⁶ «El comentarista escribió, evidentemente, después de que se hubieran desarrollado todas las principales líneas del pensamiento presocrático y combinó elementos de algunas de ellas de una manera idiosincrática y no muy coherente», West, 1983a, 81. Para una cierta «defensa» del comentarista cfr. Betegh, 2004, 219-223.

¹¹⁷ «El texto órfico le sirve al comentarista como apoyo. (...) Él tenía un sistema preconcebido en el cual estaba dispuesto a encajar a Orfeo y todo lo demás», West, 1983a, 78 s.

¹¹⁸ Burkert, 1968, 104.

¹¹⁹ «En nuestro texto no se llega, ciertamente, a altas especulaciones filosóficas porque (...) el contexto del que parten las reflexiones que expresa es típicamente religioso y las concepciones filosóficas sirven sólo de ayuda a la comprensión de la realidad», Funghi, 1979, 18.

¹²⁰ Véase cap. 54.

miento que encaja perfectamente con la teoría estoica de la *enosis*. Además, el autor identifica claramente a Zeus con el *pneuma*, la *Moira* y la *phrónesis* de Zeus, de la misma manera que también postularon los estoicos. De este modo, el autor del papiro, al resaltar la capacidad intelectual de Zeus e identificarlo con un elemento físico como el aire, coincide con los primeros filósofos estoicos. En este contexto, hay que resaltar que otro elemento físico, el fuego, desempeña un papel cosmológico esencial en el papiro, como en la filosofía estoica. La terminología empleada para explicar su función por el autor del papiro en la columna IX evoca poderosamente la terminología estoica.

A esto se añade que el autor del papiro recurre continuamente a la explicación etimológica de los nombres de los dioses, exactamente como lo hacían también los estoicos. Incluso la justificación del recurso a la etimología como fundamento del método exegético que se lee en el papiro coincide con la estoica¹²¹. Asimismo, el autor del papiro realiza identificaciones de divinidades para demostrar que en realidad se trata de una sola, cols. XXII 7-12; XXI 5-7, en la misma línea que las identificaciones de las distintas divinidades en una sola tan características de los estoicos¹²².

Igualmente, el comentarista del papiro se muestra muy interesado en y conocedor de prácticas de adivinación como los oráculos o la interpretación de los sueños, col. V 6-12, y los estoicos, como es notorio, fueron grandes especialistas en adivinación. Además, el autor del papiro menciona ritos relacionados con la invocación a los *daimones*, a quienes, como las Erinias, considera vengadores de las almas, col. VI 1-10, y los estoicos mantuvieron una concepción de los *daimones* muy semejante¹²³.

Incluso en el ámbito de las exigencias éticas existen notables coincidencias. Así, el comentarista identifica la falta de fe con la ignorancia y condena a los hombres dominados por el placer y el error, col. V 7-12, de un modo muy semejante a los estoicos¹²⁴. Por este motivo, tanto el autor del papiro como los filósofos estoicos criticaron a los ignorantes. Los estoicos consideraban que sólo el sabio está en condiciones de celebrar sacrificios, invocar a los dioses y realizar prácticas mánticas, tal como da a entender el autor del papiro en las siete primeras columnas y la vigésima.

En este contexto resulta muy llamativo que en el *Papiro de Derveni* se cite a Heráclito, junto con dos fragmentos ya conocidos, col.

¹²¹ *SVF* II 913, 1021.

¹²² *SVF* II 1070, 1076, 1085.

¹²³ *SVF* II 1101-1104.

¹²⁴ D. L. 7.103; *SVF* II 131, 45-46; cfr. *SVF* III 657, 468.

IV 4-9, autor que, como es bien sabido, fue profusamente seguido y mencionado por los estoicos.

Finalmente, se ha señalado que el papiro de Herculano 1428 del epicúreo Filodemo parece mencionarse indirectamente el *Papiro de Derveni*¹²⁵. Dado el cúmulo de coincidencias, adquiere una notable significación que en ese papiro Filodemo hubiese criticado el *modus operandi* de los estoicos, su método de *συνολοκείωσις*, tal como fue practicado muy especialmente por Crisipo.

5. RASGOS TEOLÓGICOS Y FILOSÓFICOS MÁS CARACTERÍSTICOS DEL COMENTARIO DEL POEMA

El principal objetivo de la estrategia expositiva del autor del papiro es, en efecto, afianzar el poder absoluto de la divinidad, personificada en la figura de Zeus, sobre todos los otros seres¹²⁶. En consecuencia, desde este punto de vista resulta muy significativo que el comentarista destaque y comente aquellos versos que realzan el poder omnipotente de Zeus y que lo presentan como el principio, centro y final de todas las cosas o como el rey que rige todos los otros seres¹²⁷. El autor del papiro parece, de este modo, enfatizar la tendencia teocrática de la teogonía órfica proponiendo, desde el punto de vista teológico y filosófico, una única ἀρχή, origen de todos los otros seres. El comentarista aprovecha esta circunstancia para tratar también la divinidad como un único principio con características más propias de la filosofía preplatónica que de una teogonía¹²⁸, con la finalidad de consolidar este aspecto religioso mediante su equiparación con un único elemento físico.

La afirmación de que un único principio «manda» (μία [ἀρχή] κ]ρατεῖ)¹²⁹, que habría sido suscrita por una buena parte de los filósofos griegos que se esforzaron en reducir la realidad a un único elemento, permite que la divinidad pueda ser tratada como si ella misma fuese uno de estos principios. La novedad del método radica, precisamente, en la formulación de este paralelismo que, partiendo de la

¹²⁵ Obbink, 1994.

¹²⁶ «En el comentario se presenta una enseñanza según la cual «Zeus» es el principio de todas las cosas existentes», Merkelbach, 1967a, 21.

¹²⁷ Ζεὺς κεφαλὴ, Ζεὺς μέσση, Διὸς δ' ἐκ πάντων τέτυκται *P. Derv.* col. XVII 12; Ζεὺς βασιλεὺς, Ζεὺς δ' ἀρχὸς πάντων ἀργικέρανος col. XIX 10.

¹²⁸ «Se podría concluir que el comentarista coincide con los filósofos milesios en su derivación de todas las cosas a partir de un único elemento físico que está en lugar de la divinidad como causa eficiente, final y material», Edwards, 1991a, 209.

¹²⁹ Col. XIX 11-12.

preeminencia de un dios en la poesía órfica, lo identifica con un elemento único y superior, con unas características definidas por el lenguaje filosófico.

Para ello, como ya se ha dicho, el autor del papiro recurre a los postulados filosóficos y teológicos que más se adaptaban a sus necesidades exegéticas. Como se verá a continuación, esto comporta una cierta lógica en el uso de esta terminología filosófica: cuando el autor desea reafirmar el papel de la divinidad, elige los elementos o principios unitarios, el Intelecto (Νοῦς) o el aire, que, por sus características, consolidan el postulado monoteísta. Cuando, en cambio, se refiere a la multiplicidad de seres que conforman la realidad, el comentarista opta por utilizar conceptos de la filosofía atomista. Sea como sea, su comentario tiene un objetivo bien definido: garantizar la legitimidad del poder de Zeus afianzando su dominio sobre los otros seres con una fuerte tendencia al monoteísmo.

Así, el comentarista encuentra en el Νοῦς y en el aire los dos principios a los que podía asociar la divinidad. El autor del papiro explica la presencia del Intelecto o Νοῦς mediante la etimología del nombre del dios Crono, que, como ya se ha visto, sería el resultado de la fusión del verbo κρούειν «chocar», y la palabra νοῦς «intelecto», de manera que Κρόνος significaría «el Intelecto que choca contra los otros seres»¹³⁰.

Esta explicación etimológica sugiere la existencia de dos aspectos, el principio único y el resto de los seres, que ocupan dos planos distintos de la realidad y que responden a concepciones filosóficas diferenciadas: por una parte, el principio inteligente, único y creador, el Νοῦς, que con su actuación impulsó a unos seres contra otros; por otra, la masa de partículas sometida a la presión de este principio rector. De este modo, la descripción del Νοῦς como el elemento organizador recuerda al sistema filosófico de Anaxágoras¹³¹, Diógenes de Apolonia y al de los filósofos estoicos; la terminología empleada para describir los movimientos violentos de las partículas evoca, en cambio, las masas de átomos tal como fueron caracterizadas por Leucipo y Demócrito.

¹³⁰ κρούοντα τὸν Νοῦν πρὸς ἄλλη[λ]α Κρόνον ὀνομάσας *P. Derv.* col. XIV 7.

¹³¹ «Sin duda las doctrinas empleadas en la explicación cosmológica muestran rasgos de la influencia de la escuela de Anaxágoras, en la presencia del Νοῦς y su definición, en la teoría de la preexistencia de la materia y la composición corpuscular de la realidad, que se produce por un proceso de diferenciación y adquiere su apariencia y su nombre sobre la base del elemento constitutivo predominante. Del mismo modo, hay resonancias terminológicas y conceptuales de otras doctrinas que han llevado a algunos estudiosos a contemplar al comentarista como un ecléctico que se aprovecha de las teorías filosóficas sólo para sus propósitos de crítica literaria», Funghi, 1997a, 34.

El Νοῦς vuelve a ser mencionado en relación con un principio divino único, identificable con la figura de Zeus y mencionado en un verso de la teogonía órfica¹³². A pesar del estado deteriorado del papiro en este punto, se intuye que la equivalencia entre el Νοῦς y Zeus se establece a partir de su capacidad organizadora¹³³ y de su presencia, como principio único, en todos los otros seres¹³⁴. Finalmente, el comentarista del papiro habría establecido la igualdad entre el Νοῦς y Zeus, descrito como el rey de todas las cosas, desde el punto de vista de su dominación sobre el resto de los seres¹³⁵.

El aire es el segundo elemento con que se identifica Zeus¹³⁶. La equiparación se produce también a partir del poder que, según el comentarista, tiene el aire de dominar a todos los seres según su voluntad¹³⁷. El aire es, además, descrito como el elemento físico que contiene las partículas que se agitan y saltan las unas contra las otras¹³⁸.

Ambas identificaciones encajan perfectamente con aspectos importantes de la teogonía órfica: la identificación de Zeus con el Νοῦς se relaciona con la inteligencia primigenia, Metis, uno de los nombres con que fue conocido el primer dios de la teogonía órfica tal como se recuerda con el epíteto μητίετα que acompaña a Zeus en uno de los versos mencionados en el papiro¹³⁹. Según la *Teogonía de las Rapsodias*, Zeus, al ingerir al dios primigenio, Protógono, absorbió esta inteligencia primordial.

Al mismo tiempo, la divinidad en forma de aire representa el espacio invisible que abarca a todos los otros seres que necesariamente se mueven, viven y mueren en su ámbito. En el orfismo esta divinidad omniabarcante se refleja, tal como se desprende de los versos citados en la columna XVI 3-6, en la ingestión de Protógono, acción que significó la absorción de todos los seres en el vientre de Zeus.

El comentarista elabora su argumentación con estas premisas. En efecto, la afirmación de que Orfeo «denominó Destino (Μοῖρα) al soplo (πνεῦμα) que se encuentra en el aire»¹⁴⁰ y que, antes de que Zeus fuese nombrado por su nombre, la «Moirā era el pensamiento

¹³² αὐτὸς δὲ ἄρα μόνος ἔγεντο *P. Derv.* col. XVI 9.

¹³³ οὐ γὰρ [οἷόν τε ταῦτα εἶναι [τὰ ὑπάρχοντα ἀνεῖν] τοῦ Νοῦ *P. Derv.* col. XVI 11 s., cfr. μήτηρ ὁ Νοῦς ἔστιν τῶν ἄλλων col. XXVI 1.

¹³⁴ αὐτὸν «τὸν» Νοῦμ πάντων ἀξίον εἶναι μόνιον εόντα [ὡσπερ]εὶ μηδὲν τᾶλλα εἶη *P. Derv.* col. XVI 10 s.

¹³⁵ βασιλεὺς [ε] πάντῳ καὶ τ' ἔσσειτ' ἔπειτα. [ὁ] Νοῦς *P. Derv.* col. XVI 14 s.

¹³⁶ ἄηρ δὲ Ζεύς *P. Derv.* col. XXIII 3.

¹³⁷ πάντῳ γὰρ ὁ ἄηρ ἐπικρατεῖ τοσοῦτον ὅσομ βούλεται *P. Derv.* col. XIX 3 s.

¹³⁸ ἐν τῷ ἀέρι κατὰ μικρὰ μεμερισμένα ἕανείτο καὶ ἐθόρυτο *P. Derv.* col. XXI 3 s.

¹³⁹ ἐκ τοῦ δὴ Κρόνος αὔτις, ἔπειτα δὲ μητίετα Ζεύς *P. Derv.* col. XV 6.

¹⁴⁰ τᾶλλα πάντα εἶναι ἐν τῷ ἀέρι πνεῦμα εόν. τοῦτ' οὖν τὸ πνεῦμα Ὀρφεὺς ὠνόμασεμ Μοῖραν. οἱ δ' ἄλλοι ἄνθρωποι κατὰ φάτιμ Μοῖραν *P. Derv.* col. XVIII 1-3.

(φρόνησις) de Zeus siempre y por todo»¹⁴¹, corrobora que el autor del papiro precisa las líneas básicas de su argumentación: por una parte, la φρόνησις representa la concreción en la divinidad del elemento inteligente, el νοῦς; por otra, el πνεῦμα caracteriza el elemento físico, el aire. La divinidad, Zeus, deviene, pues, la combinación de ambos elementos: la inteligencia que le permite decidir sobre todos los otros seres y la ubicuidad, representada en forma de aire, que le da la facultad de estar presente por todas partes simultáneamente. Zeus, como la Moira, se erige así en el rector omnisciente de todos los seres¹⁴². Cabe señalar que la terminología teológica utilizada en este punto, que identifica la inteligencia de Zeus con el destino y el soplo o πνεῦμα para explicar la omnipresencia y omnisciencia de la divinidad, evoca poderosamente el pensamiento de los primeros filósofos estoicos¹⁴³.

Asimismo, la mezcla de dos principios, el aire y el Νοῦς, que gobiernan todos los otros seres y son asociados finalmente con la divinidad, parece reflejar el pensamiento de Diógenes de Apolonia¹⁴⁴, para quien el aire poseía inteligencia (νόησις) y, como la divinidad, «llega, dispone y se halla presente en todo»¹⁴⁵. La finalidad última del comentarista sería, mediante estas equivalencias, demostrar que la inteligencia divina es el principio que lo gobierna todo¹⁴⁶, en una línea muy parecida a la filosofía estoica.

A este principio divino el comentarista parece oponer un mundo lleno de seres y pequeñas partículas sometidos a toda clase de afectaciones descritas en términos estrictamente filosóficos, propios de la terminología utilizada por la filosofía atomista. Si bien en algún momento se da a entender que las partículas y los seres han sido creados por la divinidad¹⁴⁷, lo cierto es que su existencia es eterna y paralela a la inmortalidad de la divinidad. De la misma manera que en diver-

¹⁴¹ πρὶμ μὲγ γὰρ κληθῆναι Ζῆνα, ἧμ Μοῖρα φρόνησις τοῦ θεοῦ αἰεί τε καὶ [δ]ιὰ παντός. *P. Derv.* col. XVIII 9 s.

¹⁴² Calame, 1997, 74.

¹⁴³ Para un desarrollo más amplio de esta cuestión, véase cap. 54.

¹⁴⁴ «Sólo alguien que creyó en las doctrinas de Diógenes pudo haber escrito el *Papiro de Derveni*», Janko, 1997, 83.

¹⁴⁵ τὸ τὴν νόησιν ἔχον εἶναι ὁ ἀῆρ ... καὶ ὑπὸ τοῦτο θεὸς δοκεῖ εἶναι καὶ ἐπὶ πάν ἀφίχθαι καὶ πάντα διατιθέναι καὶ ἐν παντὶ εἶναι Diog. Apoll. 64 B 5 D.-K.

¹⁴⁶ «El autor del *Papiro de Derveni* intenta claramente demostrar que no sólo el principio del mundo físico es la inteligencia, sino que es inteligencia *divina*: porque el aire es Zeus no menos que Zeus es el aire», Laks, 1997, 134.

¹⁴⁷ Así se puede conjeturar de la interpretación del término αἰδοῖον como «genitales», la sede de la generación, «sin los que los seres no podrían ser como son», y su posterior equiparación con el sol, *P. Derv.* col. XIII 7-10, y la ulterior afirmación de que «si la divinidad no hubiese querido crear a los seres, no hubiese creado el sol»: τὰ νῦν εἶόντα ὁ θεὸς εἰ μὴ ἦθελεν εἶναι, οὐκ ἂν ἐποίησεν ἥλιον col. XXV 9 s.

sas ocasiones se recuerda que, a pesar de lo que creen los hombres, Zeus, antes de ser denominado, ya existía¹⁴⁸, los seres también han existido siempre, porque los que existen actualmente provienen de otros preexistentes¹⁴⁹. De hecho, el comentarista distingue dos momentos en la existencia del cosmos: antes (πρόσθην)¹⁵⁰ y la disposición actual de los seres (τὰ νῦν ἑόντα)¹⁵¹.

La descripción de estos seres concuerda, en efecto, con las exposiciones características de los filósofos atomistas, Leucipo y Demócrito. Así, se describe una situación en la que los seres chocan mutuamente¹⁵² y se habla de la tendencia a la composición en grupos compactos¹⁵³ que, en función de la potencia de las partículas unidas, pueden originar el sol¹⁵⁴. Otras, en cambio, más débiles y dispersas, son invisibles por causa de su pequeñez y por la acción de la luz del sol¹⁵⁵. En otra ocasión se explica esta mezcla de seres por la acción de la diosa Afrodita¹⁵⁶. Las partículas se encuentran en movimiento continuo, suspendidas en el aire¹⁵⁷, dispuestas a cierta distancia las unas de las otras¹⁵⁸, con una disposición, sin embargo, nada fortuita, sino determinada por la necesidad¹⁵⁹. Existe, además, entre estas partículas una inclinación a unirse con otras que le resultan familiares. Cuando esta unión se consuma, cesa todo este movimiento¹⁶⁰. Asimismo, los seres pueden padecer una acción contraria y separarse en diversos componentes¹⁶¹.

¹⁴⁸ ἐπεὶ δ' ἐκλήθη Ζεὺς, γενέσθαι αὐτὸν ἔϊνομι[σθη], ὄντα μὲν καὶ πρόσθεν, ὀνομαζόμενον δ' οὐ *P. Derv.* col. XVIII 10-12, cfr. col. XVII 2-8.

¹⁴⁹ τὰ ὄντα ὑπή[ρ]χεν αἰεὶ, τὰ δὲ νῦν ἑόντα ἐκ τῶν ὑπαρχόντων γίνε[τ]αι col. XVI 7 s.

¹⁵⁰ *P. Derv.* cols. XVII 2, XVIII 11, XXI 13.

¹⁵¹ *P. Derv.* cols. XVI 2, 8; XVII 9; XXV 9.

¹⁵² κρούεσθαι πρὸς ἀλλήλα *P. Derv.* col. XIV 4, cfr. cols. XIV 7; XV 1, 8.

¹⁵³ τὰ ὄντα συνίστασθαι *P. Derv.* col. IX 6, cfr. XVII 2, 8; XXI 3.

¹⁵⁴ συνέλθου αἶν' ἀλέα ὅσα τῆν αὐτῆν δύναμιν ἔχει, ἐξ ᾧν ὁ ἥλιος συνεστάθη *P. Derv.* col. XXV 8 s.

¹⁵⁵ ἀλλὰ τῆς μὲν ἡμέρης ἀδηλ' ἐστὶν ὑπὲρ τοῦ ἡλίου ἐπικρατούμενα τῆς δὲ νυκτὸς ἐόντα διηλά ἐστίν. ἐπικρατεῖται δὲ διὰ σμικρότητα *P. Derv.* col. XXV 4-6.

¹⁵⁶ τῶγ γὰρ] νῦν ἑόντωμ μυχθέντων ἀλλή[τ]ηλοῖς Ἀφροδίτη ὠϊολομάσθη *P. Derv.* col. XXI 9-10.

¹⁵⁷ ἐν τῷ ἀέρι κατὰ μικρὰ μεμερισμένα ἐκινεῖτο καὶ ἐθόρυνο *P. Derv.* col. XXI 2 s.

¹⁵⁸ ἔστι δὲ καὶ ἄλλα νῦν ἐν τῷ ἀέρι ἐκάς ἀλλήλων αἰλωρούμενα *P. Derv.* col. XXV 3 s., cfr. XV 2.

¹⁵⁹ αἰωρεῖται δ' αὐτῶν ἕκαστα ἐν ἀνάγκη *P. Derv.* col. XXV 7.

¹⁶⁰ θορινύμενα δ' ἕκα-στα συνεστάθη πρὸς ἀλλήλα. μέχρι δὲ τούτου ἐθόρυνο, μέχρι ἕκαστον ἦλθεν εἰς τὸ σύνηθες *P. Derv.* col. XXI 3-5.

¹⁶¹ χωρισθέντα, διαστήναι δίχ' ἀλλήλων τὰ ἑόντα *P. Derv.* col. XV 2.

6. EL PODER DEL SOL Y DE LA LUNA

El comentarista también concedió gran importancia al calor, el fuego y el sol como elemento generador y dinamizador. Así, tras citar, en la columna VIII, los versos

Cuando Zeus de su padre el poder vaticinado
tomó la fuerza en sus manos y el *daimon* ilustre,

advierde que

ha pasado inadvertido que estos versos están alterados¹⁶².

Consecuente con su afirmación, desarrolla su particular explicación exegética de los versos dando a entender que lo que en realidad Zeus tomó, como símbolo de su poder, fue el fuego. De este modo, el comentarista, tras haber sostenido que los ignorantes interpretan literalmente el verso sin captar lo que el poeta había querido decir realmente, afirma en la columna IX:

Pero los que no comprenden el significado de las palabras creen que Zeus de su padre tomó la fuerza y el *daimon*. Sabiendo (*sc.*, Orfeo), en efecto, que el fuego, mezclado con las otras cosas, agita e impide que los seres se unan por causa del calor, lo cambia de manera que es capaz, una vez cambiado, de no impedir que los seres se unan. Cuantas cosas son encendidas, son dominadas y lo dominado se mezcla con las otras cosas. Porque dijo enigmáticamente «tomó con sus manos»¹⁶³.

Desgraciadamente, a partir de este punto el papiro se encuentra muy deteriorado, impidiendo una lectura fiable. En cualquier caso, la interpretación que realiza el autor del papiro sugiere que lo que habría querido expresar Orfeo enigmáticamente, al sostener que Zeus «tomó en sus manos»¹⁶⁴ la fuerza y el *daimon* de su padre, es que, en reali-

¹⁶² 'Ζεὺς μὲν ἐπεὶ δὴ πατὴρ ἐοῦ πάρα θέλσφατον ἀρχὴν ἀλλκὴν τ' ἐγ χεῖρεσσι ἐλάβειν καὶ δαίμονα κυδρόν' ταῦτα τὰ ἔπη ὑπερβατὰ εἰδήτα λαιθάμει *P. Derv.* col. VIII 4-6.

¹⁶³ οἱ δὲ οὐ γινώσκοντες τὰ λεγόμενα δοκοῦσι τὸν Ζᾶνα παρὰ τοῦ αὐτοῦ πατρός [τὴν] ἀλλκὴν [τε καὶ] τὸν δαίμονα λαμβάνειν.] γινώσκων οὖν τὸ πῦρ [συμμεμειγμένον τοῖς ἄλλοις, ὅτι ταρασσοὶ καὶ κωλύου] τὰ ὄντα συνίστασθαι διὰ τὴν θάλψιν, ἐξήλλαξεν], ὥστε ἰκανόν ἐστιν ἐξαλλαχθῆμ μὴ κωλύειν τὰ ὄντα συμπαγῆναι. ὅσα, δ' αἴν] ἀφθῆ ἐπικρατεῖται, ἐπικρατηθέντα δὲ μίσγεται τοῖς ἄλλοις. ὅτι δ' ἐγ χεῖρεσσι ἐλάβειν ἠνίζετο *P. Derv.* col. IX 2-10.

¹⁶⁴ «El equivalente alegórico de ἀλλκὴ ο δαίμων es el calor, y el significado es que Zeus “tomó el control del poder” y del “daimon” en el sentido de que el demiurgo retiene para el mismo el poder potencialmente destructivo del calor», Rusten, 1985, 129.

dad, Zeus heredó el fuego de su progenitor, elemento con el que pudo desarrollar su actividad demiúrgica.

Llegado a este punto de su interpretación alegórica de los versos, el comentarista del papiro se embarca en una explicación física sobre el fuego, con un lenguaje técnico propio de la filosofía física de fuerte sabor estoico¹⁶⁵: el calor impide que las cosas se unan y se formen, pero un cambio en su estado permite su solidificación y formación. En cualquier caso, el fuego es el elemento dominante en la formación de las cosas y es Zeus quien, según la interpretación del comentarista, lo posee en forma de rayo, tal como lo sugiere el epíteto ἀργικέραυνος, «de brillante rayo», en el verso citado en la columna XIX¹⁶⁶.

En consonancia con el poder del fuego el autor del papiro resalta también la capacidad generadora del sol, que, en la columna XIII, asocia con el poder engendrador de la divinidad, simbolizado por el vocablo αἰδοῖον. Como ya se ha analizado, el autor del papiro interpreta αἰδοῖον como el órgano sexual y generador de la divinidad. Su equiparación con el sol tiene como finalidad resaltar su potencia creadora, sin la que no sería posible la vida¹⁶⁷. El sol, como el fuego, tendría así la función de ser el instrumento por medio del cual la divinidad actúa sobre los seres¹⁶⁸, pues, según manifiesta el propio comentarista,

si la divinidad no hubiese querido crear a los seres actuales, no hubiese creado el sol¹⁶⁹.

El sol, en definitiva, creado a partir de la congregación de átomos¹⁷⁰ y por acción del calor benefactor que origina, sería el responsable de la disposición actual de los seres, una vez sofocado el excesivo calor originario que impedía, tal como se sugiere en la columna IX, que éstos se uniesen¹⁷¹.

¹⁶⁵ Sobre esta cuestión véase Jourdan 2003, 48-54. Cfr. SVF II 407, 413, 440, 603, 617, 619.

¹⁶⁶ Ζεὺς βασιλεὺς, Ζεὺς δ' ἀρχὸς πάντων ἀργικέραυνος *P. Derv.* col. XIX 10.

¹⁶⁷ ἀνευ δὲ τῶν αἰδοίων [οὐ γίνεσθαι, αἰδοίω εἰκάσας τὸν ἡλιον·] ἀνευ γὰρ τοῦ ἡλίου] τὰ οὐτα τοιαῦτα οὐχ οἶόν [τ' ἦν *P. Derv.* col. XIII 8-10.

¹⁶⁸ χωρλιζομένου γὰρ τοῦ ἡλίου καὶ ἀπολαμβανομένου ἐμ μέσσω πήξας ἴσχει καὶ πάνθε τοῦ ἡλίου *P. Derv.* col. XV 3 s.

¹⁶⁹ τὰ νῦν εἶντα ὁ θεὸς εἰ μὴ ἤθελεν εἶναι, οὐκ ἂν ἐποίησεν ἡλιον *P. Derv.* col. XXV 9 s.

¹⁷⁰ ἄλεια ὅσα τὴν αὐτὴν δύναμιν ἔχει *P. Derv.* col. XXV 8 s.

¹⁷¹ «El autor del *Papiro de Derveni* contempla también la creación del sol como un paso necesario en la formación del mundo (...). Según él, la creación no se hubiera producido mientras el excesivo calor original hubiera estado disperso a lo largo de todo del universo por causa de la confusión que impedía a las cosas permanecer unidas. Fue sólo cuando la mente directriz de Zeus concentró el sol en una gran masa, en forma del sol, (...) cuando lo que subsistió fue lo suficientemente pequeño para no impedir que los átomos se encontrasen y uniesen para formar los seres compuestos que conocemos», Most, 1997, 133.

Análogamente, el comentarista dedica la columna XXIV a glosar la utilidad que tiene la luna para los hombres. Así, comienza con una consideración acerca de la circularidad de la luna, a la que considera entre los objetos que son *κυκλοειδέα*. Para aclararlo cita un verso en el que se menciona la luna:

Ella (*sc.*, la luna) brilla para muchos mortales sobre la tierra ilimitada¹⁷².

Para el comentarista, este verso puede ser entendido de otro modo, por lo que procede, fiel a su método, a explicarlo. En primer lugar, las cosas brillan más cuando la luna llega a su máximo grado, la luna llena, que antes de alcanzarlo. En segundo lugar, según su interpretación, el poeta no dijo simplemente «brillar», pues en este caso no habría dicho «para muchos», sino «para todos», tanto para los que trabajan la tierra como para los navegantes, indicándoles cuándo tienen que navegar y la estación adecuada. La conclusión a la que llega el comentarista es que, si no existiera la luna, los hombres no habrían podido calcular ni el número de las estaciones ni de los vientos.

Este efecto benefactor de la luna se produce a pesar de que, en comparación con el sol, y tal como se lee en la columna XXV, la luna está formada

a partir de elementos más blancos que los otros elementos y separados según el mismo principio, pero que no son calientes. Hay también ahora otros elementos suspendidos en el aire alejados unos de otros¹⁷³.

7. PRÁCTICAS DE ADIVINACIÓN Y RITOS INICIÁTICOS

Si se analiza con atención lo que se afirma en la columna VI se podrá comprender mejor uno de los temas que más preocuparon a su autor. Menciona invocaciones y sacrificios (*εὐχαὶ καὶ θυσίαι*) que apaciguan las almas; afirma que mediante un encantamiento de los magos (*ἐπιωιδῆ δὲ μάγων*) se puede cambiar la actitud de los *daimones* que salen al encuentro y son almas vengativas (*δαίμονες ἐμποδῶν ὄντες εἰσὶ ψυχὰι τιμωροί*)¹⁷⁴. Los magos realizan sacrifi-

¹⁷² ἢ πολλοῖς φαίνει μερόπεσσι' (ι) ἐπ' ἀπίρονα γαῖαν *P. Derv.* col. XXIV 3.

¹⁷³ καὶ λαμπρότατα, τὰ δὲ ἐξ ὧν ἡ σελήνη λευκότερα μὲν τῶν ἄλλωγ «καὶ» κατὰ τὸν αὐτὸν λόγον μεμερισμένα, θερμὰ δ' οὐκ ἔστι. ἔστι δὲ καὶ ἄλλα νῦν ἐν τῷ ἀέρι ἐκάς ἀλλήλων ἀϊωρούμενα *P. Derv.* col. XXV 1-4.

¹⁷⁴ *P. Derv.* col. VI 3 s.

cios como si expiasen un castigo (ὥσπερ εἰ ποινήν ἀποδιδόντες)¹⁷⁵. Por esto vierten agua y leche, líquidos con los que efectúan libaciones. En sus sacrificios usan asimismo tortas con múltiples protuberancias que evocan las almas innumerables. Los iniciados, siguiendo el ejemplo de los magos, realizan asimismo sacrificios a las Euménides, que acaban siendo identificadas con las almas¹⁷⁶. Estamos, pues, muy probablemente, ante algún ritual funerario que pretendía tranquilizar las almas de los difuntos y evitar que los *daimones* las hostigasen por las culpas cometidas y que éstas debían expiar. Si esto fuese así, el *Papiro de Derveni* podría haber tenido una función ritual e iniciática semejante a la que tuvieron las laminillas de oro descubiertas en diversas tumbas de Pelina, Turios o Hiponio, hecho que explicaría, como han supuesto algunos estudiosos, su presencia en la tumba en que fue hallado el papiro¹⁷⁷.

En la columna III, en estado muy fragmentario, se alude también a la existencia de *daimones* en el Más Allá, servidores de los dioses y que podrían tener como misión castigar a los hombres injustos:

A cada uno le corresponde un *daimon*... destruidos... *daimones* que están bajo tierra... son llamados servidores de los dioses... de la misma manera que hombres injustos son... tienen la culpa¹⁷⁸.

En la columna IV se enfatiza, mediante la cita de dos fragmentos de Heráclito, el poder de las Erinis, defensoras de la justicia y tan poderosas que pueden evitar que el sol exceda sus propios límites¹⁷⁹.

Todo esto concuerda con lo que conocemos de la doctrina órfica, que exigía que el injusto pague por las faltas cometidas. Al iniciado, por su parte, se le exigía que mantuviese su alma purificada para evitar los castigos que aguardan en el Hades a las almas de los injustos. La lectura detallada de la columna VI aporta, además, algunos rasgos sorprendentes. En primer lugar, se utiliza en tres ocasiones la palabra μάγος sin un sentido peyorativo, lo que confiere, de por sí, al papiro un carácter excepcional, pues se trata del primer testimonio en que

¹⁷⁵ *P. Derv.* col. VI 5.

¹⁷⁶ μύσται Εὐμενίδει προθύουσι κατὰ τὰ αὐτὰ μάγοις. Εὐμενίδες γὰρ ψυχαί εἰσιν. *P. Derv.* col. VI 8-10.

¹⁷⁷ Se ha sugerido, en efecto, que «el comienzo del papiro podría probablemente referirse a una ceremonia funeraria y posiblemente a la ceremonia funeraria en que el papiro fue utilizado», Laks, 1997, 140. Betegh, 2004, 68, está también a favor de la hipótesis de que el papiro tuvo alguna función en el ritual. Cfr. Obbink, 1997, 53; Calame, 1997, 79.

¹⁷⁸ δαίμων γίνεταί ἐκάστῳ ἰλ. | ἠ ἐξώλεας [...].ε.τ.ι.ε. | ἰδὲ δαίμονες οἱ κάτωθεν τοῖδ' ἐ χοῦν | θεῶν, ὑπὲρται δὲ καλοῦνται | εἰσίν, ὅπως περ ἄνδρες | ἄδικοι θ. | ἴνοι, αἰτῆν | δ' ἔχουσι | *P. Derv.* col. III 4-9.

¹⁷⁹ Para un análisis más pormenorizado de la cita de Heráclito, véase cap. 46, § 7.

este concepto no posee, en lengua griega, un sentido negativo. Ante esta novedad Tsantsanoglou, editor de estas primeras columnas del papiro, propone que su autor se estaría refiriendo a los magos persas con la intención de rodear de una aureola de antigüedad y autoridad las prácticas rituales en las que también participaban iniciados (μύσται)¹⁸⁰.

Resulta, además, especialmente significativo que en la columna VII, que representa una transición entre la primera parte, dedicadas a los aspectos rituales, y el resto de las columnas dedicadas al comentario exegético de la teogonía órfica¹⁸¹, se subraye que este poema es alegórico (αἰνι[γμ]ατώδης), que cuenta una historia sagrada (ἱερολογεῖται) desde el principio hasta el final¹⁸² y que, por este motivo, antes de proceder a su explicación hay que cerrar las puertas a los oídos de los no iniciados¹⁸³, fórmula reconocida como órfica. Todas estas características (el recordatorio del poder de los *daimones*, de los procedimientos rituales y del carácter secreto y enigmático de esta poesía, así como la alusión a la conocida máxima que ordena cerrar la puerta a los oídos de los profanos) son rasgos que demuestran que el comentarista era un buen conocedor de la doctrina órfica, si es que él mismo no formaba parte de los denominados «seguidores de Orfeo»¹⁸⁴. Por ello, todo intento de identificar al autor del papiro debería tener muy presente este hecho y evitar proponer ningún nombre sin poseer la certeza de su relación directa con el orfismo y sus prácticas rituales¹⁸⁵.

Asimismo, en este contexto resulta muy significativo que en la columna V del *Papiro de Derveni* se mencionen diversas actividades relacionadas con la adivinación: la consulta a los oráculos y la interpretación de los sueños. Además, el comentarista fue muy crítico con quienes muestran su incomprensión e incredulidad, pues estos individuos «vencidos por el error y el placer» no aprenden ni creen, circunstancia que el autor del papiro explica porque «la incredulidad y la ignorancia son lo mismo»:

¹⁸⁰ Tsantsanoglou, 1997, 99.

¹⁸¹ «Al pasar del ritual al poema y, probablemente, para justificar los procedimientos interpretativos que utiliza, el comentarista conecta explícitamente el carácter “enigmático” de la palabra del poeta con la exclusión del profano», Calame, 1997, 79.

¹⁸² ἔστι δὲ ξένη τις ἢ πόσις [καὶ ἀνθρώποις] αἰνι[γμ]ατώδης. (...) ἱερολογεῖται μὲν οὖν καὶ ἀπὸ τοῦ πρώτου [ἀεί] μέχρι τῶς [τελευταίου] ῥήματος *P. Derv.* col. VII 4-8.

¹⁸³ θύρας γὰρ ἐπιθέσθαι κελεύσας τοῖς [ώσιν] αὐτοὺς οὐ τι νομοθετεῖμ φιλοῦν τοῖς πολλοῖς [ἀλλὰ διδάσκειν τοὺς τῆν ἀκοήν *P. Derv.* col. VII 9-11.

¹⁸⁴ Laks, 1997, 123.

¹⁸⁵ «En esta parte de su trabajo el escritor aparece como un teólogo con un particular interés en la escatología y en el significado oculto de ciertos rituales realizados en cultos esotéricos», West, 1997b, 83.

Consultando el oráculo... Consultan el oráculo... para ellos vamos al oráculo a preguntar, a causa de las cosas que se consultan los oráculos, si es lícito no creer en los horrores del Hades, ¿por qué no creen? No comprendiendo los sueños ni cada uno de los otros asuntos, ¿por medio de qué ejemplos creerían? Pues vencidos por el error, y también por el placer, no aprenden ni creen. La incredulidad y la ignorancia son lo mismo. Pues si no aprenden ni conocen, es imposible que crean incluso viendo... la desconfianza... aparece¹⁸⁶.

En este ambiente de prácticas adivinatorias merece ser observado un detalle que no ha sido suficientemente considerado en el *Papiro de Derveni* y que, gracias a la terminología mántica utilizada, puede ser explicado como una indicación más de la actividad adivinatoria de su autor. Se trata de la mención en dos ocasiones de un pajarillo (ὄρνιθειον) que, dadas las circunstancias, podría ser el indicio de una práctica ritual, en el contexto de un sacrificio a las almas, en la que no debe descartarse la ornitomanía¹⁸⁷.

En la columna XX del papiro, que se halla en conexión temática con la primera parte, su autor critica a los asistentes a prácticas rituales que tienen la oportunidad de contemplar de cerca cómo las ejecutan los especialistas, pero que finalmente se van sin adquirir ningún conocimiento, perdiendo así el dinero que habían pagado por asistir y presenciarlas. El tono crítico del autor del papiro en este punto recuerda el de otros pensadores racionalistas como Platón, Eurípides o Hipócrates¹⁸⁸. En cualquier caso, el comentarista se muestra muy preocupado por la cuestión del aprendizaje de los ritos, como también sucede en la columna VI, en la que se afirma que los iniciados realizan sus sacrificios a las Euménides siguiendo el ejemplo de los magos¹⁸⁹. Es, por este motivo, posible que el autor del papiro hubiese criticado en la

¹⁸⁶ χρησιστηριαζομε] .οι .ει] χρησιστηριαζοῑται] .[.] . . . [.] .ι αυτο̄ις παρμεν] εις το̄ μαλῑτειον̄ ἐπερω̄τη̄σιν̄οτες, τ̄ωμ̄ μαντευσ̄ομένων̄ [ἐν] κεν̄ εῑ θε̄μις̄ ἀπῑστεῑν] τα] ἐν̄ Ἄιδοῡ δεινά. τί̄ ἀπιστο̄υσι; οὐ̄ γινώσκοῡτες̄ ἐν̄ ῥύπνιᾱ οὐδ̄ε̄ τ̄ων̄ ἄλλωμ̄ πραγμάτωμ̄ ἕκαστω̄ν̄, διὰ πο̄ιων̄ ἂν̄ παραδειγμάτωμ̄ π̄ῑστεῡοῡεν; ὑπ̄ο̄ τ̄η̄ς̄ τε] ἀμαρ̄τίας̄ κᾱῑ [τ̄η̄ς̄ ἄλλης̄ ἡ̄δοῑη̄ς̄ νεικ̄η̄μένοι, οὐ̄ μαν̄θάνοῡσιν̄ [οὐδ̄ε] πιστεῡοῡσι. ἀπῑστί̄η̄ δ̄ε̄ κάμᾱθίη̄ το̄ αὐ̄τό̄ ἤγ̄ γὰρ̄ μὴ̄ μαλ̄θάνοῡσῑ μη̄ιδ̄ε̄ γινώσκοῡσι, οὐ̄κ̄ ἔστιν̄ ὅπω̄ς̄ πιστεῡοῡσιν̄ κᾱῑ ὀρ̄ω̄ντες̄ ἐν̄ ῥύπνιᾱ [τ̄η̄ν̄ ἀπισ- τί̄ην] φᾱίνε̄ταῑ *P. Derv.* col. V 2-14.

¹⁸⁷ ἑκάστοις̄ ὄρνῑθειόν̄ τῑ *P. Derv.* col. II 7. Εὐμενίδες̄ γὰρ̄ ψυχᾱῑ εἰσιν̄. ὦν̄ ἐνεκ̄εν̄ τ̄ομ̄ μέλλοῡντᾱ θεο̄ις̄ θύειν̄ ὄρνῑθεῑον̄ πρότερον̄ [col. VI 9-11. La mención de este pajarillo ha causado perplejidad entre los estudiosos. Bernabé, 2005a, ofrece una sugerente explicación alternativa.

¹⁸⁸ «Pensamos inmediatamente en el criticismo ilustrado de las prácticas religiosas, pero la panorámica completa no puede surgir independientemente de los elementos rituales que se encuentran en las primeras columnas del papiro», Laks 1997, 125.

¹⁸⁹ μύστᾱ Εὐμεν̄ίσῑ προθ̄οῡσῑ κᾱτὰ τὰ̄ αὐ̄τὰ̄ μάγοις̄ *P. Derv.* col. VI 8 s.

columna XX aquellas prácticas rituales en que no se produce un aprendizaje correcto por culpa de la actitud pasiva de los asistentes

porque, creyendo que sabrán antes de que hagan los sacrificios, se van, habiéndose realizado los sacrificios y antes de haberlos conocido, sin volver a preguntar nada, como si supiesen algo de las cosas que vieron, escucharon o aprendieron¹⁹⁰.

No se puede descartar tampoco, como han señalado algunos estudiosos, que se trate de una crítica dirigida a grupos o sectas rivales con la pretensión de demostrar que la propia, en este caso a la que habría pertenecido el autor del papiro, era superior¹⁹¹.

Cabe señalar que este interés por las prácticas de adivinación, la invocación a los *daimones*, la realización de prácticas rituales y la crítica a la ignorancia de los hombres que se ven sumidos en el error y son dominados por el placer son características distintivas de los filósofos estoicos, en particular de Crisipo. Los estoicos se consideraban, en efecto, los únicos capaces de desarrollar estas prácticas como sacerdotes, por sus conocimientos religiosos vetados a la inmensa mayoría de hombres¹⁹².

La diferenciación temática entre las dos partes del papiro ha suscitado una cierta perplejidad. Por un lado, el comentarista se muestra como un conocedor de las iniciaciones, habla de *daimones*, Eri-nis y Euménides, libaciones y castigos en el Más Allá; por otro, acomete una explicación racionalista, con conceptos y argumentaciones filológicas, teológicas y filosóficas. ¿Cómo se pueden relacionar las dos partes, aparentemente contradictorias?¹⁹³ Se han sugerido diversas explicaciones: la disposición de las partes representaría un momento de transición entre mito y religión, por un lado, y ciencia y filosofía por otro¹⁹⁴; o bien, la contradicción entre las dos partes sería aparente y lo que en realidad habría intentado el comentarista sería conciliar su teoría con las prácticas religiosas y ritua-

¹⁹⁰ ὅτι δοκοῦντες πρότερον ἢ ἐπιτελεῖσαι εἰδήσειν ἀπέρχονται ἐπιτελέσαντες πρὶν εἰδέναι οὐδ' ἐπαυερόμενοι ὥσπερ ὡς εἰδότες τι ὧν εἶδον ἢ ἤκουσαν ἢ ἔμαθον *P. Derv.* col. XX 5-8.

¹⁹¹ Obbink, 1997, 52.

¹⁹² Cfr. *SVF* III 605; 608.

¹⁹³ «¿Cómo puede el escritor abrazar la filosofía natural jonia mientras mantiene, al mismo tiempo, las creencias que mantiene?», Janko, 1997, 68.

¹⁹⁴ «El texto de Derveni representa un momento crucial en la larga duración de la historia intelectual. Marca, por un lado, nada menos que la transición entre mito y religión (representada aquí por el movimiento órfico) y, por otro lado, la ciencia y la filosofía (representada por el pensamiento presocrático)», Laks, 1997, 135.

les¹⁹⁵. De hecho, en la segunda parte se mezclan nombres de los dioses y acciones reprobables, como la castración de Urano por parte de Crono, con explicaciones filosóficas y físicas con una tendencia a la mecanización del mundo natural¹⁹⁶. Se ha sugerido que la finalidad última de esta explicación física y filosófica estaría orientada a servir a los objetivos de la teología escatológica presente en el poema órfico con la finalidad de salvar el poema en una época, finales del siglo V a.C., en que este tipo de explicaciones míticas habían perdido fuerza persuasiva¹⁹⁷. En este caso, la contradicción entre las dos partes del papiro sería más aparente que real¹⁹⁸. De este modo, nos encontraríamos ante uno de aquellos teólogos, especialistas en asuntos divinos, mencionados por Platón en el *Menón*¹⁹⁹, que estaría explicando a un grupo de iniciados en los ritos y doctrina órfica el verdadero sentido de los versos órficos²⁰⁰, adaptando, como ya se ha dicho, las diversas fases del proceso cosmogónico explicado en el papiro a las fases descritas en la teogonía órfica. Cada nombre de los dioses y de las fuerzas divinas correspondería a cada una de estas fases²⁰¹. En cualquier caso, los únicos filósofos de la Antigüedad que conocemos que podían combinar este tipo de creencias religiosas y prácticas adivinatorias y religiosas con intereses filosóficos son los estoicos.

Sea cual sea la explicación, parece evidente que, al menos desde el punto de vista formal, las dos partes no son incompatibles ni contradictorias entre sí. El comentarista, antes de iniciar su exégesis de la teogonía órfica, siente la necesidad de recordar aspectos rituales de la doctrina órfica orientados a advertir que sólo los purificados y los iniciados podrían tener acceso al verdadero conocimiento. La adverten-

¹⁹⁵ «El autor del *Papiro de Derveni* no es, creo, un comentarista o un rapsodo: intenta demostrar que no sólo su teoría es compatible con las prácticas religiosas tradicionales y textos sagrados, sino que empleando su teoría se puede dar una explicación de ambas mejor que otras y, al mismo tiempo, eliminar el elemento de escándalo presente en la teoría homérica y órfica», Janko, 1997, 81.

¹⁹⁶ «No puede negarse que hay obvias diferencias entre un discurso que, por un lado, opera con nombres de dioses individuales como Zeus, Crono y Rea, que interactúan en términos de acciones intencionadas como la castración y el rapto, y que, por otro lado, despliega elementos impersonales como aire, calor, sol y luna (...): el primero parece cumplir todos los criterios de una narrativa mítica; el segundo parece un ejemplo paradigmático de la mecanización de la imagen del mundo», Most, 1997, 119-120.

¹⁹⁷ Most, 1997, 131.

¹⁹⁸ «En ciertos periodos del pensamiento griego una doctrina de la naturaleza y una doctrina de la salvación podían haber llegado a ser no sólo no contradictorias, sino, incluso, mutuamente compatibles y dependientes», Most, 1997, 128.

¹⁹⁹ Pl. *Meu.* 81a.

²⁰⁰ West, 1997b, 84.

²⁰¹ Funghi, 1997a, 33.

cia de cerrar las puertas a los profanos de la columna VII está, en este sentido, estratégicamente situada: tras la descripción de los aspectos doctrinales del orfismo y justo antes de iniciarse el comentario propiamente dicho.

8. CONCLUSIONES

El conjunto del papiro, en definitiva, posee diversas características que situarían a su autor en la órbita del orfismo²⁰², como los aspectos iniciáticos y rituales mencionados en la primera parte, con su recordatorio de la vida en el Más Allá, la tendencia al monoteísmo, o el papel desempeñado por el propio Orfeo como creador de un lenguaje enigmático que hay que desvelar en un ambiente misterioso y secreto. Al mismo tiempo, el papiro presenta un entramado de explicaciones de una teogonía órfica que nos pone ante la evidencia de que en esos ambientes se realizaron, quizá como un ingrediente más de las iniciaciones mencionadas en la primera parte, interpretaciones de los poemas órficos con la voluntad de demostrar que éstos contenían un saber oculto al que la mayoría de hombres se muestran incapaces de acceder. De este modo el *Papiro de Derveni* se erige en el principal documento órfico que, dada su antigüedad y excepcionalidad, nos permite adentrarnos en el conocimiento directo de los mecanismos que articularon las creencias y prácticas rituales de la doctrina órfica.

Sin embargo, las numerosas coincidencias con el modo de hacer de los escoliastas alejandrinos y con aspectos esenciales de los filósofos estoicos nos obligan a plantearnos si realmente estamos frente a un documento que anticipa este tipo de comentario exegético o, incluso, a cuestionar si la datación que se ha convenido hasta ahora es la correcta.

²⁰² Se ha destacado que el papiro cumple ciertas características del orfismo, tales como «una tendencia hacia el monismo, una propensión a considerar el mundo como una realidad creada, una inclinación a centrarse en la naturaleza de los seres humanos y, especialmente, una disposición hacia los pensamientos soteriológicos de la existencia *post mortem*», Alderink, 1981, 4.

LAS LAMINILLAS ÓRFICAS DE ORO

Alberto Bernabé - Ana I. Jiménez San Cristóbal
 Universidad Complutense

1. UN CONJUNTO SINGULAR DE TEXTOS

1.1. Hallazgos dispersos en el espacio y en el tiempo

A lo largo del tiempo y en sepulcros de diferentes lugares¹ han ido apareciendo diversas laminillas de oro de pequeño tamaño con breves textos inscritos, casi todos en hexámetros, que tratan sobre la manera en que el difunto debe actuar y las palabras que debe decir en el Más Allá, para alcanzar un destino mejor que el de las demás almas y una beatitud perpetua². Sus portadores eran indudablemente iniciados, creemos que órficos, aunque sobre este extremo se han suscitado no pocas discusiones³. El carácter alusivo de los textos (que presuponen conocimientos previos de los iniciados) y el hecho de que a veces no estén demasiado bien escritos o de que su lectura se vea dificultada por los dobleces de las delgadas láminas de oro ha dado lugar a notables dudas en el establecimiento del texto y más aún en su interpretación.

Pocos textos tan breves han recibido tanta atención como éstos. Han sido objeto de un inmenso número de trabajos⁴, lo cual no es de

¹ Cfr. los completos cuadros de Cole, 2003, 202 ss., y Tzifopoulos, 2005, 160 ss. Véase nota a la introducción.

² Sobre el lugar de la tumba en que apareció cada una (en la mano o en la boca del difunto, etc.), cfr. § 2.5.a.

³ Cfr. § 3.

⁴ Sobre ediciones, cfr. § 1.2. Para el conjunto cfr. sobre todo Murray, 1908; Guarducci, 1939; Zuntz, 1971; Guarducci, 1972, 1974; Burkert, 1975; Guarducci, 1978a; Cole, 1980; Pugliese Carratelli, 1983; Janko, 1984; Lloyd-Jones, 1984; Musti, 1984; Tessier, 1987; Pugliese Carratelli, 1988; Velasco, 1990; Kotansky, 1991; Scalera, 1991; Tortorelli, 1992; Velas-

extrañar, teniendo en cuenta que tratan de una orientación de la religión griega sobre la que la información –en especial la de época antigua– es escasa y basada casi exclusivamente en testimonios indirectos, en su mayoría procedentes de fuentes hostiles. La antigüedad de las laminillas y su carácter de fuente directa las convierte en documentos fundamentales.

Un número amplio de ellas procede de la Magna Grecia. La de fecha más temprana fue hallada en Vibo Valentia, en Calabria, la antigua Hiponio, y se data en torno a 400 a.C. Medio siglo después se datan otra aparecida en Petelia, también en Calabria, y otra, al parecer hallada en Petraro, cerca de Entella, en Sicilia. En los llamados *timponi* o tumbas de Turios aparecieron cinco, todas datadas a mediados del siglo IV a.C.

Otro grupo de laminillas procede de Tesalia: una, de Farsalo, del siglo IV a.C., otras dos halladas en Pelinna, la actual Paleoyardiki, de la misma época, y otra muy breve, de Feras. Es casi seguro que también sea tesalia otra que se conserva en el J. Paul Getty Museum de Malibu, California.

Por otra parte, han aparecido en Creta, en Eleuterna, en la próxima Mylopótamos y en Sfakaki⁵, más de media docena de laminillas datadas en el siglo III a.C.

En Pela, en Macedonia, se han encontrado ejemplares con textos muy breves, que se remontan al siglo IV a.C., a los que hay que unir otros brevísimos de Peonia, también en Macedonia, de Metona y de Egon, en Acaya, que proceden de época helenística. En su mayoría se limitan a la palabra «mista» o a un nombre propio acompañado o no de «mista». Algo más significativo es el texto de una laminilla de Anfípolis (siglos IV-III a.C.)⁶.

La laminilla más reciente fue hallada en Roma. Se data *ca.* 260 d.C., lo que muestra la larga pervivencia (más de setecientos años) de este tipo de documentos⁷.

co, 1992; Graf, 1993; Camassa, 1994; Giangiulio, 1984; Kotansky, 1994; Velasco, 1994; Calame, 1995a; Giangrande, 1995; Tortorelli, 1995b; Watkins, 1995, 277-291; Riedweg, 1996b; 1998; Merkelbach, 1999; Tortorelli, 2000a; Bernabé-Jiménez, 2001; Riedweg, 2002a; Cole, 2003; Edmonds, 2004; Tzifopoulos, 2005. Sobre aspectos arqueológicos: Bottini 1992.

⁵ OF 484a, que llegó a nuestro conocimiento, aún inédita, gracias a Y. Tzifopoulos.

⁶ OF 496n: «Soy pura, consagrada a Dioniso Baquío, yo, Arquebule, la de Antidoro».

⁷ Añadiríamos al elenco unos curiosos pendientes o colgantes inscritos de San Vito di Luzzi en Cosenza –uno con las inscripción ΚΟΡ (¿i. e. Κόρης?) y otro con ΛΥΣ (¿i. e. Λυσίου?)–, que debemos situar entre la época helenística y la romana, cfr. Casadio, 1994b, 98.

1.2. Ediciones

Se han sucedido las ediciones de conjunto de las laminillas, que han ido quedando envejecidas por la aparición de nuevos ejemplares. La primera fue la de Diels en 1903, seguida de otra de Murray en el mismo año (uno y otro ofrecieron ediciones posteriores) y de dos muy notables, ambas italianas, con amplios comentarios, una de Comparetti, 1910, y otra de Olivieri, 1915. Después de la de Wieten, 1915, y de la que incluye Kern, 1922, pasaron muchos años hasta que en 1971 Zuntz realizó la primera edición moderna de estos textos, dotada de amplísimos comentarios, aunque muy teñidos del escepticismo que caracterizaban las referencias a lo órfico en esa época. Muy poco después (1973) aparecería la laminilla de Hiponio, que fue editada con el acompañamiento de las otras por Pugliese Carratelli, 1974, Colli, 1977 (³1981) y Gallavotti, 1978-1979. Más completa, porque incluía ya las laminillas de Pelinna e iba acompañada de anotaciones muy interesantes, fue la edición de Pugliese Carratelli de 1993, tras la cual se realizó la de Riedweg de 1998, que también presentaba las laminillas de Entella y Feras, así como las breves de Macedonia y otras procedencias. Las últimas ediciones son una nueva ampliada de Pugliese Carratelli (2001) que incluye también las láminas de Entella y Feras (hay una traducción al francés de 2003), otra de Bernabé y Jiménez San Cristóbal, provista de amplio comentario y de un apéndice iconográfico de Ricardo Olmos, así como la de Tzifopoulos, 2005⁸, que incorpora todas las laminillas cretenses con excelente información arqueológica, textual y literaria.

1.3. Clasificación de las laminillas

Las laminillas pueden agruparse de acuerdo a sus contenidos:

1.3.a. En un primer grupo (compuesto por las laminillas de Hiponio⁹, Entella¹⁰, Petelia¹¹ y Farsalo¹², *OF* 474-477) se habla de la lle-

⁸ Llegada inédita a nuestro conocimiento gracias a la gentileza del autor.

⁹ Cfr. Foti-Pugliese Carratelli, 1974; Gigante, 1975; Guarducci, 1975; Lloyd-Jones, 1975; Merkelbach, 1975; Pugliese Carratelli, 1975; West, 1975; Pugliese Carratelli, 1976b; Marcovich, 1976; Zuntz, 1976; Musso, 1977; Namia, 1977; Gigante, 1978; Gil, 1978; Gallavotti, 1978-1979; Luppe, 1978; Prontera, 1978; Feyerabend, 1984; Scalera, 1984; Guarducci, 1985; Lazzarini, 1987; Ricciardelli, 1987; Marcovich, 1990; Bernabé, 1991; Russo, 1992; Giangrande, 1993a; Iacobacci, 1993b; Russo, 1996; Sacco, 2001; Pugliese Carratelli, 2002; Edmonds 2004.

¹⁰ Cfr. Frel, 1994; Bernabé, 1999b; Pugliese Carratelli, 2001b.

¹¹ Cfr. Comparetti, 1882; Merkelbach, 1967c.

¹² Cfr. Verdélis, 1950-1951; Tortorelli, 1990.

gada del alma al mundo subterráneo y de lo que debe hacer para afrontar las pruebas que se le presentan allí, que incluyen la pregunta de unos guardianes que custodian la fuente de Memoria. Siete tablillas de Creta¹³ (*OF* 478-483 y 484a)¹⁴ presentan un texto mucho más reducido, limitado a la pregunta de los guardianes y a la respuesta que debe darse. Un contenido muy similar tiene la que se guarda en el J. Paul Getty Museum, probablemente de origen tesalio¹⁵ (*OF* 484).

1.3.b. Dos laminillas casi gemelas de Pelinna¹⁶ (*OF* 485-486), peculiares por su forma de hoja de hiedra, nos presentan lo que podríamos llamar un «ritual de difuntos». Alguien se dirige al muerto, felicitándolo porque su muerte significa un nuevo nacimiento, y le anuncia que tiene vino como dichoso privilegio y que compartirá el destino de los demás felices por haber sido iniciado en los mismos ritos que ellos.

1.3.c. De Turios¹⁷ proceden laminillas de tres tipos: el primero está representado por una (*OF* 487) en que, a diferencia de lo que ocurre en las laminillas del primer grupo, no se trata de darle instrucciones al difunto, sino que el emisor del texto adopta una perspectiva externa, como si el tránsito del alma al Hades se viera desde este mundo y se diera por supuesto que el difunto había conseguido su objetivo, tras haber cumplido las condiciones del tránsito. De ahí que se utilicen tiempos pasados, frente a la perspectiva en futuro de otras del mismo lugar. De alguna forma se anticipa la condición de la que gozará el alma del difunto, su abandono definitivo de la esfera humana y su acceso al reino de los felices.

1.3.d. Un segundo grupo de laminillas de Turios, compuesto por tres ejemplares, dos de los cuales tienen un texto casi idéntico (*OF* 488-490), nos refieren que el alma se presenta ante la diosa Perséfone y, en su petición de ser acogida por ella en la pradera de los bienaventurados, hace referencia a un gran número de cuestiones relacionadas con el ritual y con las creencias de los iniciados. Podemos considerar como una variante de este grupo una laminilla hallada en Roma¹⁸ (*OF* 491), muy posterior por la fecha, y que, por ello, contiene algunas innovaciones, como llamar a la difunta por su nombre,

¹³ Cfr. Kern, 1916; Verdelis, 1953-1954, 1963; Tzifopoulos, 1998, 2002, 2005.

¹⁴ Sobre la cual, cfr. Breslin, 1977; Merkelbach, 1977.

¹⁵ Sobre *OF* 484a, cfr. Tzifopoulos, 2005, 13-16.

¹⁶ Cfr. Tsantsanoglou-Parássoglou, 1987; Jordan, 1989; Luppe, 1989; Merkelbach, 1989; Guarducci, 1990; Segal, 1990; Giangrande, 1991a-b; Graf, 1991a; Ricciardelli, 1992; Tortorelli, 1995a.

¹⁷ Cfr. Lampugnani, 1967; Scarpi, 1987; Bernabé, 2002i.

¹⁸ Cfr. Comparetti, 1903; Kotansky, 1991, 1994; Chicoteau, 1997.

Cecilia Secundina, frente al anonimato que caracteriza las referencias a los iniciados de las demás¹⁹.

1.3.e. Del todo atípica es otra de Turios (*OF* 492), la llamada laminilla «grande», a la que en otro lugar²⁰ hemos denominado, un tanto humorísticamente (aunque sin falsear demasiado su naturaleza), como una «sopa de letras» para engañar a los no iniciados. Parece contener una serie de términos significativos del mensaje órfico, rodeados de letras sin sentido.

1.3.f. Una pequeña laminilla de Feras (*OF* 493) contiene contraseñas para acceder a la pradera de los bienaventurados, pero mucho más breves que las de Turios²¹.

1.3.g. El elenco se completa con otras laminillas aún más breves, dos cretenses con saludos a Plutón y Perséfone (*OF* 494-495) y otras muy breves, halladas en diversos lugares (*OF* 496), que contienen el nombre de un mista, la palabra μύστις, o ambas cosas²².

Aún hay laminillas inéditas: un ejemplar encontrado en Lesbos y expuesto en el Museo de Mitilene sobre el que nada sabemos salvo la noticia de su hallazgo²³ y otro encontrado en Feras y datado en torno a la segunda mitad del siglo IV a.C., con un dístico dedicado a Deméter Ctonia, del que da noticia Arvanitopoulos, 1907, 160. Olvidada durante casi un siglo, parece que esta laminilla va a ser editada en breve²⁴.

Pese a su aparente heterogeneidad, las laminillas muestran una considerable unidad. Contienen en general referencias al otro mundo, aunque varían entre indicaciones sobre su «geografía», saludos a los dioses infernales, deseos de felicidad en el Más Allá para el alma del muerto o sugerencias para ayudarlo a encontrarla. Con frecuencia incluyen elementos dialogados y todo parece indicar que sus usuarios esperaban obtener una situación especial en el Allende, no tanto gracias a las laminillas mismas (por más que el objeto de oro siga teniendo un cierto valor de talismán o de identificación²⁵), cuanto por lo que en ellas se les recuerda que deben hacer o decir.

¹⁹ Sin contar las laminillas que sólo contienen el nombre del mista, cfr. §1.2.g.

²⁰ Bernabé-Jiménez, 2001, 183; Bernabé, 2002i.

²¹ Cfr. Chrysostomou, 1991, 376; 1994a, 344.

²² Sobre las de Pela: Dickie, 1995; Rossi, 1996; Dickie, 1998; sobre la de Sfakaki: Gavrillaki-Tzifopoulos, 1998; 2005, 12 s.

²³ AΔ 43 B 2, 1988 [1993] 459. No hemos conseguido obtener ni una fotografía o una transcripción de dicho documento, veinte años después de su hallazgo.

²⁴ Cfr. también Avagianou, 2002, 88. Bernabé-Jiménez publicaban como órfica, con dudas, una lámina fragmentaria conservada en el Museo de Manisa, en Turquía, de origen y fecha desconocidos. Agradecemos a David Jordan, que la ha inspeccionado, la observación de que se trata de una lámina mágica, por lo que debe descontarse de nuestro elenco.

²⁵ Cfr. § 2.5.

2. CONTENIDO Y FUNCIÓN DE LAS LAMINILLAS

2.1. La topografía infernal

A partir de las láminas de Hiponio, Entella, Petelia, Farsalo y Creta se reconstruye en líneas generales la topografía infernal órfica, cuya descripción no difiere, en principio, demasiado de la que encontramos en otros autores. El Hades órfico es un lugar subterráneo (las almas «bajan» a él²⁶, y su reina es «la reina subterránea»²⁷), oscuro y tenebroso²⁸, al que se llega tras abandonar la luz del sol²⁹. Pero es también la «mansión de Hades»³⁰, una «morada bien construida»³¹. Por lo demás, se asemeja al mundo de los vivos, ya que en él hay fuentes, árboles, caminos y praderas. La descripción trazada en las láminas sugiere que el Hades es un mundo de contrastes, sobre todo entre la luz y la sombra y la izquierda y la derecha.

El difunto encuentra en su camino dos fuentes³², una innominada y marcada por un ciprés albo, y otra más adelante, llamada de Mnemósine. La fuente innominada tiene que ser la de Lete, esto es, la de Olvido³³, cuyas aguas borran el recuerdo de la iniciación, del mundo y de las realidades celestes. El difunto iniciado debe evitar el agua del Olvido por ser símbolo de retorno a la vida, el verdadero exilio del alma. Debe beber, en cambio, de la fuente de Mnemósine, que propiciará su recuerdo de las experiencias en la iniciación y le permitirá quedarse en el Hades. Este manantial saludable es además un elemento indispensable en el proceso de purificación y liberación de toda forma de

²⁶ OF 474 y probablemente 475.6.

²⁷ OF 474.13, quizá 475.16.

²⁸ OF 474.9, 475.11. Se habla de las «tinieblas del Hades» y el Hades se califica con un adjetivo cuya lectura es discutida, pero que probablemente es «tenebroso» (ὄρφνῆϊεντος). Cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 40, n. 62 y cap. 29, § 2.

²⁹ OF 487.1.

³⁰ En las laminillas de Petelia y Farsalo (OF 476.1, 477.1).

³¹ Cfr. Hiponio (OF 474.2) Esta mención nos recuerda las representaciones figuradas en que el difunto se encuentra en el otro mundo en una especie de edículo con columnas, cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 40, n. 62 y cap. 29, § 2.

³² En las laminillas se usan, al parecer sin valor diferencial, κρήμη, «fuente», y λίμνη, «laguna». Paus. 9.39.7, en una descripción de la cueva oracular de Trofonio, que no parece ser sino una imitación del Hades, menciona que quien la visita bebe agua del Olvido (Λήθη) y de la Memoria (Μνημόσυνη), para recordar lo que ha visto al bajar. Sin duda, la imaginaria del antro de Trofonio se basa en ésta. Sobre la cueva de Trofonio, cfr. Bonnechere, 2003.

³³ Cfr. entre otros Nilsson, 1943, ²1961, 238 ss. La época clásica no conoce ninguna fuente de Lete, sino la campiña o la casa de Lete, cfr. Pl. R. 621ab. Según Wagenwoort, 1971, 130 ss. la llanura del olvido (τὸ Λήθηος πεδίον) no puede ser otra cosa sino una llanura atravesada por el río Lete. Menciona también el «agua del olvido» *IKnidos* 303.11 (I a.C.), cfr. Ar. Ra. 186, D. H. 8.52.4, Luc. Luct. 5, Paus. 9.39.8, Sch. Od. 11.51.

vida terrena (humana, animal o vegetal)³⁴, pues su agua fría supone la muerte definitiva del elemento corpóreo, cuyo rasgo definitorio es el calor³⁵. Memoria es también fuente de inmortalidad. Dado que la muerte se define como el dominio del Olvido, quien en el Hades conserva la memoria de las cosas trasciende la condición de mortal³⁶. Beber de la fuente de Mnemósine es el trámite imprescindible para la salvación del iniciado³⁷.

En las láminas de Hiponio, Entella y Farsalo³⁸ la fuente que debe ser evitada se halla a la derecha, pero la de Mnemósine no se encuentra a la izquierda, sino «más adelante». En la de Petelia³⁹ la fuente que debe evitarse se sitúa «a la izquierda de la mansión de Hades», mientras que queda implícito en la expresión «hallarás, al otro lado...» que la fuente de la que puede beberse está a la derecha. Hay dos modelos, pues, uno en que hallamos un camino a la derecha con dos fuentes, una más adelante de la otra, y otro, el de Petelia, con un camino a la izquierda y otro a la derecha. En las laminillas cretenses⁴⁰ no se habla de dos fuentes, pero se precisa que el agua que debe tomarse está a la derecha, junto a un ciprés. Parece claro, por tanto, que el iniciado debe encaminarse siempre hacia la derecha⁴¹.

No extraña la presencia del ciprés que señala la fuente, pues es de antiguo un árbol funerario y relacionado con el Hades⁴², símbolo del luto y emblema o atributo de las divinidades subterráneas en cultos

³⁴ Pugliese Carratelli, 1975, 230.

³⁵ Cfr. también Gallavotti, 1978-1979, 347.

³⁶ Vernant, 1973 (= 1955), 98 s.

³⁷ En palabras de Giangiulio, 1994, 16.

³⁸ *OF* 474.2, 475.4, 477.1.

³⁹ *OF* 476.1 y 4.

⁴⁰ *OF* 478-483. En una recientemente descubierta (*OF* 484a.2) se lee ΚΡΑΝΑΣΑΥ-ΡΟΥ, que Tzifopoulos, 2005, 14 s. interpreta como κράνας «Σαύρου» y relaciona con la fuente cretense del mismo nombre mencionada por Thphr. *HP* 3.3.4. Puede tratarse, sin embargo, de un error por κράνας ἀλευρόου.

⁴¹ En los testimonios de Eleuterna, Tesalia y Turios no hay confusión y lo que está «a la derecha» es lo bueno: la fuente y el camino correctos o el ciprés indicativo de la fuente deseable. Además, una de las láminas de Turios (*OF* 487.2 y 5) primero hace referencia a que el alma ha de dirigirse a la derecha cuando deja atrás la luz del sol, y después saluda al iniciado por haber escogido el camino de la derecha. En las descripciones infernales de Platón (cfr. *OF* 459-462) y en Verg. *Aen.* 6.540 ss. se desarrolla el motivo de la encrucijada y del buen camino hacia la derecha y lo que condiciona que el alma siga uno u otro camino es la conducta moral del difunto, un aspecto que, sin embargo, no aparece nunca considerado en las laminillas. Sobre el tema de la derecha y la izquierda en el Hades, cfr. Verdelis, 1950-1951, 101 s.; Zuntz, 1971, 369; Pugliese Carratelli, 1974, 119, 1993, 27; West, 1975, 229 s.; Musso, 1977, 175; Gallavotti, 1978-1979, 341; Pugliese Carratelli, 1993, 27 (= 2001a, 56 s.); Giangrande, 1995, 54 s.

⁴² Cfr. los pasajes citados por Guarducci 1972, 324, n. 5. Véase también Murr, 1890, 124 ss.; Olck, 1901, 1909 ss.

orientales, en Grecia, en Etruria y en Roma⁴³. Sí sorprende, en cambio, su color «blanco» o «brillante» (el término griego λευκή incluye ambas nociones), ya que los cipreses son de color verde oscuro. Para interpretar el color se han propuesto diversas asociaciones simbólicas, no necesariamente excluyentes⁴⁴. El ciprés sería blanco bien por asociación con la ropa propia de los difuntos (según diversas disposiciones rituales antiguas⁴⁵), bien por la vestimenta de los iniciados⁴⁶, bien porque es fantasmal, como una aparición en el otro mundo⁴⁷, bien como una especie de indicación de que el Hades es un «mundo al revés»⁴⁸, bien porque el ciprés blanco, adaptado al color de la roca blanca del infierno, es un árbol de la vida corrupta, un símbolo de la duración en la tierra y la regeneración cíclica, asociado al regreso a la vida terrena que el iniciado desea evitar⁴⁹, y por tanto no debía tocar el cuerpo de quienes deseaban permanecer en el otro mundo y no volver a la vida. En todo caso, el ciprés, blanco y brillante en la oscuridad del Allende, debía aparecer como un verdadero señuelo engañoso de (falsa) vida que atrae las almas de los no iniciados a su luz y, por ende, a la fuente de Lete y al olvido de lo aprendido. En las laminillas cretenses, el ciprés está junto a la fuente de que deben beber⁵⁰.

En la laminilla de Hiponio se menciona la vía sagrada (ἱερὰ ὁδός) que lleva a la dicha eterna. Se trata de un camino semejante a otros caminos del Más Allá⁵¹, concebido como una iteración del camino de iniciación en este mundo⁵² o como proyección de uno o varios modelos terrestres como las vías sagradas de Eleusis o Atenas⁵³, por las que

⁴³ Hor. *C.* 2.14. 23 s., Petron. *Sat.* 120.75; Plin. *HN* 16.139; *Myth. Vat.* III 6.28; cfr. Gruppe, 1906, 789.

⁴⁴ Cfr. una exposición más detallada y con bibliografía en Bernabé-Jiménez, 2001, 45 s.

⁴⁵ *IG* 12.5.593 (Sokolowski, 1969, n. 97 A, ll. 2 s.); Sokolowski, 1969, n. 77 C 6 y 68, Paus. 4.13.3.

⁴⁶ Cfr. E. *Cret. Fr.* 472 Kannicht y cap. 34, § 4.5.

⁴⁷ En *Od.* 24.11 los pretendientes encuentran en su camino al Más Allá una roca blanca (Λευκάδα πέτρην).

⁴⁸ Pugliese Carratelli, 1974, 120; Musso, 1977, 173 s.

⁴⁹ Burkert, 1975, 91 s. y n. 21.

⁵⁰ Sobre las razones de esta divergencia, cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 42.

⁵¹ Como ya observó Pugliese Carratelli, 1974, 122, hay puntos de coincidencia entre esta vía sagrada y el camino a un lugar privilegiado del Allende señalado por Pi. *O.* 2.68 ss., Posidipp. *Épigr. SHell.* 705.21 ss (= *Fr.* 37.21 ss. Fernández-Galiano) y Hegesipp. *Fr.* 5 G.-P. = *AP* 6.266. Hay otros paralelos como la vía de Plutón-Hades, donde viven los iniciados, situada cerca de la puerta de Plutón, según *Ar. Ra.* 158 ss., e incluso la vía sapiencial mencionada por *Parm. B* 1.2-3 D.-K., cfr. Namia, 1977, 289; Pugliese Carratelli, 1990, 412.

⁵² Feyerabend, 1984, 1 ss. *Pl. Phd.* 108a relaciona ya las prácticas rituales y el itinerario de las almas de los iniciados.

⁵³ La fiesta extática de los iniciados eleusinos se desarrollaba en una larga y tortuosa procesión sobre la vía sacra, en la que no se sentía fatiga gracias al poder milagroso del dios (E. *Ba.* 194, *Ar. Ra.* 402 ss.), cfr. Burkert, 1975, 91; Pugliese Carratelli, 1990, 412. Sobre las vías sacras en la Antigüedad cfr. Rosenberg, 1920, y sobre todo Caerols, 1995.

transitaba la procesión de iniciados y que habrían inspirado la configuración ideológica de esta otra vía sacra. Suponemos que conduce a las praderas y sotos de Perséfone⁵⁴, donde el difunto iniciado disfrutará de la bienaventuranza definitiva.

2.2. Personajes

En las laminillas se mencionan diversos personajes, sobre todo divinos.

2.2.a. Los guardianes

El alma se encuentra en su camino con unos guardianes (φύλακες)⁵⁵ que se limitan a dirigirle una pregunta⁵⁶ a la que se debe contestar correctamente con una contraseña que comienza siempre así: «De Tierra soy hijo y de Cielo estrellado»⁵⁷. El modelo es el del «santo y seña» que se pronuncia ante los centinelas por quienes están autorizados a pasar, en tanto que concededores de una información procedente de la iniciación y reservada a un grupo concreto⁵⁸.

Un par de representaciones iconográficas presentan notables coincidencias con esta frase: a) una jarra hallada en una sepultura de la primera mitad del siglo v a.C. en Ripacandida —un centro habitado por gentes de cultura «nordlucana», cerca del valle del Bradano— en la que aparece un personaje humano con un pie sobre una esfera cruzada por una línea en zig-zag terminada en tres puntas en ambos extremos, que parece ser un rayo. Alrededor de la esfera se dibujan siete estrellas (Fig. 1); b) Un denario de oro acuñado para la hija de Domiciano, que murió joven, en el que se representa un niño sentado en un globo circundado por siete estrellas (Fig. 2).

⁵⁴ Cfr. cap. 29, § 6.

⁵⁵ Guardianes similares aparecen en otros textos; cfr. Heraclit. *Fr.* 73 Marcovich (22 B 63 D.-K.), Pl. *R.* 620d o *P. Derv.* col. VI 2-3 (sobre el cual véase Most, 1997, 131 s.).

⁵⁶ En la laminilla de Hiponio 9 y seguramente también en la de Entella 11 la pregunta es «¿Por qué escudriñas las tinieblas del Hades sombrío?», mientras que en la de Farsalo 6-7 los guardianes preguntan «qué necesidad te trae hasta ellos» y se le insta al difunto: «Y tú les dirás absolutamente toda la verdad». La forma de la pregunta varía de unas laminillas a otras, incluso, como en la de Petelia, puede ser omitida. Lo importante no es que el difunto poseedor de la laminilla recuerde la pregunta, sino la respuesta.

⁵⁷ Cfr. § 2.4.

⁵⁸ Conservamos una descripción (cfr. cap. 29, § 3) de un ánfora descubierta en Vulci, quizá de los ss. iv/iii a.C., hoy lamentablemente perdida, en que quizá se representaban los guardianes de que aquí se habla (Albizzatti, 1921, 260; cfr. Pairault-Massa, 1975, 198 s.; Bernabé-Jiménez, 2001, 59 s.).

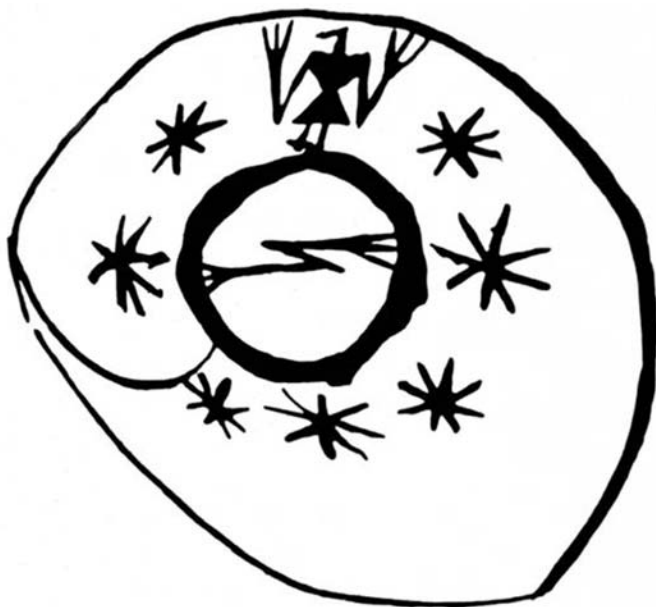


Fig. 1. Jarra de Ripacandida (primera mitad del s. v a.C.).



Fig. 2. Denario de oro acuñado para la hija de Domiciano.
Dibujos de Marcello Tagliente.

La semejanza entre ambas piezas, muy separadas en época y en estilo, indica la pervivencia de un modelo consistente y quizá transmitido en un ámbito «esotérico». Por ello Tagliente⁵⁹ las ha puesto en relación con el ámbito pitagórico metapontino y con las laminillas que estamos estudiando.

2.2.b. Mnemósine

Se dice que el texto de las laminillas es «obra de Mnemósine»⁶⁰, diosa que personifica la memoria y que vigila que el iniciado recuerde las instrucciones reveladas en vida, convirtiéndose así en protectora de las almas y guía de su viaje⁶¹. Se recurre a ella con el fin de prevenir un indeseado lapsus de memoria cuando el iniciado se enfrente al interrogatorio de los guardianes. Mnemósine es, como los iniciados, hija de Tierra y Cielo, por lo que es probable que éstos creyeran que para la diosa era casi un deber sagrado ayudar a sus hermanos a alcanzar la dicha eterna⁶².

La preponderancia de Mnemósine puede relacionarse también con el papel que algunos filósofos atribuyen a la memoria como instrumento de salvación⁶³, de manera que beber su agua facilita el logro de la inmortalidad. Teniendo en cuenta que en griego el concepto de verdad (ἀλήθεια) significa etimológicamente la «ausencia de olvido», «recordar» significa entonces «saber»⁶⁴. El alma adquiere consciencia de su identidad gracias al conocimiento de su propia experiencia. Con el recuerdo de toda la serie de sus vidas anteriores y las faltas que ha podido cometer, el hombre puede pagar el precio de sus injusticias y clausurar el ciclo de su destino individual. El ejercicio de memoria se torna así en un medio de salvación y de liberación ante el devenir y la muerte.

⁵⁹ Tagliente, 1997, 266 s.

⁶⁰ Cfr. *OF* 474-477, 491.1. No es convincente la idea de Gallavotti, 1978-1979, 339 s., para quien no se trata en las láminas de la diosa, sino de una mención del sustantivo «memoria».

⁶¹ En *OH* 77.9 s: «Excítales a los iniciados el recuerdo del piadoso ritual / y envía lejos de ellos el olvido» se hace explícita la función que le suponemos a Mnemósine en las laminillas. Sobre Mnemósine cfr. Pugliese Carratelli, 1993, 25 s. (= 2001a, 51 ss.). Según Pugliese Carratelli, 1990, 421ss.; Sassi, 1988, 393, podría ser la diosa innominada interlocutora de Parménides en el proemio de su *Poema*.

⁶² Cfr. Marcovich, 1990, 77; 1991, 142.

⁶³ Los pitagóricos practicaban sistemas para desarrollarla, cfr. D. S. 10.5.1, Iambl. *VP* 164, Arist. *Ph.* 222b17, Simp. *in Ph.* 754.6 Diels (= Eudem. *Fr.* 90 Wehrli). Cfr. también Iambl. *VP* 63, Emp. *Fr.* 99 Wright (= 31 B 129 D.-K.). Véase Zuntz, 1971, 208 s.; Burkert, 1972, 137 s., 170; Giangiulio, 1994, 17. La anámnesis es un elemento central en la teoría del conocimiento de Platón (cfr. sobre todo el *Menón*) y para el filósofo (Pl. *R.* 621ab) beber del Leteo significa perder el recuerdo de las verdades eternas. Según Procl. *in Ti.* 1.124.4 Diehl es una purificación del alma, cfr. Delatte, 1915, 69.

⁶⁴ Cfr. Pugliese Carratelli, 1988, 164 s.; 1990, 379 s.; Bernabé-Jiménez, 2001, 61 ss.

2.2.c. Perséfone

Al igual que en otras formas de religión más extendidas entre los griegos⁶⁵, la «pura Perséfone»⁶⁶ de las láminas es la «reina subterránea» o «de los seres subterráneos» y la «señora»⁶⁷, esposa de Hades e hija de Zeus y Deméter. En la laminilla «grande» de Turios Perséfone es mencionada de formas diversas: la Cibelea, hija de Deméter, Nestis, la Muchacha (Core) o la Muchacha Subterránea⁶⁸. Según la tradición órfica, Perséfone nace como resultado de la violación de Deméter por Zeus. Zeus la viola también a ella, que da a luz a Dioniso-Baco⁶⁹. Como madre de Dioniso, puede considerarse a Perséfone también madre de los mortales⁷⁰, por ser descendientes de los Titanes que habían devorado a Dioniso. En la laminilla de Feras la diosa subterránea aparece bajo la advocación de Brimó⁷¹.

Las laminillas muestran a Perséfone como una divinidad protectora⁷² de los iniciados y con un papel fundamental en su salvación. A ella van dirigidas las declaraciones de purificación y liberación del iniciado⁷³ a fin de que le garantice una posición favorable en el Más

⁶⁵ Hdt. 6.134, 7.153 llama a Deméter y Perséfone «diosas subterráneas». En Eleusis Perséfone desempeña un importante papel, pues su rapto por Hades da lugar a la institución de los misterios.

⁶⁶ Cfr. *OF* 485-487, 489 s., 495 s. El epíteto ἀγνή, ya homérico, mantiene su noción primigenia de veneración, pero en contexto órfico resume la castidad y el ascetismo de la vida órfica (sobre la cual, cfr. E. *Cret. Fr.* 472.16 Kannicht y Bernabé-Jiménez, 2001, 156 ss.).

⁶⁷ Cfr. *OF* 474 s. ὑποχθόνιος βασίλεια, 488 χθονία βασίλεια, 488-491 χθονίων βασίλεια, *OH* 29.6 ὑποχθονίων βασίλεια (sobre βασίλεια, cfr. Zuntz, 1971, 308), *OF* 488 δέσποια.

⁶⁸ *OF* 492.1, 5, 8 y 9. Cibelea, «hija de Cibele», es una tautología, insistiendo en la identificación de Deméter con Cibele. Como el nombre de Deméter es interpretado en los textos órficos como Γῆ μήτηρ (p. ej. *P. Derv.* col. XXII), Perséfone es, además, hija de la Tierra. Cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 190 ss.

⁶⁹ Cfr. *OF* 276-283.

⁷⁰ En *OF* 492.6-7, el difunto la invoca: «Madre, escucha mi súplica», lo que ayuda a interpretar la fórmula «y me sumí bajo el regazo de mi señora, la reina subterránea» (*OF* 488.8) en el sentido de que la madre acoge en su seno al hijo que muere, simbolizando así el nacimiento a la vida eterna.

⁷¹ *OF* 493. Brimó «la terrible» es probablemente en el origen una diosa de los muertos (cfr. Kern, 1897; Chrysostomou, 1991, 375 ss.). Luego se convierte en un epíteto aplicado a diversas diosas ctónicas, como Perséfone, Rea, Deméter y Hécate. Identificada con Perséfone aparece en otros textos órficos como *P. Gurob* (*OF* 578.5) y *AO* 17. Cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 206 ss.

⁷² El seno de Perséfone en el que el iniciado ruega ser acogido es a la vez el seno de la tierra, empleado incluso como referencia a los infiernos, el seno protector de la madre o nodriza en que se refugia el niño y el seno materno del que el iniciado espera renacer, transfigurado y divinizado. Cfr. Thimme, 1985, y Di Filippo Balestrazzi, 1991, 75 ss.

⁷³ *OF* 488-490.1 «Vengo pura de entre puros, reina de los seres subterráneos», *OF* 485-486 «Dile a Perséfone que Baco me ha liberado». En las láminas de Mylopótamos y Pela el difunto trata de propiciarse a los dioses infernales con un saludo que lo identifica como mista: *OF* 495 «Saludos a Plutón y Perséfone» (cfr. *OF* 494); *OF* 496b «A Perséfone (salu-

Allá⁷⁴. La reina subterránea es juez en la decisión última del destino del alma, si bien su decisión parece ir unida a la de Baco⁷⁵. Esta función salvífica se corresponde con la que tiene en otros ámbitos religiosos, como Eleusis⁷⁶ o la iconografía apulia y locria⁷⁷, y se ve reforzada por el descubrimiento en el *Timpone grande*⁷⁸ de Turios de unas plaquitas de plata con el retrato de la diosa, que el difunto se llevó a la tumba seguramente porque confiaba en su poder protector. Las esperanzas de vida en el Más Allá⁷⁹ se cifran en la diosa porque, según el mito, Perséfone reaparece cada año sobre la tierra, lo que debió de favorecer la extensión de su culto por la Magna Grecia y la Hélade⁸⁰.

2.2.d. Baco

En las laminillas de Pelinna Dioniso está presente bajo el nombre Βάκχιος⁸¹, pero también simbolizado en la forma de hiedra de las láminas y aludido por una pequeña estatua de ménade encontrada fuera del sarcófago⁸².

Como se lee en estas laminillas, el papel del dios en la liberación definitiva del alma es fundamental⁸³. Baco, el principal afectado por el crimen titánico, considera que el iniciado ha expiado la culpa de

da) Posidipo, mista piadoso», cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 214 s. El mista desea ser admitido por su pureza entre los puros y se presenta suplicante ante Perséfone como pura también ella misma. Liberación y purificación se dan la mano en Eust. *in Od.* 1691.47, que llama «pura» a Perséfone porque, «dado que los muertos necesitan purificación, el cuerpo se purifica con el fuego». Cfr. sin embargo, Ebeling, 1885, s. v. ἀγνίη, y Bernabé-Jiménez, 2001, 157.

⁷⁴ Cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 214.

⁷⁵ *OF* 489-490.6 «Ahora vengo como suplicante junto a la casta Perséfone, / por ver si, benévola, me envía a la morada de los límpidos». En las láminas de Hiponio y Entella el alma se enfrenta a las preguntas de los guardianes, pero es la diosa quien toma la última decisión. En las de Pelinna (*OF* 485-486.2) leemos: «Di a Perséfone que el propio Baco te liberó».

⁷⁶ Donde la reina del Hades decide el destino tras la muerte, cfr. Graf, 1993, 242. Pero no parece que debamos poner las laminillas en conexión con Eleusis, ya que aquéllas enfatizan la «liberación» más que la experiencia visual del iniciado, característica de los ritos eleusinos, cfr. Segal, 1990, 416 ss.

⁷⁷ Cfr. §§ 3.3 y 3.4 y el cap. 29, § 7.

⁷⁸ Cfr. Graf, 1993, 254 s.

⁷⁹ *OH* 29.15 s. refleja la capacidad generativa y destructiva de esta diosa: «Vida y muerte tú sola para los mortales muy sufridos, / Perséfone, pues todo siempre lo alimentas y todo lo aniquilas».

⁸⁰ Cfr. Bräuninger, 1937; Zuntz, 1971; Mavleev, 1994, 1, 329 ss., 2, 271; con bibliografía.

⁸¹ *OF* 485-486. La epiclesis del dios de los βάκχοι, de los adoradores extáticos, cfr. Graf, 1993, 243. El muerto, fiel de Baco, es βάκχιος él mismo (cfr. *OF* 474.16, E. *Cret. Fr.* 472.16 Kannicht), mientras que el dios, a su vez, es βάκχιος como su fiel, cfr. Ricciardelli, 1992, 30. Sobre βάκχιος cfr. cap. 33, § 3.

⁸² Tsantsanoglou-Parássoglou, 1987.

⁸³ *OF* 485 s. «Di a Perséfone que el propio Baco te liberó». «Liberador» (Λυσεύς) es uno de los apelativos de Dioniso, cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 101 ss.

sus antepasados⁸⁴. Sólo con su absolución Perséfone podrá consentir en aceptar el alma que llega ante ella y concederle su favor⁸⁵.

Dioniso cumple una función purificadora en un sentido personal y escatológico⁸⁶: auxilia al iniciado en el cruce del límite entre vida y muerte, entre lo humano y lo divino. Las laminillas pueden, así, ayudarnos a entender otros pasajes de la literatura griega donde el papel del dios se diluye entre el mundo de los vivos y el de los muertos⁸⁷.

El dios es mencionado bajo otras advocaciones. En la laminilla de Feras aparece Ἄνδρικεπαιδόθυρσον⁸⁸ acompañando a Brimó (Perséfone), en una fórmula que permite acceder a la pradera de los Bienaventurados. Ἄνδρικεπαιδόθυρσον es un compuesto de dos nombres relacionados en la tradición órfica: Ἄνδρικεπαῖος, aquí una probable alusión a Dioniso⁸⁹, y θύρσος «tirso»⁹⁰. El nombre místico Ericepeo (de significado ya desconocido seguramente para los propios fieles) ha sido deformado, por una especie de etimología popular, como si fuese un compuesto de ἀνήρ, «hombre adulto» y παῖς «niño», resultando así un híbrido idóneo para referirse a Dioniso como un «adulto-niño».

Por otra parte, Eubuleo, «el buen consejero», es un epíteto de Dioniso en las láminas de Turios⁹¹, aunque dada la gran versatilidad del nombre, especialmente en ambientes eleusinos⁹², algunos autores⁹³ han preferido ver en el Eubuleo de las laminillas a Zeus Ctonio, invo-

⁸⁴ Alude a la misma situación Pi. Fr. 133 Maehl: «Las almas de aquellos a quienes Perséfone acepta la compensación por su antiguo pesar», cfr. Cannatà, 1990, 94 s.; 219 ss.; Lloyd-Jones, 1990, 106; Bernabé, 1999a. V. asimismo el cap. 27.

⁸⁵ Como apunta Guarducci, 1990, 14 (cfr. también Lloyd-Jones, 1990, 106).

⁸⁶ Cfr. Segal 1990, 413 ss. Antes del descubrimiento de las láminas de Pelinna se creía que la liberación por parte de Dioniso se producía gracias a la iniciación en los misterios en vida, sin que el dios interviniese una vez que el iniciado había muerto (cfr., p. ej., Feyera-bend, 1984, 2).

⁸⁷ Cfr. II. 24.37, Stesich. Fr. 234, Heraclit. Fr. 50 Marc. (22 B 15 D.-K.), Hdt. 4.79.

⁸⁸ OF 493, cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 205 s.

⁸⁹ Cfr. P. Gurob (OF 578), Procl. in Ti. 1.336.15 Diehl (OF 140 XI), Hsch. s. v. «Ericepeo: Dioniso». Se documenta reiteradas veces en la teogonía de las *Rapsodias* (OF 96-98, 134, etc.) como uno de los nombres de Fanes, pero no parece ser ése su uso más antiguo.

⁹⁰ Chrysostomou, 1991, 383; cfr. asimismo Bernabé, 2000b, 49 s.

⁹¹ OF 489-490, aunque el ejemplo más clarificador lo tenemos en la laminilla de Roma (OF 491): «Eucles y Eubuleo, hijo de Zeus», cfr. Diels, 1907, 47. La identificación de Eubuleo con Dioniso es bien conocida: cfr. P. Gurob (pace Tortorelli, 1995a, 82, n. 23), OH 29.6 ss., 30.6 s., 52.4 s., Macr. Sat. 1.18.12. Cfr. Ricciardelli, 2000a, 354 s.; Bernabé-Jiménez, 2001, 140 s. Cfr., fuera del ámbito órfico, Plu. *Quaest. conv.* 714C; CIG II no. 1948 (actualmente perdido).

⁹² Eubuleo aparece asociado a un raro culto de Eleusis (cfr. Burkert, 1975, 100 s.) y en ocasiones es identificado con Zeus, formando tríada con Deméter y Core, cfr. Usener, 1903, 25 ss.; Sfameni Gasparro, 1986, 103. También se llama Eubuleo el porquerizo que informó a Deméter del rapto de Perséfone, por lo que ésta le enseñó el cultivo de cereales: Clem. Al. Prot. 2.17.1, Sch. Luc. 80.2.1 (275.23 Rabe). Cfr. asimismo IG I³ 78 (423/2 a.C.) 36-39, Sokolowski, 1969, n. 5, sobre el cual cfr. Schwarz, 1988a, 43 s.

⁹³ Cfr. Zuntz, 1971, 311.

cado con diversos nombres eufemísticos en diferentes zonas. Otros estudiosos lo han considerado un epíteto de Hades, ya que ambos se identifican en algunos pasajes⁹⁴. Sin embargo, esta identificación con Hades sólo sería posible si entendemos que Eucles y Eubuleo son dos epítetos del mismo dios, lo que es difícil de creer⁹⁵. Parece más verosímil interpretar que Eubuleo es un epíteto de Dioniso, por lo que tendríamos en las láminas una invocación a la «trinidad infernal»⁹⁶: Perséfone, Hades y Dioniso, ninguno de ellos llamado por su nombre.

2.2.e. Hades

La presencia de Hades en las láminas⁹⁷ y en el resto de fragmentos órficos es casi testimonial, frente a la posición primordial que ocupa su esposa Perséfone. Se le nombra como el señor de la mansión del mundo inferior, y por extensión Hades es también el nombre del otro mundo⁹⁸.

El dios subterráneo aparece también bajo las menciones de Plutón y Eucles⁹⁹, una designación eufemística¹⁰⁰ («famoso, de buena reputación») similar a la más corriente, Κλύμενος.

2.3. Referencias del alma a su condición

Encontramos en las láminas diversas referencias a la condición del alma, en relación con su linaje, los beneficios obtenidos gracias a la iniciación y el estatus adquirido tras superar el pasaje infernal¹⁰¹.

⁹⁴ *OH* 18.12; Hsch. s. v. *Eubouleus*; Apollod. *FGrHist*, 244 F 102 ss.; Nic. *Al.* 14; cfr. Comparetti, 1882, 116; Sfameni Gasparro, 1986, 102; Kotansky, 1994, 110.

⁹⁵ Schwarz, 1988a, 1, 43 ss.; 2, 20 ss. niega la identificación de Eubuleo con Hades a partir de la representación de ambas figuras en el relieve de dedicación de Lacrebíades y por diferencias en el culto. Eubuleo sería en Eleusis una divinidad ultraterrena, unida como héroe a las divinidades ctonias.

⁹⁶ La tríada está también atestiguada en los pínakes locrios, cfr. Tortorelli, 1995a, 82 s.; cfr. también Rohde, ⁹1925, 207; 210; Schwarz, 1988a, 44 con bibliografía.

⁹⁷ *OF* 476-477.

⁹⁸ Aunque tal denominación la encontramos en las laminillas sólo dos veces, en Hiponio y Entella (*OF* 474.9, 475.11 Ἄιδος σκότος ὀρφανήϊεϊτος).

⁹⁹ Plutón en Mylopótamos y en Réthymno (*OF* 495-496.1); Eucles en Turios y en Roma (*OF* 488-491). La identificación es adecuada porque el nombre se cita en los textos junto a la reina de los infiernos. Cfr. también la glosa de Hesiquio Εὐκλῆς· ὁ Ἄιδης. Diels, 1907, 47, sugirió que se trataría de Ζεὺς χθόνιος. Ya Olivieri, 1915, 5, señaló la dificultad de identificación recogiendo las dos posibilidades. El mismo nombre se halla con toda probabilidad en etrusco *Evklúū*, que se lee en la tablilla osca de Agnone; cfr. Zuntz, 1971, 310; Burkert, 1975, 100; Kotansky, 1994, 110. Schwyzler, 1935, 110, n. 5, lo relaciona con otra glosa de Hesiquio, Εὐκόλος· Ἑρμῆς παρά Μεταποιντίους, lo que, en opinión de Zuntz, haría pensar en Ἑρμῆς χθόνιος en la laminilla. Véase además Bücheler, 1881, 331 ss., y Poccetti, 1996, 121.

¹⁰⁰ Comparetti, 1910, 25, n. 2; Pugliese Carratelli, 1993, 56 (= 2001a, 104s.).

¹⁰¹ Cfr. el cap. 29, §§ 4, y 10, donde se desarrollan más estas afirmaciones.

En el momento del tránsito por el Hades, el alma declara su pertenencia a la estirpe de los bienaventurados, dado que procede de Dioniso. La iniciación y el ritual le reportan al alma beneficios como estar libre de castigo, conseguir un estado de pureza, liberarse del ciclo de reencarnaciones y lograr la felicidad y la gloria. La condición que adquiere se define como la de un «héroe» o incluso como la de un dios.

2.4. Frases enigmáticas

En las láminas encontramos múltiples expresiones sencillas en apariencia, pero que resultan ser enigmáticas para quien carece del conocimiento iniciático que permite descifrar su significado más profundo. A esta dificultad se añade el que, por razones de espacio, algunas expresiones aparezcan descontextualizadas.

En este estudio vamos a limitarnos a ofrecer la interpretación que nos parece la más apropiada para cada fórmula, sin detenernos en otras propuestas¹⁰². Podemos comenzar por un juego de palabras que leemos en la lámina de Hiponio:

Allí, al bajar, las ánimas de los muertos se refrescan (*OF* 474.4).

Se aprovecha la similitud entre ψυχρός, «frío», y ψυχή, «alma», citados en la misma lámina para que la palabra ψύχονται, «se refrescan», connote, al mismo tiempo, etimológicamente la idea de «recibir vida» (falsa vida, vida mortal)¹⁰³. La frase supone así una alusión textual al destino de reencarnación de los no iniciados.

En la lámina de Farsalo se insta al difunto a dar la siguiente respuesta a los guardianes que vigilan el acceso a la fuente de Mnemósine:

Y tú les dirás absolutamente toda la verdad (*OF* 477.7).

Esta contraseña lleva implícito otro juego de palabras: la «verdad», ἀλήθεια, se concibe como el «no-olvido»¹⁰⁴, λήθη, esto es, aquello que no debe olvidarse. Y en el universo de las laminillas lo que no debe olvidarse es lo aprendido en la iniciación.

¹⁰² Las alternativas pueden verse en Bernabé-Jiménez, 2001.

¹⁰³ *EM* s. v. ψύχω: «Tiene dos significados: “dar la vida”, de donde también “alma” (ψυχή), y “soplar”». Cfr. Tortorelli, 1992, 180 y cap. 38, § 3.2.

¹⁰⁴ Cfr. Pugliese Carratelli, 1988, 165; Bernabé, 1999c, 460 y cap. 38, § 4.2.

La contraseña más frecuente reza así¹⁰⁵:

De Tierra soy hijo y de Cielo estrellado.

El iniciado dirige a los guardianes esta mención de su linaje con la que admite su origen titánico pero a la vez declara el haber vivido la vida órfica, sofocando el aspecto titánico y cultivando el dionisiaco, lo que lo legitima para reivindicar un trato especial en el Más Allá, consistente tal vez en recuperar su naturaleza divina. Además, con esta fórmula el difunto iniciado se hermana con la propia diosa Mnemósine, hija a su vez de Cielo y Tierra¹⁰⁶, y admite su esencia dual, terrena y celeste¹⁰⁷. A esta declaración principal puede añadirse una referencia adicional:

Mi nombre es Asterio (*OF* 477.9).

Pero mi estirpe es celeste (*OF* 475.15 y 476.1).

El iniciado manifiesta así el cambio sustancial que el alma está conociendo: al renunciar al nombre personal, renuncia al signo del vivir mundano y toma un nombre nuevo no como distintivo físico, sino como indicativo de la sustancia del alma liberada¹⁰⁸. Ambas expresiones son adiciones necesarias para eliminar cualquier duda que los guardianes pudieran tener sobre el origen uranio del alma que se dirige a ellos¹⁰⁹. La misma intención lleva al portador de las láminas de Turios a confesar ante los dioses infernales:

Pues también yo me precio de pertenecer a vuestra estirpe bienaventurada (*OF* 488-489.3)¹¹⁰.

Una vez que ha dejado clara su filiación, el iniciado declara su sed¹¹¹ y reclama el agua de Mnemósine:

¹⁰⁵ Γῆς παῖς εἰμι καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος. La fórmula, salvo mínimas variaciones, aparece atestigüada en las laminillas de Hiponio, Entella, Petelia, Farsalo, Eleuterna, Mylopótamos, Tesalia y Sfakaki. En la de Mylopótamos 3 leemos Γᾶς ἤμι θυγατέρα καὶ Ὀυρανῶ ἀστερόεντος.

¹⁰⁶ Hes. *Th.* 135, cfr. Marcovich, 1990, 77.

¹⁰⁷ Cfr. Dieterich, ²1925, 69; Zuntz, 1971, 366; Festugière, 1972, 62.

¹⁰⁸ Pugliese Carratelli, 1975, 230 s. La laminilla de Roma se aparta de esta concepción, ya que llama a la difunta por su nombre, cfr. § 1.3.d.

¹⁰⁹ Verdelis, 1950-1951, 103 s.

¹¹⁰ Bernabé-Jiménez, 2001, 72, 143. Sobre la expresión, cfr. cap. 64.

¹¹¹ Sobre la sed de los muertos, cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 49 ss., con bibliografía.

De sed estoy seco y me muero. Dadme, pues, enseguida,
a beber agua fresca de la laguna de Mnemósine¹¹².

Esta petición es una especie de «contraseña» que le permite al difunto demostrar que ha sido iniciado, por dos motivos: porque aún tiene sed (lo que indica que no ha bebido de la otra fuente) y porque sabe que debe beber de la fuente de Mnemósine.

Tras haber dado las contraseñas correctas a los guardianes, el difunto pronuncia ante las divinidades infernales una fórmula¹¹³ referente a su pureza ritual, consecuencia de haber mantenido en vida los preceptos de este grupo religioso:

Vengo (viene) de entre puros, pura.

A la declaración de pureza y filiación divina sigue en las láminas de Turios una referencia al castigo:

He pagado el castigo que corresponde a acciones impías (OF 489-490.4).

Una expresión muy similar aparece en el texto de Feras:

Penetra en la sacra pradera, pues el iniciado está libre de castigo (OF 493).

El castigo es la actual condición de mortal que el iniciado debe esforzarse en superar durante su estancia en la tierra, mientras que en las acciones impías podemos ver una alusión al desmembramiento de Dioniso por los Titanes¹¹⁴.

A continuación, en dos de las láminas de Turios, el iniciado declara:

Pero me sometió el hado y el que hiere desde los astros con el rayo (OF 488.4).

O bien me ha sometido el hado, o bien el que hace relampaguear los rayos (OF 489-490.5).

¹¹² Cfr. OF 474-484a. La fórmula es similar en casi todas las laminillas, salvo escasas variaciones; cfr. Velasco, 1994, 455 ss.; Bernabé-Jiménez, 2001, 73 y n. 165.

¹¹³ En las laminillas de Turios, y con alguna variante en la de Roma, donde no es la difunta la que habla, sino otra persona que podría ser un guardián de los infiernos (Zuntz, 1971, 334), un «intermediario desde este mundo» o la misma lámina (Riedweg, 1996b, 479). Cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 137 ss.

¹¹⁴ Cfr. P. Gurob (OF 578) 4 «compensación a los antepasados impíos», Pi. Fr. 133 Maehl. (OF 443) «la compensación por su antiguo pesar», cfr. Bernabé, 1999a, 248 s.; con bibliografía; Bernabé-Jiménez, 2001, 143 ss.

La expresión alude a la muerte del iniciado concebida como un tránsito purificador, simbolizado en el rayo, que evoca quizá la suerte de los Titanes. La mención de Zeus fulminador permite interpretar el rayo como instrumento y signo del paso de un estado mortal a otro divino¹¹⁵; de la liberación de sus restos titánicos para reunirse con los dioses.

En una de las láminas de Turios leemos otras frases crípticas con las que el difunto reivindica su condición de iniciado ante las divinidades¹¹⁶:

Salí volando del penoso ciclo de profundo pesar,
me lancé con ágiles pies a por la ansiada corona
y me sumí bajo el regazo de mi señora, la reina subterránea.

Con la primera expresión el iniciado manifiesta que su alma ha abandonado el ciclo de reencarnaciones¹¹⁷ en el mundo mortal. La sucesión de vidas por las que debe pasar el alma se concibe a la vez como un ciclo¹¹⁸ y como una rueda¹¹⁹, entendida como metáfora de la rueda de la fortuna¹²⁰, pero también como un castigo reiterado y tan terrible como la cárcel o incluso la tumba que encontramos como imágenes de la vida humana en otras alusiones de Platón a los órificos¹²¹. La liberación del ciclo de nacimientos es concebida como un triunfo y se simboliza con la obtención de la corona, un objeto deseado (ἰμερτός), que premia el éxito en el pasaje del Hades y que es una seña de identidad para el iniciado que se presenta ante Perséfone, un rasgo externo que lo distingue de los muertos no iniciados¹²². En cuanto a la última frase, probablemente es una alusión a una especie de segundo nacimiento tras la muerte¹²³. El iniciado penetra dentro del vientre de la diosa para renacer convertido en dios.

¹¹⁵ Para un estudio detallado de esta fórmula, cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 148 ss.

¹¹⁶ *OF* 488.5. Cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 159 ss.

¹¹⁷ En otros fragmentos transmitidos por filósofos neoplatónicos encontramos κύκλος para referirse al ciclo de la metempsicosis del alma, por el cual ésta debe reencarnarse una y otra vez hasta que, expiadas sus culpas, pueda volver junto a los demás felices: *Procl. in Ti.* 3.297.7 ss., Diehl, *Simp. in Cael.* 377.12 Heiberg (*OF* 348).

¹¹⁸ *Procl. in R.* 2.338 Kroll. Una concepción cíclica del universo, basada en la sucesión de las estaciones, se desarrolla en Grecia desde antiguo, cfr. *Hdt.* 1.279 y Bernabé, 1990.

¹¹⁹ En *Simp. in Cael.* 377.12 Heiberg (*OF* 348 II) y *Clem. Al. Strom.* 5.8.45.4 (*OF* 438) τροχός «rueda» y el derivado τροχίσκος se refieren a la «rueda de los nacimientos».

¹²⁰ Cfr. Harrison, 1903a, 592 s.; Thomson, 1945, 9.

¹²¹ La tumba, en *Grg.* 493a; la prisión, en *Phd.* 62b; ambas imágenes, en *Cra.* 400a (cfr. *OF* 429 s.).

¹²² Sobre el simbolismo iniciático y funerario de la corona, cfr. un poema dirigido al poeta trágico Filico (*SHell.* 980) y *Plu. Fr.* 178 Sandbach (*OF* 594). Para más detalles, cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 165 ss. Sobre el papel de la corona en los ritos cfr. también el cap. 33, § 2.1.e.

¹²³ Dieterich, ²1925, 55; Burkert, 1975, 97 ss., quien pone la frase en relación con *Pl. R.* 621a, donde las almas, una vez escogido su destino, han de «pasar bajo el trono de Necesidad». Sobre la fórmula cfr. también Bernabé-Jiménez, 2001, 173 ss.

En la lámina de Feras leemos:

Contraseñas: Andricepedotirso, Andricepedotirso, Brimó, Brimó¹²⁴.

Los términos Brimó (Perséfone) y Andricepedotirso (Dioniso) son las contraseñas mediante las cuales Perséfone podrá identificar a quienes las pronuncien como iniciados que han cumplido con los preceptos rituales para acceder a la pradera de los bienaventurados. En la laminilla de Entella¹²⁵ aparece la palabra σύμβολα, pero no sabemos cuáles eran las contraseñas, ya que la laminilla está rota en ese punto. Entre las propuestas para esta parte perdida están la posible mención de Perséfone y la reconstrucción de [ἐ]λυ]σειν¹²⁶. Ambas lecturas son complementarias entre sí y permiten, además, relacionar esta lámina con la expresión de las láminas de Pelinna:

Di a Perséfone que el propio Baco te liberó (*OF* 485-486.2)¹²⁷.

Como vemos, las fórmulas de reconocimiento encerraban contenidos religiosos de una manera muy sintética, hasta el punto de que su sentido último quedaba reservado a los conocedores de estas doctrinas. La finalidad de todas estas contraseñas no es otra que el reconocimiento del difunto como iniciado, indispensable para ser admitido en la morada de los límpidos¹²⁸.

Por último, debemos citar expresiones formularias que no son contraseñas, sino frases pronunciadas una vez que se ha alcanzado la felicidad¹²⁹. En las laminillas de Pelinna leemos:

Tienes vino, dichoso privilegio (*OF* 485.6; 486.5).

Esta frase oscura ha sido considerada eco de un ritual iniciático, referencia a un ritual funerario con libación de vino e, incluso, expre-

¹²⁴ *OF* 493. Cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 201 ss., y Burkert, 1999a, 69, quien considera que la repetición de Andricepedotirso y Brimó puede indicar que la contraseña era pronunciada por el difunto iniciado y ratificada por el guardián. Sobre Andricepedotirso, cfr. § 2.2.d. Sobre otra lectura v. cap. 30.

¹²⁵ *OF* 475.19 σύμβολα [. Cfr. cap. 30.

¹²⁶ Cfr. Bernabé, 1999b, 58 s.; Bernabé-Jiménez, 2001, 77, 204.

¹²⁷ Cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 94 s.

¹²⁸ Turios (*OF* 489-490.7), cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 155 s, 225 ss. La misma palabra «límpido» (εὐαγής) aparece en la laminilla de Anfípolis de los ss. IV-III a.C. (*OF* 494n) en la interesante secuencia «soy una límpida consagrada a Dioniso Baqueo» (εὐαγής ἱερὰ Διούσου Βακχίου εἰμί), lo que de nuevo sitúa a Dioniso (y de forma característica a Dioniso Baqueo) en el ámbito de las laminillas órficas.

¹²⁹ Graf, 1991a, 94 s.; Ricciardelli, 1992, 31 ss.

sión de la felicidad ultraterrena que disfrutará el difunto¹³⁰. Por otra parte, en las laminillas de Pelinna y Turios¹³¹ cabe destacar las fórmulas del animal caído en la leche:

Toro, te precipitaste en la leche.
 Carnero, caíste en la leche.
 Cabrito, en la leche caíste.

En cualquiera de sus variantes, la fórmula se expresa siempre tras una referencia a un renacimiento del difunto como dios tras la muerte¹³². Con la idea de renacimiento se asocian las propuestas¹³³ que consideran que el cabrito, símbolo de pureza e inocencia¹³⁴, como el cordero (*agnus*) para los antiguos cristianos, representaría al iniciado, que al morir renacería como un cabrito lactante. Por otra parte, se ha sostenido con buenos argumentos¹³⁵ la posibilidad de que la mención del animal implique que el iniciado en su nuevo nacimiento se haya identificado con el dios, puesto que Ἐριφος está documentado como epíteto de Dioniso¹³⁶. La relación de Dioniso y el toro está bien atestiguada en el culto y la poesía¹³⁷. Más complicada parece la identificación del dios con un carnero, pero no faltan ejemplos que la apoyen¹³⁸. Así pues, hay paralelos suficientes para afirmar que la expresión con-

¹³⁰ Cfr. la atribución a los órficos de una embriaguez eterna en el Más Allá en Pl. R. 363c, Plu. *Comp. Cimon. et Luc.* 1.2 (OF 431). Véase Bernabé-Jiménez, 2001, 117 ss., donde se recogen la discusión y la bibliografía de forma más amplia. Sobre los usos rituales del vino, cfr. el cap. 33, § 2.1.a.

¹³¹ Las fórmulas «toro, te precipitaste en la leche» y «carnero, caíste en la leche» aparecen en la laminilla de Pelinna, mientras que la expresión «cabrito, en la leche caíste» la encontramos en las de Turios (OF 487.4; 488.10); cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 107 ss. para varias hipótesis de interpretación.

¹³² Bernabé-Jiménez, 2001, 113 ss. Pelinna (OF 485-486.1-2) «Acabas de morir y acabas de nacer, tres veces venturoso, en este día. / Dí a Perséfone que el propio Baco te libere»; Turios (OF 487.4) «Dios has nacido, de hombre que eras»; Turios (OF 488.8) «Venturoso y afortunado, dios serás, de mortal que eras».

¹³³ Comparetti, 1910, 9, n. 2. Cfr. Zuntz, 1971, 325 s.; Guarducci, 1974, 23, 1978a, 267 s., 1990, 16.

¹³⁴ Cualidad que también distingue al iniciado, como acabamos de ver.

¹³⁵ Ya Dieterich, 1891b, 36 (= 1911, 96 s.); cfr. Turchi, 1923, 48 s.

¹³⁶ Hsch. s. v. *Ἐριφος*; *Dionysos*; id. s. v. «Irafiota: Dioniso. También Erifio, entre los laconios»; St. Byz. «Dioniso: Erifio, entre los de Metaponto».

¹³⁷ Cfr. también E. Ba. 100, 922; Plu. *Quaest. gr.* 299B, *Is. et Os.* 364E. Cfr. la denominación βουκόλος «sacerdote de Dioniso», en P. *Gurob* 5, Luc. *Salt.* 79, Clem. Al. *Protr.* 2.16.3.

¹³⁸ Cratin. *PCG* IV K.-A. p. 140, lín. 31 (= P. *Oxy.* 633) «transformándose en un carnero»; P. *Gurob* 10 «un carnero y un macho cabrío», cfr. Smyly, 1921, 2; Hordern, 2000, 137. Según Ricciardelli 1992, 33, n. 37, podría pensarse que las carnes usadas en el P. *Gurob* son las de los animales con que se identifica Dioniso. Además, la iconografía presenta imágenes ambiguas de carneros en relación con Dioniso, en las que podría interpretarse una identificación del animal con el dios, cfr. Camassa, 1994, 179, n. 44.

centra los conceptos de identificación con el dios, de renacimiento a una nueva vida y del bienestar que le produce al neonato acogido por la diosa, su madre. La fórmula podría aludir a un ritual concreto en que interviene la leche (en forma de ingestión o libación) para representar el renacimiento del iniciado, quien volvería, así, a ser como un lactante¹³⁹.

En una de las laminillas de Turios se saluda al alma del difunto felicitándole por la experiencia que acaba de vivir:

Salve, tras haber tenido la experiencia que nunca antes tuviste
(OF 487.3).

La frase se enmarca en un contexto que hace referencia a la conversión del iniciado en dios y a la felicidad de la nueva vida tras la muerte. El término «experiencia» (πάθημα) recoge con gran acierto el doble sentido de la palabra: negativo («muerte») y positivo («verdadera vida») ¹⁴⁰, la misma paradoja del verso 1 de Pelinna: «Acabas de morir y acabas de nacer». La experiencia no puede ser sino el ritual o la muerte o, mejor, ambos a la vez¹⁴¹.

2.5. Usos de las laminillas

2.5.a. Posibilidad de usos diversos

Llega el momento de plantearnos qué usos darían los iniciados a las laminillas. En unos casos, el texto que leemos nos orienta sobre la función de las láminas. Por otra parte, ha habido intentos de establecer una relación entre los distintos «usos» de las laminillas, en virtud del contenido y de la forma en que han salido a la luz, en unos casos abiertas, en otros plegadas (dobladadas o enrolladas). Según Pugliese Carratelli¹⁴², las láminas que contienen *mots de passe* aparecieron dobladas por la necesidad de ocultar las instrucciones a los ojos de los profanos. Sin embargo, varias de las láminas de Turios¹⁴³, que no contienen tales instrucciones, aparecieron dobladas, mientras que una de las láminas de Creta que incluye contraseñas y dos de las de

¹³⁹ Cfr. cap. 33, § 2.1.a y Bernabé-Jiménez, 2001, 109 ss.

¹⁴⁰ Velasco, 1990, 559 ss.

¹⁴¹ Como quiere Burkert, 1975, 96. Ya Comparetti, 1910, 8 s. había interpretado la frase como una referencia a la conversión en dios del iniciado. Para otras propuestas, cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 132 s.

¹⁴² Pugliese Carratelli, 1974, 124 s.

¹⁴³ OF 487, 489, 492.

Turios¹⁴⁴ con las respuestas debidas a Perséfone se hallaron extendidas. Por lo general, las láminas extendidas se colocaban en la mano del muerto, mientras que las plegadas podían situarse en la boca del difunto¹⁴⁵, como se hacía con el óbolo para Caronte, por lo que también se pensó¹⁴⁶ que fueron dobladas para que cupiesen mejor allí. Sin embargo, esta hipótesis no encaja con la localización en el pecho¹⁴⁷ de la difunta de las de Pelinna que aparecieron extendidas, pero con muestras de haber sido dobladas antes. Es sugerente conjeturar que las láminas se doblasen¹⁴⁸ como un acto ritual que pretendía ocultar las palabras sagradas. Algunas de ellas eran llevadas por el difunto en la frente¹⁴⁹, colocación que desvela su función identificativa. Casos excepcionales son la de Petelia (que apareció enrollada y guardada en un cilindro sujeto por una cadena, pero éste no fue su emplazamiento original, ya que el cilindro es probablemente del siglo II d.C., lo que indica que la laminilla debió de ser reutilizada como amuleto en época romana¹⁵⁰) y la de Farsalo, que fue colocada en el interior de una rica hidria de bronce que contenía una cremación¹⁵¹.

Por último, Pausanias¹⁵² cita el interesante paralelo de una lámina de oricalco en forma de corazón en relación con los misterios de Lerna, con un texto en dorio compuesto de versos y prosa.

Las respuestas sobre el uso de las laminillas pueden ser varias y no necesariamente excluyentes entre sí.

2.5.b. Instrucciones para el Más Allá

El difunto se lleva a la tumba una lámina de oro en la que están inscritas indicaciones sobre lo que debe hacer y decir en el Más Allá; una laminilla que es prueba de su iniciación y participación en el rito durante su vida terrenal, pero también *aide mémoire* por si en el último momento se olvida de las palabras que debe pronunciar, el último

¹⁴⁴ Creta (OF 481), Turios (OF 488, 490).

¹⁴⁵ La de Hiponio. Zuntz, 1974, 335 s., n. 2, sugiere que la colocación en la boca del muerto podría deberse al deseo de poner en su lengua las palabras correctas.

¹⁴⁶ Como ya hizo Guarducci, 1974, 17 s.

¹⁴⁷ Cfr. Tsantsanoglou-Parássoglou, 1987, 4.

¹⁴⁸ En algún caso como la de Hiponio, plegada cuatro veces; cfr. Pugliese Carratelli, 1993, 20 ss., ²1996, 219.

¹⁴⁹ OF 496, cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 215. Véase también Tzifopoulos, 2005, 46-51.

¹⁵⁰ Cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 339 s. En época romana es frecuente la colocación de laminillas tardías y de textos gnósticos en estuches cilíndricos. Se ha llegado a sospechar (Zuntz, 1971, 356) que las líneas inferiores de la laminilla de Petelia se recortaron en ese segundo momento para que cupiera en el estuche. Su cuidadoso doblado pudo ya haberse hecho en el mismo siglo IV a.C. Cfr. § 2.5.f.

¹⁵¹ Cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 310 s.

¹⁵² Paus. 2.3.7. Agradecemos al profesor David Jordan la advertencia de este pasaje.

eslabón antes de lograr el destino de bienaventuranza prometido¹⁵³. Esta sucinta definición de utilidad se obtiene a partir del contenido del texto, el ámbito de las láminas y la forma en que han aparecido (enterramientos y urnas cinerarias) y las características del soporte. El uso de oro corresponde, sin duda, a la búsqueda de un material noble y perdurable, útil para evitar influjos malignos y símbolo de la perdurabilidad de la otra vida. El alto coste de este metal impone el tamaño reducido de todas las láminas y la síntesis de la información contenida.

Las de Hiponio, Entella, Petelia y Farsalo, y de forma más breve las de Creta y Tesalia, instruyen al muerto sobre su tránsito ultraterreno: un personaje le describe la geografía que va a encontrar a su llegada al Más Allá y le exhorta a que lleve a cabo o evite determinadas acciones y a que pronuncie determinadas palabras ante unos guardianes que le saldrán al encuentro¹⁵⁴. En este grupo podríamos incluir también la laminilla de Feras que recoge la contraseña que debe decirse.

2.5.c. Identificación del mista

La laminilla de Feras, además de contener la contraseña, puede ser por sí misma una contraseña identificadora del mista. Más clara aparece esta función en las laminillas en que se identifica a una persona por su nombre y/o por su condición de μύστης «iniciado»¹⁵⁵. Se entiende que el portador de una laminilla de este tipo pretendía demostrar su condición de ἄπολιτος «libre de castigo». Predomina en estas últimas la función identificadora del mista frente a la descripción o instrucciones sobre el Más Allá, lo que no excluye que las demás laminillas pudieran tener también, secundariamente, esta función identificadora¹⁵⁶.

2.5.d. Anticipos del destino final

Las láminas de la serie turina¹⁵⁷ y las de Pelinna describen el destino final que espera al iniciado, anticipándole la condición de la que gozará el alma, su abandono definitivo de la esfera humana y su acceso al reino de los felices.

¹⁵³ Bernabé-Jiménez, 2001, 243 ss.

¹⁵⁴ Pugliese Carratelli, 1974, 124 y 1975, 228, califica de *vademecum* la función de estas láminas.

¹⁵⁵ Pela y otros lugares, recogidas en *OF* 496, cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 214 s.

¹⁵⁶ Cfr. Tzifopoulos, 2005, 54 s.

¹⁵⁷ Pugliese Carratelli, 1974, 124 y 1975, 228, les adjudica la función de φυλακτήρια, de «amuleto», cfr. Zuntz, 1971, 335.

2.5.e. Usos rituales

La relevancia de las láminas en el ámbito funerario puede ser indicio de su importancia en el rito terrenal, sobre todo en un culto que concibe el ritual como la experiencia anticipatoria que prepara al iniciando para afrontar la muerte del cuerpo¹⁵⁸. En consecuencia, podemos preguntarnos si los fieles de estas creencias no usaron en sus celebraciones, al igual que lo hicieron en el momento de morir, unos textos en que predomina la temática ritual.

Las laminillas de oro órficas ilustran a la perfección la relación ritual-muerte¹⁵⁹. Muchos pasajes remiten a ritos específicos¹⁶⁰, hasta el punto de que puede incluso reconstruirse una imagen «arqueológica» del ritual representado en las laminillas¹⁶¹, especificando lo que corresponde a los δρώμενα y a los λεγόμενα¹⁶². Entre los δρώμενα encontramos menciones del ayuno y el sacrificio¹⁶³, sin duda incruentoso, alusiones a la ingestión¹⁶⁴ de leche¹⁶⁵ o vino¹⁶⁶ o menciones de otros elementos culturales como el fuego¹⁶⁷, el rayo¹⁶⁸ y la corona¹⁶⁹ y, por supuesto, referencias a la pureza ritual del fiel¹⁷⁰. Por otra parte, las numerosas referencias de las láminas a los λεγόμενα rituales

¹⁵⁸ Sobre la hipótesis ritual, cfr. Harrison, 1903a, 588; Wieten, 1915, 97 y 104; Burkert, 1975, 96 y n. 32; Graf, 1993, 248 s.; Riedweg, 1998, 387 ss.; en contra: Rohde, 1925, II 421; Nilsson, 1961, II 236; Zuntz, 1971, 318-322; Tzifopoulos, 2005, 59, con bibliografía.

¹⁵⁹ Como muestra la enigmática expresión (OF 487.3) «Salve, tras haber tenido la experiencia que nunca antes tuviste», cfr. § 2.4.

¹⁶⁰ La laminilla de Hiponio denota la pertenencia del fiel a un grupo selecto de iniciados: «También tú te irás por la sagrada vía / por la que los demás iniciados y bacos avanzan, gloriosos». La de Pelinna insiste en la necesidad de celebrar ritos antes de ir bajo tierra: «Y tú irás bajo tierra, cumplidos los mismos ritos que los demás felices» Cfr. Bernabé-Jiménez 2001, 125 ss., 222. La construcción con genitivo partitivo, ἐκ καθαρῶν καθάρá, «de entre puros, pura» (OF 488-491.1), revela la pertenencia a un grupo de iniciados, solidario y caracterizado por mantener una situación ritual similar.

¹⁶¹ Riedweg, 1998, 2002a.

¹⁶² Sobre estos ritos cfr. cap. 33.

¹⁶³ OF 492.6 «Ayunos durante siete días. Zeus que todo lo ve»; OF 492.7 s. «Hermosos sacrificios. / Sacrificios, Deméter, fuego, Zeus, la Muchacha Subterránea».

¹⁶⁴ OF 474.15 «Así que, una vez que hayas bebido, también tú te irás por la sagrada vía».

¹⁶⁵ OF 485-486.3 ss. «Toro, te precipitaste en la leche», «Carnero, caíste en la leche»; OF 487.4, 488.10 «Cabrito, en la leche caíste». Estas expresiones de bienaventuranza probablemente remiten a un ritual durante el cual el iniciado bebería leche, cfr. § 2.4.

¹⁶⁶ OF 485.6, 486.5 «Tienes vino, dichoso privilegio». Sobre esta frase, cfr. § 2.4.

¹⁶⁷ En una laminilla de Turios aparece como un poder cósmico: OF 492.2 «Zeus, Aire, Sol. El fuego todo lo vence».

¹⁶⁸ OF 488.4 «Pero me sometió el hado y el que hiere desde los astros con el rayo»; OF 489-490.5 «O bien me ha sometido el hado, o bien el que hace relampaguear los rayos».

¹⁶⁹ Símbolo del triunfo del iniciado sobre el ciclo de nacimientos: OF 488.5 s. «Salí volando del penoso ciclo de profundo pesar, / me lancé con ágiles pies a por la ansiada corona».

¹⁷⁰ OF 488-491.1 «Vengo (Viene) de entre puros, pura».

incluyen invocaciones y súplicas a divinidades¹⁷¹, juegos de palabras y contraseñas¹⁷². Incluso, Riedweg ha propuesto que muchas de las expresiones de las láminas proceden en última instancia de un texto (ἱερός λόγος) órfico en torno a la suerte del alma en el Más Allá¹⁷³, cuyo uso ritual se deduce por la mezcla de verso y prosa¹⁷⁴.

El tamaño de las laminillas obliga a reducir las referencias a los δρώμενα y a los λεγόμενα a lo indispensable, pero el difunto iniciado ha aprendido previamente¹⁷⁵ en el ritual las claves para descifrar ese contenido sintético. Se ha sugerido¹⁷⁶ que los versos dactílicos y los pasajes en prosa rítmica serían recitados por un telesta o por los propios iniciados durante el ritual. Además, algunos diálogos¹⁷⁷ sugieren que la enseñanza de este tipo de expresiones se hacía como si de una representación dramática se tratase, en la que intervendrían un narrador, que podría representar al mítico Orfeo¹⁷⁸, y los fieles. De hecho, el carácter oral de la transmisión¹⁷⁹ explicaría no pocos de los errores del texto. De acuerdo con todos estos factores puede conjeturarse que los fieles acudirían al ritual con sus propias laminillas para usarlas como recordatorio de lo que debían hacer y decir. Algunos datos podrían apuntar a esta hipótesis. Primeramente, la forma de hoja de hiedra de las láminas de Pelinna, una planta con un papel destacado en los cultos dionisiacos¹⁸⁰.

¹⁷¹ Como Primogénito, la Tierra Madre, Cibelea, la hija de Deméter (esto es, Perséfone) o Zeus, entre otros; cfr. *OF* 492.

¹⁷² Cfr. § 2.4.

¹⁷³ Graf, 1991a, 98 ss., ha propuesto también que los versos de Pelinna se emplearan en un ritual que ponía en escena la muerte y la resurrección del iniciado, a imagen y semejanza de la del dios, a la que seguiría el macarismo con instrucciones vitales y la promesa de bienaventuranza futura.

¹⁷⁴ Riedweg, 2002a, cfr. también Riedweg, 1998, 387 ss.

¹⁷⁵ El simbolismo y la dificultad que supone el saber escoger la fórmula correcta y la idoneidad del momento para pronunciarla, máxime en el tránsito ultraterreno, no parecen dejar lugar a la improvisación.

¹⁷⁶ Riedweg, 1998, 371 y n. 49.

¹⁷⁷ Para Calame, 1995a, 12, las palabras de las laminillas pronunciadas por los fieles tienen con frecuencia el valor de actos cultuales.

¹⁷⁸ Cfr. § 4.4.

¹⁷⁹ Zuntz 1971, 343 ss.; Pugliese Carratelli, 1975, 228 s., 1993, 14; Janko, 1984, 90 ss.; Graf, 1993, 247. Riedweg, 1998, 378; 2002a, enuncia la hipótesis de que los orfeotelestas podrían haber tenido copia escrita del ἱερός λόγος, mientras que los grabadores de las láminas habrían trabajado de memoria.

¹⁸⁰ Plu. *Alex.* 2.7-9 (*OF* 556 I, 579, 658), Clem. Al. *Prot.* 2.22.4 (*OF* 590). En *SHell.* 980 el poeta trágico Filico lleva la cabeza coronada de hiedra, probablemente como señal de su iniciación, en el momento de partir hacia los lugares de los felices y la isla de los bienaventurados. Para las coronas de hiedra en el culto a Dioniso, cfr. Blech, 1982, 212 ss., Hsch. s. v. *bakchan* «coronarse de hiedra». Según la descripción de un ánfora de Vulci de los ss. IV-III a.C., hoy perdida, aparecerían en ella iniciados coronados de hiedra y con tirso, cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 59. Sobre la hiedra, véase también Tzifopoulos, 2005, 40. En el ritual eleusinio de las Coes los participantes iban coronados de hiedra: Alciph. 4.18.11, cfr. Burkert, 1983a, 220, 231.

En segundo lugar, la laminilla de Farsalo se colocó en el interior de una rica hidria de bronce, un recipiente que se asocia al mundo simposiaco y al mundo funerario y con el que se ofrecen libaciones a los muertos en el ritual que conoceremos luego como ἀνάψυξις o *refrigerium*¹⁸¹, de modo que la colocación allí de la laminilla pudo responder a motivaciones rituales. Por último, no hay que descartar que algunas láminas se doblasen como un acto ritual. A estos indicios se opone el escaso número de ejemplares de láminas aparecidos, probablemente por el elevado precio del oro o por rapiñas en las tumbas. Tal vez sea preferible pensar que en el ritual se usó por lo general otro tipo de «libros» (léase soporte) más económicos y manejables, de material perecedero, como, por ejemplo, el papiro. En efecto, encontramos en la iconografía a un seguidor de Orfeo con un rollo de papiro en la mano¹⁸² y hay que señalar que en Calatis, en el Mar Negro¹⁸³, se excavó una tumba de mediados del siglo IV a.C. en que apareció un esqueleto de varón sosteniendo un rollo de papiro escrito en la diestra. Una patera con huevos acompañaba el enterramiento. Lamentablemente, el papiro se deshizo y no pudo ser leído.

2.5.f. Reutilización como amuletos

Algunos estudiosos han sugerido una función mágica de las laminillas, como amuleto o talismán¹⁸⁴. Por nuestra parte, nos inclinamos a pensar que tal uso sólo puede demostrarse en época postclásica. Ya vimos que la laminilla de Petelia debió de ser reutilizada como amuleto en época romana¹⁸⁵.

En cuanto a la laminilla romana (OF 491), o mucho habían cambiado las creencias órficas en los siglos que mediaban entre ella y las más antiguas, o hemos de aceptar la idea de que en ella se han adoptado antiguas fórmulas hexamétricas para usarla como un amuleto¹⁸⁶.

¹⁸¹ Cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 310 s.

¹⁸² Obra del Pintor de Ganimedes (330-320 a.C.), conservada en el Antikenmuseum de Basilea n. 540. Cfr. cap. 8, § 15 con fig. 19. Incluso el *P. Derv.* y el *P. Gurob* son ejemplos de textos órficos escritos sobre papiro. Cfr. los caps. 22 y 58.

¹⁸³ Cfr. Preda, 1961, 297, fig. 16 y 277 y fig. 1; Picard, 1963, 188 ss. e imagen en pp. 190-191; Bottini, 1992, 149 ss.

¹⁸⁴ Marshall 1911, Introd. XLVII; «filacterias» según Cumont, 1949, 277; *eine Art Titel zum Talisman* según West, 1975, 232 (aunque Tortorelli, 1995b, 469, distingue entre *amuleto* y *talismán*), cfr. también Guthrie, 1935, 172 («lo mágico no era ajeno al orfismo»); Zuntz, 1971, 282 ss.; Kotansky, 1991, 114 ss.

¹⁸⁵ Cfr. § 2.5.a.

¹⁸⁶ Kotansky, 1994, 107; cfr. ya Zuntz, 1971, 334 y Kotansky, 1991, 115. En cualquier caso, el uso ritual de las laminillas no es incompatible con su utilización como amuletos.

También es curioso el hallazgo de una lámina de oro en Baudectet (Gembloux, Bélgica)¹⁸⁷. Aunque las lecturas son dudosas y el entorno de la laminilla no es órfico, sino que parece contener *voces magicae*, sería sugestivo pensar que una especie de mago itinerante se presentó en Bélgica en el siglo II d.C. portando una laminilla de oro, utilizada ya como amuleto, en la que se recogían ecos de viejas fórmulas –una de ellas traducida al latín– entre un batiburrillo de abracadabras incomprensibles para su clientela¹⁸⁸.

3. RECONSTRUCCIÓN DEL ESQUEMA RELIGIOSO

3.1. *Temprana crítica a una communis opinio*

La historia de los estudios sobre las laminillas de oro ha seguido los avatares de la propia investigación sobre el orfismo en general. Cuando se publicó la primera laminilla de oro, la de Petelia, en 1836, los estudios de historia de las religiones consideraban un hecho incontestable la existencia del orfismo, razón por la cual la laminilla se interpretó como órfica, y lo mismo ocurrió con las que fueron apareciendo a continuación¹⁸⁹.

La reacción hipercrítica iniciada por Wilamowitz¹⁹⁰ puso en cuestión el carácter órfico de nuestros documentos, una actitud escéptica seguida por otros ilustres filólogos¹⁹¹.

Las bases para tal escepticismo eran, en resumen, las siguientes:

3.1.a. En las laminillas nunca aparece el nombre de Orfeo.

3.1.b. El tópico, reiterado en muchas de ellas, de la petición de agua fresca por parte del alma tiene paralelos en Egipto.

3.1.c. Algunos de los nombres que aparecen en las laminillas, como Eubuleo, se encuentran en contexto eleusinio.

3.1.d. La Mnemósine citada en el primer grupo de textos nada tiene que ver con la madre de las Musas.

¹⁸⁷ Plumier-Torfs *et al.*, 1993, 797 ss.; Bernabé-Jiménez, 2001, 281; Lambert, 2002, L 109, 3-5.

¹⁸⁸ Jordan, 2001, señala un interesante paralelo de los textos de las laminillas con una lamentación funeraria en verso que aún se recita en Mordovia, en la confluencia de los ríos Volga y Kama. Hay también ejemplos de huellas órficas en textos cristianos de tipo similar en Rumanía, cfr. Poruciuc, 2002.

¹⁸⁹ Como tales fueron consideradas por Dieterich, 1893, y Harrison, 1903a, y como tales las editaron Comparetti, 1910, y Olivieri, 1915.

¹⁹⁰ Especialmente Wilamowitz, 1931 II 202 s.

¹⁹¹ Principalmente Linforth, 1941 (es significativo que este autor no haga siquiera mención de ellas en su estudio sistemático sobre el orfismo); Dodds, 1951; y, en último término, Zuntz, 1971.

3.1.e. Las laminillas no parecen tener que ver con el culto de Dioniso.

3.1.f. (Argumento principal) El orfismo se consideraba un fenómeno mucho más tardío.

3.2. *Criticar a los críticos*

Ninguno de estos argumentos resulta concluyente.

3.2.a. Si los versos recogidos en las laminillas estaban puestos en boca de Orfeo, su nombre no tiene por qué aparecer. Conocemos en la literatura griega poemas que tienen muchos puntos de contacto, sobre todo formales, con el tipo de textos en que se sustentan las laminillas, porque hacen revelaciones de carácter más o menos religioso, y sus autores tampoco mencionan sus nombres en sus obras. Es el caso del *Poema* de Parménides, en el que no sólo no aparece el nombre del filósofo, sino que ni siquiera sabemos quién es la diosa que le hace las revelaciones. O el de Empédocles, que tampoco se refiere a sí mismo por su nombre. Más adelante (§ 3.3) trataremos de argumentar sobre la posibilidad de que los textos aparezcan en boca de Orfeo.

3.2.b. Hay que admitir que en algunas formulaciones de nuestras laminillas existen paralelos con inscripciones en que hallamos la fórmula «que Osiris te dé agua fresca»¹⁹² e incluso con el *Libro de los muertos* egipcio¹⁹³. Pero desde antiguo se han establecido conexiones entre el pensamiento egipcio y el de los pitagóricos y entre el de éstos y el orfismo, como por ejemplo el famoso pasaje de Heródoto 2.81, en que habla de la prohibición egipcia de sepultar a los muertos con vestidos de lana y concluye que «las prácticas órficas y báquicas son en realidad egipcias y pitagóricas». La tradición de que Orfeo viajó a Egipto reflejaría la creencia de los propios griegos de que algunos elementos del orfismo procedían de Egipto¹⁹⁴. Tenemos incluso testimonios consistentes sobre la existencia de un *Relato sacro egipcio* (ἱερός λόγος Αἰγύπτιος) atribuido a Orfeo¹⁹⁵. En consecuencia, la posible presencia de influjos egipcios no invalida el carácter órfico de un texto.

3.2.c. El Eubuleo mencionado en las laminillas no tiene que ver con el Eubuleo de Eleusis. Se trata de un epíteto que significa «el buen consejero» y que en diversos textos se refiere a Dioniso¹⁹⁶.

¹⁹² Cfr. p. ej. *IG* 14.1488; 1075; 1782, *Inscr. Alexandr. ZPE* 77, 1989, 195 s.

¹⁹³ Cfr. cap. 39, § 2.3.

¹⁹⁴ Cfr. *OF* 40 ss. La creencia no era fundada. Cfr. Diez de Velasco-Molinero Polo, 1994.

¹⁹⁵ Sobre el cual, cfr. Bernabé, 2002c.

¹⁹⁶ Cfr. § 2.2.d.

3.2.d. Mnemósine es mencionada en un himno órfico con la función de conservar en los iniciados el recuerdo de la iniciación¹⁹⁷.

3.2.e. La alusión del final de la laminilla de Hiponio a los «bacos e iniciados», y sobre todo la afirmación de las laminillas de Pelinna «el propio Baco te liberó», indican una relación de las laminillas con Dioniso.

3.2.f. En cuanto al argumento del carácter supuestamente tardío del orfismo, se ha visto también contradicho por hallazgos como el *Papiro de Derveni* y las láminas óseas de Olbia.

3.3. ¿Dos tipos distintos de laminillas?

Por otra parte, Pugliese Carratelli¹⁹⁸ ha propuesto que las laminillas proceden de dos ámbitos religiosos distintos, de modo que debe distinguirse un grupo de textos en los que Mnemósine da instrucciones basadas en la fórmula de reconocimiento «Soy hijo de la Tierra y del Cielo estrellado» (y en los que no se menciona a Perséfone, Eucles, Eubuleo ni a los demás «dioses inmortales») de otro grupo que se caracterizaría por la ausencia de Mnemósine, por la fórmula «Vengo pura de entre puros» y por la invocación a Perséfone y a otros númenes ctónicos ante los que el iniciado llega tras haber superado terribles pruebas.

Sin embargo, no parece que podamos establecer distinciones del esquema religioso entre unas laminillas y otras, porque hay lazos de unión que ponen todas en relación. Probablemente lo único que varía es el momento del tránsito por los infiernos que es aludido en unas y en otras¹⁹⁹.

3.4. *Las laminillas, textos órficos: ¿a quién se atribuyen?*

Subsiste la pregunta de si las laminillas pertenecen a un ámbito religioso órfico. Aunque la evidencia no es incontestable, existe una cierta coincidencia de probabilidades en favor de una respuesta afirmativa.

La primera cuestión sería quién pasaba por ser el autor del texto de las laminillas, es decir, a quién se hacía responsable de la información sobre la geografía infernal y sobre los consejos que se dan al

¹⁹⁷ Cfr. § 4.5.

¹⁹⁸ *Passim*, p. ej. Pugliese Carratelli, 1993, 11 ss.

¹⁹⁹ Cfr. § 4.2.

alma del iniciado en su camino al otro mundo, acerca de lo que debe hacer y decir. Debía de tratarse de alguien revestido de la autoridad necesaria para ser creído, una autoridad que sólo puede sustentarse en un profundo conocimiento del mundo infernal. Ello quiere decir que tales revelaciones sólo podrían ponerse en boca de una divinidad infernal o de un visitante de los infiernos. La primera posibilidad está descartada, porque los posibles candidatos aparecen mencionados en tercera persona²⁰⁰. Si es un visitante de los infiernos, los candidatos podrían ser varios: Teseo, Odiseo, Heracles u Orfeo. Pero de ellos sólo a Orfeo se le atribuye poesía sobre el Más Allá. En efecto, ya en fecha antigua²⁰¹ se propuso que los textos se consideraban obra de Orfeo. Aunque tal atribución ha sido tácita o explícitamente negada durante muchos años, en los últimos tiempos, «con la adquisición de nuevos documentos órficos, la posibilidad se va haciendo menos fantástica»²⁰², razón por la cual varios autores²⁰³ han defendido de nuevo que la posibilidad más verosímil es que quien habla no sea otro que el mítico cantor. Si, como veremos²⁰⁴, las indicaciones parecen proceder de un tipo de poesía escatológica, probablemente una *Κατάβασις* en que se trataba de la geografía del Hades, de la liberación del alma del ciclo de la metempsicosis y de un destino especial para los iniciados, es lógico atribuirlos a un personaje que hubiera descendido al Hades. Pero otros conocidos héroes que descendieron al Hades, como Heracles, Odiseo o Teseo, no parecen candidatos cualificados para ser los supuestos autores de las laminillas, ya que nunca se les atribuyen habilidades poéticas.

A todo ello se añade que Orfeo es un personaje reiterado en contexto escatológico en la cerámica apulia del siglo IV a.C.²⁰⁵. Especialmente significativa es el ánfora de Basilea ya citada²⁰⁶, en que encontramos la figura de Orfeo frente a un difunto que sostiene en su mano un rollo de papiro.

A la luz de todos los citados argumentos, a la hora de buscar qué autorizada voz dicta el texto de las laminillas, no podemos encontrar mejor candidato que Orfeo, el mítico cantor tracio, visitante de los infiernos, revelador de asuntos del Más Allá, presunto autor de un

²⁰⁰ Por ejemplo, en *OF* 485, 2 la frase «Di a Perséfone que Baco te liberó» implica que el responsable del texto no es ni Dioniso ni Perséfone (de ser así, esperaríamos algo como «Di a Perséfone que yo te he liberado» o «Dime que Baco te ha liberado»).

²⁰¹ Comparetti, 1910, 36, refiriéndose concretamente al final de la laminilla de Petelia, piensa que había que leer «escribió esto» y que su sujeto sería Orfeo.

²⁰² Como señala Tortorelli, 1995b, 474.

²⁰³ Cfr. Bernabé, 1991, 234; Riedweg, 1998 y Bernabé-Jiménez, 2001, 23 ss.

²⁰⁴ Cfr. § 4.2.

²⁰⁵ Cfr. cap. 29, § 8.

²⁰⁶ Cfr. n. 182.

corpus de literatura sobre estos temas y figura tópica del imaginario infernal apulio.

3.5. *La distribución geográfica y temporal*

Otro argumento que puede esgrimirse para defender el carácter órfico de las laminillas es la distribución geográfica de los lugares en que han aparecido: el sur de Italia (Hiponio, Petelia, Turios, ahora también Entella, en Sicilia), Tesalia-Macedonia (Farsalo, Pelinna, Ferras; la del museo de Malibu parece proceder también de Tesalia, Pela, en Macedonia), Creta (Eleuterna, Mylopótamos, Sfakaki), Acaya y Lesbos (aun cuando desconozcamos el contenido de la hallada en Mitilene)²⁰⁷. Se trata de sitios que, o bien se relacionan con el mito de Orfeo, o bien han sido lugares de hallazgo de otros documentos de carácter órfico.

Si a ello le añadimos la amplia horquilla de dataciones de las laminillas, desde finales del siglo v a.C. al III d.C., y el carácter diferencial de los poseedores de las laminillas, que se muestran como no seguidores (sólo) de una religión «política» de la ciudad, podemos concluir que todas estas características apuntan a una orientación religiosa dispersa, persistente en el tiempo y no integrada en la religión oficial, rasgos todos congruentes con el orfismo.

3.6. *Pertenencia a un ámbito místico: Mnemósine y el recuerdo iniciático*

El movimiento religioso al que pertenecen las laminillas es claramente místico. Los iniciados tienen unos conocimientos específicos y secretos que les sirven para lograr un destino mejor en el otro mundo.

Mnemósine, divinidad fundamental en las laminillas del grupo de la de Hiponio, no sólo es, según el mito, abuela de Orfeo, sino también, como personificación de la memoria, la diosa que protege al iniciado órfico, como se afirma en un *Himno órfico*²⁰⁸.

En la laminilla de Entella (*OF* 475.2) aparece la expresión «héroe que recuerda», lo que parece indicar que en el esquema religioso de estas laminillas «héroe» es la condición que adquiere el difunto que recuerda la iniciación. Coincide con la indicación de la laminilla de

²⁰⁷ La de Roma es excepcional y de características un tanto diferentes de las demás.

²⁰⁸ *OH* 77.9 s. «Excítales a los iniciados el recuerdo del piadoso ritual / y envía lejos de ellos el olvido».

Petelia (*OF* 476.11, en que se indica que el alma reinará con los demás héroes) y con la referencia del *Fr.* 133 de Píndaro, según la cual las almas libres de castigo por su antigua culpa «serán llamadas héroes inmaculados».

En tres laminillas de Turios (*OF* 488-490) el alma declara en primera persona, dirigiéndose a Perséfone, Eucles, Eubuleo y a los demás dioses, que viene «pura de entre puros». Esta expresión compleja implica que quien habla se define como perteneciente a un grupo solidario caracterizado por mantener una situación de pureza, pero también como individuo que es puro de modo especial. Lo más probable es que se trate de una pureza ritual, resultado de haber experimentado la iniciación (que parece ser un requisito indispensable) y haber mantenido una vida observante de los preceptos del grupo religioso al que pertenece, lo que hace al alma merecedora de una nueva vida en el Más Allá. También Platón (*Phd.* 69c) opone «no iniciados» y «no participantes en los ritos», que son condenados al lodo una vez que han muerto, frente al *κεκαθαρμένος* «que está purificado», y *τετελεσμένος* «que ha participado en los ritos», que habitará con los dioses. Todo ello, una vez más, no es exclusivo, pero sí congruente con el mundo órfico.

También la laminilla de Feras nos muestra un contexto iniciático (la existencia de «contraseñas» y la liberación del iniciado en la pradera del Allende), en que se entrelazan una mención órfico-dionisiaca (Andricepedotirso es el nombre de Ericepeo, en esta época epíteto de Dioniso –aún no de Fanes–, deformado como Andricepedo, esto es, como el adulto-niño Dioniso, y combinado con el nombre del tirso, característico del iniciado) y una mención de Perséfone (Brimó). También se hace referencia a la necesidad de pagar un castigo, de la que el iniciado está libre («pues el iniciado está libre de castigo»). Pero sobre este punto hemos de volver más adelante.

3.7. *El vino*

La mención final del vino en la laminilla de Pelinna (*OF* 485.6), asociada a la promesa de la unión del alma con otros felices, nos recuerda el pasaje de Platón (*R.* 363c) en que se habla de la doctrina de Museo y de su hijo (esto es, doctrina órfica, como creían ya los comentaristas antiguos de Platón), según la cual las almas de los «justos» alcanzarán en el Hades un perpetuo banquete acompañado de vino. La propuesta de que el vino era mencionado en el *P Gurob*²⁰⁹ apoyaría esta relación del vino con el ritual órfico.

²⁰⁹ Hordern, 2000.

3.8. Contraseñas

El difunto iniciado conoce unas contraseñas que le permiten acceder a un destino especial. Se supone que quienes no las conozcan no lo alcanzarán. Por más que las contraseñas puedan ser interpretadas de modo diverso, tomadas en su conjunto resultan más congruentes con un esquema órfico que con cualquier otro. Pasemos revista de modo sumario a cuanto hemos visto por extenso en § 2.4.

3.8.a. Es muy verosímil que la referencia (*OF* 488.5)

Salí volando del penoso ciclo de profundo pesar

aluda al paso del alma por diversos cuerpos, doctrina que hemos visto reflejada en fragmentos de las *Rapsodias* que hablan de un «ciclo» de reencarnaciones que es a un tiempo «rueda» de castigo.

3.8.b. La referencia a la «verdad» en la laminilla de Farsalo coincide con la que se encuentra en las láminas de hueso de Olbia, también órficas. En ambos casos se hace referencia con juego de palabras a aquello que no debe olvidarse²¹⁰.

3.8.c. La contraseña que se da a los guardianes, «Hijo de Tierra soy y de Cielo estrellado», admite, desde luego, varias interpretaciones, pero hemos visto (§ 2.4.) que la más verosímil resulta del todo congruente con las doctrinas órficas.

3.8.d. En una laminilla de Turios (*OF* 487.5 ss.) leemos:

Salve, tras haber tenido una experiencia que nunca antes tuviste.
Dios has nacido, de hombre que eras. Cabrito, en la leche caíste.
Salve, salve, al tomar el camino a la derecha
hacia las sacras praderas y sotos de Perséfone.

La «experiencia», nunca antes experimentada, la conversión en dios y la caída en leche como cabrito evocan el renacimiento del alma y su felicidad en una nueva vida en la que se identifica con el dios. La conversión en dios no es sino una reintegración del alma a su antiguo estado, dado que ésta había proclamado (*OF* 488-490) su pertenencia a la estirpe de los dioses. La experiencia a la que se alude puede ser la muerte o la iniciación, o mejor, como vimos, ambas a la vez.

²¹⁰ Cfr. cap. 24, § 2 y 38, § 4.2.

3.8e. La afirmación de *OF* 489-490.4,

He pagado el castigo que corresponde a acciones impías,

pone de manifiesto que en el sistema de creencias que sirve de base a estos textos el alma es de origen divino, pero hay una culpa que debe ser expiada, para que llegue purificada ante Perséfone y obtenga un destino de bienaventuranza. De nuevo todo es congruente con la creencia órfica, si admitimos que las acciones impías son la culpa titánica, central en el mito órfico, todo lo cual vuelve a ser paralelo con *Pi. Fr.* 133. Dado que en la tradición órfica Dioniso es hijo de Perséfone, el «antiguo pesar» pindárico sería el dolor de la madre por la muerte de su hijo. Los seres humanos se verían obligados a expiar la culpa heredada de los Titanes, hasta pagar su compensación, y parece claro que el «castigo» o «compensación» consiste en vivir en este mundo. De acuerdo con famosos pasajes platónicos, la expiación de la pena debe producirse por el encierro del alma en un cuerpo, que se convierte así en una especie de cárcel o incluso de «tumba»²¹¹, dado que la vida humana no es la verdadera vida, sino un periodo de purificación y prueba hasta alcanzar la verdadera vida que empieza tras la muerte. El no iniciado sufre, al parecer, un doble castigo. Primero, padece penas en el Más Allá (se habla de estar inmerso en el fango o de llevar agua en un cedazo)²¹² y, además, está condenado a volver a pasar por otras existencias terrenas, hasta cumplir los requisitos necesarios para reintegrarse a su estado inicial divino. También Aristóteles (*Fr.* 60 Rose) atribuye a los antiguos «que relataron la iniciación en los misterios» (¿quiénes, si no los órficos?) la doctrina de que

el alma expía la pena y que nosotros vivimos para ser castigados por ciertas fechorías gravísimas.

3.8.f. En *OF* 488.6 se hace referencia a una corona:

Me lancé con ágiles pies a por la ansiada corona.

La mención de la corona puede ser solidaria con un contexto órfico, pese a su ambivalencia en evocar el banquete, el mundo funerario, el triunfo en la competición atlética y el símbolo místico²¹³. En cualquier caso, el resultado para el iniciado, tanto en la iniciación como en la muer-

²¹¹ *Pl. Cra.* 400c, *Phd.* 62b, cfr. Bernabé, 1995a. Parece que «tumba» era la fórmula órfica, mientras que «cárcel» sería una versión dulcificada propia de Platón.

²¹² *Pl. R.* 363de, *Grg.* 493b, cfr. también *R.* 364e.

²¹³ Cfr. *Ar. Ra.* 329 ss., Callinic. Rh. *FrGHist* 627 F 2.34 = Ath. 202d.

te, es el tránsito a un estado de felicidad, coincidente con la identificación con el dios. Tal estado es algo deseado y recibido como premio, como prueba del éxito en el pasaje del Hades. De este modo, la liberación del iniciado del ciclo de nacimientos es, a la vez, un triunfo (la victoria sobre las reencarnaciones), un símbolo funerario (porque el alma vivirá en los infiernos), un símbolo místico que define al iniciado y un símbolo simposíaco, porque al alma le espera en el otro mundo un banquete perpetuo.

3.8.g. Ni siquiera la extraña laminilla «grande» queda fuera del marco de creencias que atribuimos a los órficos, ya que tanto los dioses mencionados (Cielo, la Madre Tierra, Zeus, Perséfone y Dioniso, identificado con el Sol) como la estructura del universo formada por elementos-dioses son creencias perfectamente asumibles como órficas. También lo es la visión de la situación del hombre en el Universo, sometido a la vigilancia de Zeus y de las Moiras y obligado a pagar compensación en el otro mundo. Asimismo, es compatible con las creencias órficas el deseo de propiciarse a la diosa infernal, madre de Dioniso, y el hecho de llamarla «madre», porque el mista aspira a identificarse con el dios. Por último, también son órficas la idea de que el rito es un instrumento de salvación y una iluminación de la mente y la convicción de que el estatus de «héroe» es el resultado feliz de todo el proceso anterior. Hemos visto en qué medida hallamos paralelos estrechos de todo lo descrito en esta laminilla en otros textos órficos como el *Hieros logos* egipcio, el *Papiro de Gurob* y poemas posteriores.

3.9. En suma, la combinación de elementos como rasgo órfico

Por supuesto que toda esta acumulación de datos puede discutirse y que podemos hallar aisladamente referencias similares en otros ámbitos religiosos. Pero en este punto podemos señalar que la problemática de las laminillas es, en el fondo, la misma que para el orfismo en su conjunto. Casi ningún rasgo en este movimiento religioso pertenece sólo al orfismo. La figura de Orfeo aparece en contextos que no son órficos; la abstinencia y la transmigración se comparten con el pitagorismo, el éxtasis báquico con el dionisismo, la idea de un Zeus principio y fin de todo puede encontrarse en autores no órficos, como Esquilo, y también hay coincidencias con el ámbito eleusinio. Pero lo que nos parece significativo es que cada uno de los rasgos puede quizá hallarse por separado en otros ámbitos, pero no existe otro movimiento religioso en el que todos coincidan. Podría decirse, aun a riesgo de simplificar las cosas, que lo que sí pertenece al orfismo es la combinación de todos esos elementos o de un número amplio de ellos. Aceptando este principio como punto de partida, vemos que hay en las lami-

nillas una combinación de elementos dionisiacos, pitagóricos y eleusinos. Serían rasgos dionisiacos la reiterada alusión a Dioniso y la mención de «bacos» e iniciados. Son elementos conocidos de las creencias pitagóricas que se manifiestan en las laminillas la pureza, la metempsicosis y el ciclo de reencarnaciones. Y se asemeja al mundo eleusino la preponderancia de Perséfone. Los rasgos señalados se encuentran, pues, como decíamos, en el orfismo y fuera de él, pero la combinación de todos ellos no se da, que sepamos, más que en el orfismo. El esquema religioso de las laminillas nos presenta el alma de un difunto que, gracias a una vida de pureza, se ha liberado de un penoso ciclo de nacimientos. Es Dioniso quien la libera, pero es Perséfone la que debe dar su último permiso para que llegue a la pradera feliz, en la que renace reintegrada a un estado divino o semidivino que era el originario.

Atribuir un esquema como éste (y, por tanto, las laminillas) a los órficos (con toda la vaguedad que se quiera dar al término, incluso con la expresión de Nilsson²¹⁴ «Orphism and kindred religious movements») es más lógico que mantener una actitud escéptica a ultranza y pensar que puede tratarse de «otro movimiento religioso» que no podemos calificar ni situar.

Por ello, poco a poco parece ir reconquistándose la idea de que las laminillas son órficas y comienza de nuevo a ser habitual denominarlas como tales, sin restricciones.

4. PROBLEMAS LITERARIOS

4.1. Naturaleza de nuestros textos

Problema no pequeño con relación a las laminillas es también definir qué clase de textos son o de qué tipo de obra proceden, lo que nos lleva a plantear si las coincidencias que presentan entre sí algunas laminillas se deben a que derivan de un arquetipo común.

La primera definición literaria que se dio a los textos contenidos en las laminillas fue que eran extractos de un libro de poemas órfico, si bien, mientras unos autores los creían procedentes de un *Descenso a los Infiernos* (εἰς Ἁϊδοῦ κατὰβασις) atribuido a Orfeo²¹⁵, Comparetti prefería considerarlos pasajes de varias obras del corpus órfico, «tomados de aquí y de allá sin otro propósito que elegir versos que se refieran en especial a la vida futura»²¹⁶. Es claro que hay ele-

²¹⁴ Nilsson, 1935 (título del artículo).

²¹⁵ Dieterich, ²1913, 128; cfr. Guthrie, 1935, 171 s.

²¹⁶ Comparetti, 1882, 117.

mentos de juicio para apoyar esta interpretación²¹⁷, pero fue criticada desde muy pronto²¹⁸, sobre todo porque la definición como «una serie de extractos» implica textos inconexos y éstos no lo son.

Otros autores, por el contrario, consideran que las laminillas contienen breves poemas completos. Dado que un grupo de laminillas (OF 474-477) presenta textos muy similares, pero con diferencias significativas, algunos autores han pretendido que derivan de un arquetipo común, alterado por la transmisión, y han intentado reconstruir dicho arquetipo²¹⁹.

En estas reconstrucciones, no obstante, hay un amplio grado de arbitrariedad²²⁰, dado que no hay criterios válidos para la elección entre formas alternativas e incluso existe el prejuicio de que el arquetipo tenía que ser un texto poéticamente bueno, que la transmisión se limita a degradar.

Por su parte, Pugliese Carratelli²²¹, que considera evidente que estos textos derivan con más o menos alteraciones de un texto sagrado (ἱερὸς λόγος), considera que las relaciones entre el modelo y los textos que encontramos en las láminas no son asimilables a las que existen entre el arquetipo de un texto literario y los manuscritos. En textos como los que estamos tratando, además de las alteraciones propias de toda transmisión, podemos encontrar los defectos que se derivan de la falta de voluntad de encontrar sentido a expresiones que se transcriben de forma tan devota y mecánica como incorrecta. Considera, en consecuencia, que no se debe intervenir demasiado drásticamente sobre textos que, aunque emparentados entre sí, no son gemelos, sino que reflejan aspectos particulares de ambientes y momentos diversos.

²¹⁷ Por ejemplo, OF 487 empieza por la adversativa ἀλλά y el primer verso de OF 476 y 481 incluye un δέ adversativo, mientras que en OF 488, 2 aparecen Εὐκλῆς Εὐβουλεύς τε invocados mediante el uso de *nominativus pro vocativo*. Según esta hipótesis, las partículas coordinantes unirían la frase a un texto anterior en la fuente y el *nominativus pro vocativo* obedecería a una mala adaptación de un contexto en que la secuencia de dioses se enunciaba en nominativo.

²¹⁸ Con respecto al primero de los argumentos, muchos oráculos comienzan con ἀλλά y están completos (Zuntz, 1971, 330).

²¹⁹ Lo intenta parcialmente Merkelbach, 1975, y en su totalidad West, 1975, y Janko, 1984. West parte de la idea de que el arquetipo sería un breve poema jonio del s. v a.C. que ha sufrido alteraciones e intrusión de formas dorias o semidorias. Janko piensa que se trata de textos memorizados y orales. Otros autores manifiestan actitudes algo más flexibles, cfr. Lloyd-Jones, 1975, quien señala que el texto aparece «en varias formas y con varios errores»; Gallavotti, 1978-1979, 337, quien estima que proceden de un texto popular, usado como λόγιον por una secta y transmitido en redacciones varias y contaminadas entre sí, por lo que cada uno debe entenderse por sí mismo. Marcovich, 1976, no cree posible reconstruir un arquetipo. La posición más extrema es la de Edmonds, 2004, 63 s., que considera las laminillas documentos independientes e incluso de distintos grupos religiosos.

²²⁰ Cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 245 s., con bibliografía.

²²¹ Pugliese Carratelli, 1975, 227.

Bernabé-Jiménez²²², en su análisis de la naturaleza de estos textos, parten del hecho de que no son obras literarias completas y consideran preciso abordar la cuestión tomando en consideración las características del soporte y la función que tenían²²³.

Ni el precio del oro ni la necesidad de portar las laminillas al otro mundo en la mano o en la boca permiten disponer de soportes de gran tamaño. No se pueden recoger en ellos largos textos literarios completos, sino textos funcionales, destinados a lograr un fin inmediato²²⁴ (bien ayudar al muerto a que recuerde detalles fundamentales al llegar al otro mundo, bien acompañarlo en su tránsito con palabras de buen agüero, bien poner en su boca palabras aceptables por las deidades infernales). El iniciado lleva anotados los elementos indispensables, como qué fuente debe evitar, adónde debe ir y qué debe decir. Lo demás se da por supuesto y no es preciso recordarlo para alcanzarlo; es probable que el usuario hubiera oído en la iniciación y en otros ritos uno o varios poemas órficos en que se describía con detalle lo que le esperaba, pero no necesita llevar escrito al Hades todo cuanto ha oído en vida sobre la cuestión. Sólo se lleva una especie de *aide mémoire*, en que se explicita únicamente aquello cuyo olvido representa un error irreparable.

Es claro que hay unos modelos y que en algún caso (como el de las laminillas cretenses) se ha llegado a un texto muy establecido, muy reiterado, con escaso espacio para la improvisación. Pero esto no es lo general. En las laminillas más largas del primer grupo el margen de maniobra es mucho mayor: sus autores seleccionaron y reestructuraron de un modo muy libre elementos de sus modelos, de forma que es una tarea imposible obtener un arquetipo a través de ellos.

Queda, pues, que nos preguntemos qué modelos pudieron ser éstos, de los que pueden proceder los elementos coincidentes de las laminillas.

4.2. *El posible modelo de las laminillas*

El modelo más probable que suministraría los materiales para la confección de las laminillas podría muy bien ser un *Descenso de Orfeo al Hades*, del que tenemos noticias diversas, incluso fragmentos de

²²² Bernabé-Jiménez, 2001, 246 ss.

²²³ Tzifopoulos, 2005, 74 ss., ha puesto de manifiesto las semejanzas en forma, estructura y técnica compositiva de algunas laminillas con varios textos oraculares.

²²⁴ Los autores ofrecían como ejemplos de textos funcionales semejantes, aunque alejados en el espacio y en el tiempo, las notas para llevar al supermercado, los recados telefónicos o las «chuletas» de los estudiantes.

una versión tardía y con grandes similitudes con el libro VI de la *Eneida*: el *Papiro de Bolonia*²²⁵.

Nuestra ignorancia acerca de si las laminillas derivan de un mismo modelo o de varios poemas de este tipo²²⁶ no se ve demasiado asistida por la carencia de fragmentos transmitidos por otra vía de versiones antiguas de las catábasis. Pero podemos establecer una especie de marco de los acontecimientos en el que situar como episodios las escenas que encontramos descritas en las laminillas. Convencionalmente, a partir de este momento hablamos como si se tratara de un solo poema.

En primer lugar se describiría el inicio del viaje, o, lo que es lo mismo, el momento en que se produce la muerte del iniciado y su alma comienza el camino hacia el Hades. En ese momento Mnemósine, diosa de la Memoria, debía de tener un papel fundamental: ayudar al iniciado a recordar lo que debe hacer y decir y lo que no.

Las laminillas de Hiponio, Petelia, Farsalo y las de Eleuterna (*OF* 474-484) están relacionadas con esta primera etapa. Se describiría que los muertos no iniciados beben en la fuente del Leteo y olvidan, mientras que el iniciado debe resistir el señuelo de la fuente marcada por el ciprés luciente y acudir, en cambio, a la de Mnemósine, y cómo le salen al encuentro unos guardianes ante los que debe pronunciar la contraseña: «Hijo de Tierra soy y de Cielo estrellado».

En un segundo momento, el alma del iniciado, tras seguir su camino por la vía sagrada, acompañada de otros iniciados, llega a presencia de Perséfone y otros dioses infernales. El alma mantenía entonces un diálogo con la diosa (recogido en las laminillas de Turios *OF* 488-490). Proclamaba su pureza y su pertenencia a un grupo de puros y manifestaba una serie de contraseñas místicas alusivas al conjunto de creencias órficas sobre el Más Allá. Tras superar este obstáculo²²⁷, el alma accedería a la pradera de los bienaventurados y alcanzaría su estado final feliz.

No está descartado que en el poema que servía de base a nuestros textos se hablara también del terrible destino de los no iniciados, sus terrores o los tormentos que sufrirían. Todos los poemas de descenso a los infiernos de este tipo que conocemos (desde el *Papiro de Bolonia*, pasando por el libro VI de la *Eneida*, hasta la *Divina Comedia* de Dante) nos ofrecen las dos alternativas. En las laminillas, sin embargo, no aparece ninguna mención a la posibilidad de que el alma no

²²⁵ Cfr. cap. 19, § 3.5.

²²⁶ Cfr. la interesante reconstrucción de un *hieros logos* subyacente por Riedweg, 2002a.

²²⁷ Sobre el esquema obstáculo-solución-resultado que caracteriza estos viajes al Más Allá, cfr. Edmonds, 2004.

logre su objetivo, quizá porque se ha seleccionado sólo la información que le es inmediatamente útil al iniciado, y también porque podría considerarse de mal agüero mencionar en el momento de la muerte que el alma puede fracasar.

Cada grupo de laminillas ha seleccionado momentos distintos del viaje del alma y obedece probablemente a funciones diferentes: las del primer grupo, las que se remiten a los momentos iniciales del gran viaje, parecen ser vademécums, cuya función era servir de ayuda a la memoria del iniciado para saber lo que debe hacer y decir en los momentos cruciales. Por su parte, tres de las de Turios (*OF* 488-490), no contienen instrucciones, sino que recogen el «diálogo correcto» con la diosa. Se diría que es la laminilla la que habla por sí misma, quizá con un valor mágico. En cuanto a las de Pelinna y una de Turios (*OF* 487) son saluciones al muerto, hechas por otra persona. Hablan por el alma y podríamos decir que representan el punto de vista del mundo de los vivos, quienes saludan al muerto congratulándose de la felicidad que le espera. Por último, las más breves son o saluciones o identificaciones como mistas.

Pese a su variedad, todas parecen pertenecer al mismo ambiente religioso, si bien, por razones que se nos escapan, en unos casos las laminillas se refieren a un momento o a otro del recorrido del alma, o se presentan desde puntos de vista diversos²²⁸.

²²⁸ Sobre paralelos orientales de las laminillas cfr. cap. 39, §§ 2.3 y 4.2.

LAS LÁMINAS DE OLBIA

Alberto Bernabé
 Universidad Complutense

1. UN IMPORTANTE HALLAZGO

Olbia, también conocida por el nombre de Borístenes, fue una antigua colonia de Mileto, fundada hacia el siglo VII a.C. y situada en la orilla occidental del Dnieper, cerca de su desembocadura en el Mar Negro. En 1951 las excavaciones del área del *témenos* de la antigua ciudad dieron lugar a un hallazgo de capital importancia para el estudio del orfismo: una pequeña serie de inscripciones, datada con seguridad, por el nivel arqueológico y por sus rasgos paleográficos, en el siglo V a.C. y que documentan la presencia de órficos en un culto dionisíaco en la ciudad en una época muy temprana. Se trata de *graffiti* sobre láminas de hueso (la más grande 5,1 x 4,1 x 0,2 cm), más o menos rectangulares, con las esquinas redondeadas. Junto a ellas se encontraron otras no inscritas.

Sin embargo, pese a su importancia, estas inscripciones no fueron publicadas hasta 1978 e incluso su conocimiento no se generalizó hasta que volvieron a ser editadas en una publicación de mayor difusión, dos años más tarde¹.

2. TEXTOS BREVES CON CONTENIDO MUY PROFUNDO

Las láminas de hueso de Olbia contienen textos muy breves, pero con un «evidente significado iniciático y salvífico»². El primero de ellos reza:

¹ Rusjaeva, 1978, y Tinnefeld, 1980. Se encuentran reproducidas en cap. 38, § 11.

² Tortorelli, 1995, 476.

Vida, muerte, vida | verdad | Dio(niso) | órficos³.

Entre las líneas aparecen una A y una Z, en la esquina superior derecha un signo en forma de Z y otro en forma de N o de Z.

El brevísimo texto (un verdadero eslogan) se hace eco de una doctrina que propugna una nueva vida tras la muerte. Por su forma (incluso por su contenido), evoca⁴ un par de fragmentos de Heráclito:

Como una misma cosa se dan en nosotros vivo y muerto, despierto y dormido, joven y viejo. Pues lo uno, convertido, es lo otro, y lo otro, convertido, es lo uno a su vez (*Fr.* 41 Marcovich = 22 B 88 D.-K.)⁵.
Inmortales los mortales, mortales los inmortales, viviendo unos la muerte de aquéllos, muriendo los otros la vida de aquéllos (*Fr.* 47 Marcovich = 22 B 62 D.-K.)⁶.

Sin duda el texto de Olbia, más que el enunciado de un principio general, es la manifestación de la esperanza personal de un creyente. El enunciado tripartito vida-muerte-vida sugiere una secuencia en la que la muerte es un tránsito entre dos vidas. Una esperanza que bien puede interpretarse en términos de la doctrina de la metempsicosis⁷, según la cual la vida mortal sería un interludio que puede calificarse de muerte respecto a una vida más alta, un estado feliz al que el iniciado volverá una vez que la muerte (lo que los no iniciados llaman «muerte») lo libere de la vida terrenal. Las referencias al cuerpo-alma en la tercera lámina así parecen sugerirlo. Incluso el texto de esta lámina de Olbia se ha considerado una especie de paráfrasis del comienzo de la laminilla áurea de Pelina⁸:

Acabas de morir y acabas de nacer, tres veces venturoso, en este día.
Di a Perséfone que el propio Baco te liberó, etc.

En este contexto, la «verdad» a la que alude el texto es la de la doctrina sostenida por los usuarios de las láminas, contrapuesta al error de los demás mortales. Una verdad que procedería de la inicia-

³ *Iolb.* 94a Dubois (*OF* 463). La lectura en nominativo parece preferible. Sobre los problemas de lectura cfr. West, 1982a, 22; Graf, 1985b, 590; Vinogradov, 1991; Zhmud, 1992; 159 s.

⁴ West, 1982a, 18; cfr. el cap. 46, § 2.

⁵ Cfr. también el argumento de la inmortalidad del alma de Pl. *Phd.* 70c-72c.

⁶ Cfr. asimismo E. *Poly. Fr.* 638 Kannicht (sobre el cual cfr. cap. 50, § 3.4.), Pl. *Cra.* 400c, *Grg.* 493a (*Philol.* B 14) y cap. 52, § 2.

⁷ Vinogradov, 1991; Tortorelli, 1995a, 84; 1995b, 477 s.; Baumgarten, 1998, 90; Bernabé, 1998a, 70.

⁸ *OF* 485. Cfr. Burkert, 1998, 395, 1999a, 71.

ción y del conocimiento de otros textos⁹, según sugieren otros pasajes en que también se menciona una verdad iniciática. Por ejemplo:

Cualquier alma que, por haber pertenecido al séquito de lo divino, haya vislumbrado algo de lo verdadero, estará libre de padecimiento hasta el próximo giro, etc. (Pl. *Phdr.* 248c),

o la declaración del iniciado ante los guardianes del Más Allá, en la laminilla áurea de Farsalo:

Y tú les dirás absolutamente toda la verdad;
di: «De Tierra soy hijo y de Cielo estrellado» (*OF* 477.7-8),

donde la «verdad» es una contraseña para ser reconocido como iniciado.

De este tipo de conocimiento iniciático habla también Píndaro, aunque se refiere a los misterios eleusinos:

Feliz quien tras ver eso va luego bajo tierra,
conoce el fin de la vida
y conoce el comienzo, que viene de Zeus (*Fr.* 137 Maehl.).

Se trata de la misma verdad que los órficos conciben etimológicamente como «ausencia de olvido» y que, por ello, asocian con Mnemósine, la Memoria, en las laminillas áureas. Una verdad consistente en conocimientos místicos que no deben ser olvidados. Es probable, además, que la enunciación de los opuestos verdad / mentira en la lámina de Olbia aluda a la diferencia entre la realidad del mundo inmortal y la mentira del mundo mortal. Y Burkert¹⁰ pone aún esta dualidad en relación con la insistencia característica de la religión de Zarathustra sobre el «verdadero orden», frente a la mentira. Los textos religiosos del tipo de los de Olbia suelen ser pregnantes, manifestar una realidad múltiple, desde diversos ángulos. En su extrema simplicidad se tornan cargados de sentido.

La mención de Dioniso es importante, porque sitúa las creencias enunciadas bajo la égida del dios liberador (Λύσιος). Es este dios el que da sentido a la declaración, y su mención encuadra las láminas olbias en el ámbito dionisiaco.

La última de las palabras de esta lámina, «órficos», es la que ha suscitado un mayor cambio en la orientación de los estudios sobre orfismo,

⁹ Sobre el valor de «verdad» en este texto cfr. West, 1982a, 20; Scalera McClintock, 1990; Baumgarten, 1998, 90; Bernabé-Jiménez, 2001, 61 ss.; Bernabé, 2004b, 70 ss.

¹⁰ Burkert, 1998, 397, n. 54; 1999a.

ya que, antes del descubrimiento de estos textos, la propia existencia del orfismo en época clásica se veía puesta en duda por los escépticos que argumentaban que no existían creyentes que se denominaran órficos en época tan temprana. La presencia de la palabra «órficos» en un documento del siglo V a.C. deja sin argumentos a los más escépticos. Se trata, pues, de la más antigua documentación, con mucho, de las muy escasas de que disponemos sobre el nombre de los órficos como tales. Observa Burkert¹¹ que el sufijo griego -*λκο-* servía para marcar un grupo caracterizado por diferenciación, de modo que la autodesignación como «órficos» implica la existencia de una agrupación de seguidores de Dioniso que se consideraba aparte de los demás por su fe en la autoridad de Orfeo, el legendario cantor de la más remota antigüedad que tenía, por ser hijo de una Musa y por haber regresado de un viaje al Hades, acceso directo al conocimiento divino, sobre todo de cuanto ocurría tras la muerte.

En otra laminilla olbia leemos:

Paz guerra | verdad mentira | Dion(iso)¹².

En la esquina inferior de la izquierda hay otra A, y en el reverso de la lámina aparece inciso un rectángulo dividido en 7 partes y a cada lado una especie de óvalo pequeño; a la derecha lo que puede ser una Σ o una Ζ¹³ y abajo lo que puede ser una Ζ o una Ν.

Los dos pares de antónimos nos recuerdan de nuevo a Heráclito:

Dios: día / noche, invierno / verano, guerra / paz (*Fr.* 77 Marcovich = 22 B 67 D.-K.).

En el fragmento de Heráclito los contrarios se resuelven en el uno divino y la guerra es el principio activo que mantiene el orden del cosmos. Tal vez en nuestro texto también deba entenderse que tras los contrarios subyace la unidad de lo divino, enunciada en el nombre de Dioniso¹⁴. En el orfismo de Olbia guerra y paz deben de tener una significación cosmológica o teológica, aunque no alcancemos a precisarla. Lada-Richards¹⁵ relaciona la referencia a la paz con otro texto de ambiente dionisiaco:

El dios (*sc.*, Bromio), hijo de Zeus, se regocija en los festejos y ama a la Paz, diosa que da la prosperidad (*E. Ba.* 419 s.).

¹¹ Burkert, 1982, 12.

¹² *IOlb.* 94b Dubois (*OF* 464).

¹³ Χα1 lee West, 1982a, 23, quien interpreta la secuencia gráfica como Ἰακχος leído del revés.

¹⁴ Cfr. Scalera McClintock, 1990, 81; Tortorelli, 1995b, 477.

¹⁵ Lada-Richards, 1999, 28 s.

Por fin, una tercera laminilla ósea de Olbia dice:

Dion(iso) | mentira verdad | cuerpo alma¹⁶.

En la esquina inferior izquierda hay una A y, por detrás, un dibujo que parece un ángulo cortado por dos líneas.

Una vez más el nombre del dios aparece asociado a dos pares de contrarios, uno el ya reiterado, mentira / verdad. Pero en este contexto ἀλήθεια, «verdad» aumenta aún su valor pregnante. En primer término, se refiere al complejo de creencias a que ya he aludido: a) la propia doctrina, que sería la verdad, frente al error en el que vive el resto de la humanidad; b) la «ausencia de olvido» de lo aprendido en la iniciación; y c) la realidad del mundo inmortal por contraste con la mentira del mundo mortal. Pero a este conjunto se asocia ahora también la contraposición entre la verdad del alma y la mentira del cuerpo, lo que nos sitúa en el ámbito de la doctrina del «cuerpo-sepultura» (σῶμα-σῆμα)¹⁷.

3. LETRAS Y DIBUJOS DE DIFÍCIL INTERPRETACIÓN

Ya se ha dicho (§ 2) que en las láminas de Olbia, además de los textos, aparecen letras sueltas o dibujos esquemáticos que suscitan dificultades de interpretación.

El signo en forma de Z que aparece en la primera de las laminillas fue interpretado por Rusjaeva, la primera editora del texto, como una abreviatura de Zagreo o como una representación del número siete, pero West¹⁸ niega ambas explicaciones, entre otras razones por motivos paleográficos, ya que no era ésta la forma del grafema Z en la época. Incluso cree que ni siquiera es una letra, sino un signo místico en forma de zigzag, quizá símbolo de la secuencia vida-muerte-vida, o el dibujo de una serpiente, que evocaría la resurrección. O incluso, el de un rayo, una realidad que se asocia con el orfismo en múltiples sentidos: por una parte, recuerda el nacimiento de Dioniso de una Sémele fulminada, por otra, hay una tradición sobre la muerte de Orfeo, según la cual fue muerto por un rayo; de un fulminado se habla también en dos laminillas áureas de Turios y, por último, el

¹⁶ *IOb.* 94c Dubois (*OF* 465). La palabra «mentira» es restituida por Vinogradov, 1991, quien también lee con claridad «cuerpo» frente a primeras lecturas menos claras.

¹⁷ Cfr., por ejemplo, *OF* 425. «El alma de todas las cosas es inmortal: mas los cuerpos, mortales», además, por supuesto, del conocido pasaje *Pl. Cra.* 400c. Acerca de la cuestión cfr. Bernabé, 1995a, 204-237; véase además Tortorelli, 1995b, 478; Bernabé, 1998a, 70.

¹⁸ West, 1982a, 19; cfr. Scalera McClintock, 1990, 78 ss.

propio género humano, según el mito órfico característico, habría nacido de la fulminación de los Titanes¹⁹.

En cuanto a la A, que hallamos en las tres láminas, fue interpretada por West²⁰ como la inicial de ἀρχά referida al «nuevo principio» de la vida, o quizá como la forma estilizada de un bucranio. En otro lugar²¹ he propuesto una interpretación diferente, que pone en relación con esta A el uso de la abreviatura ΔION del nombre de Dioniso y que postula que el escriba habría jugado con la estrecha similitud gráfica de esta abreviatura con la palabra «eternidad», AION (con ortografía arcaica), para establecer una identidad profunda entre ambas ideas a través de la semejanza de forma. La A, inicial de αἰών, sería la clave para entender el juego.

Por su parte, el dibujo del rectángulo dividido en siete partes de la segunda laminilla puede ser, según Rusjaeva, símbolo de las siete partes en que los Titanes desmembraron a Dioniso, a juzgar por la tradición órfica²². Por el contrario, West²³ piensa en una mesa dividida, con ofrendas, probablemente de huevos, o en un instrumento musical.

Por último, el dibujo de la tercera laminilla, un ángulo cortado por dos líneas, cree West que es un escabel²⁴. El escabel aparece en representaciones figuradas, por ejemplo en el ánfora del pintor de Ganimedes (Basilea S 40, c. 325 a.Ch.), con una persona sentada en él dentro de un edículo que puede ser su tumba y con un rollo de papiro en la mano, mientras Orfeo toca la cítara ante él²⁵. No olvidemos que en determinadas iniciaciones se sentaba al iniciando velado en un escabel (como pone de manifiesto una parodia de Aristófanes (*Nubes* 254)²⁶).

4. EL CULTO DE DIONISO EN OLBIA

Las láminas óseas de Olbia, pese a su brevedad, son documentos de capital importancia para el estudio del orfismo antiguo porque documentan un culto de Dioniso relacionado con el orfismo en una época

¹⁹ Sémele fulminada: *OF* 327 s.; Orfeo fulminado, cfr. Paus. 9.30.5 (*OF* 1046 III) y cap. 7 § 1.3.a; láminas de Turios: *OF* 488.4, 489.5, cfr. cap. 23, § 2.4; fulminación de los Titanes, cfr. cap. 27. No deja de ser curioso que en la narración de Heródoto de la que se habla en el siguiente apartado (Hdt. 4.78 s.) la casa del rey Escilas también fue destruida por un rayo.

²⁰ West, 1982a, 19.

²¹ Cfr. Bernabé, 1999c, 463 s. y cap. 38, § 11.

²² Cfr. *OF* 34-5 y 210, entre otros.

²³ West, 1982a, 23.

²⁴ West, 1982a, 24. Cfr. cap. 29, fig. 9.

²⁵ Cfr. cap. 8, § 15 y fig. 19.

²⁶ Sobre la cual cfr. cap. 51, § 5.1.

muy temprana²⁷. Por otra parte, este culto, por la fecha y por la localización en Olbia / Borístenes, se puede identificar sin reservas con el culto dionisiaco al que se refiere Heródoto (4.78 s.) y que, por gracia del hallazgo de las laminillas, podemos interpretar ahora como órfico.

Heródoto cuenta que Escilas, el rey de los escitas, iba con frecuencia a Borístenes, donde se había hecho construir un palacio en que pasaba temporadas comportándose como un griego. Luego quiso iniciarse en el culto de Dioniso Baqueo, sin que le hiciera desistir el hecho de que, cuando iba a hacerlo, su casa fue destruida por un rayo. Más tarde, los escitas lo descubrieron en pleno delirio báquico, lo que le costó la vida, porque sus súbditos consideraban que tal actitud no era coherente con la seriedad y sensatez que debían ser propias de un rey²⁸.

La descripción de Heródoto, según la cual el tíaso recorría las calles de la ciudad en pleno delirio báquico, sugiere que, aunque no se trataba de un culto del Estado, en que todos los ciudadanos participaban, tampoco debía de ser un culto marginal, sino una parte principal, pero circunscrita a sus seguidores, de la vida religiosa de la ciudad. Sabemos por el historiador que tal culto requería iniciación, pero el hecho de que Escilas pudiera iniciarse indica que estaba abierto incluso a no griegos. Una parte del culto constituía en una procesión a la que los conciudadanos podían asistir sin trabas. En suma, una situación no muy diferente de la de otro culto misterioso, el de Eleusis en el Ática²⁹.

Otros testimonios documentan la existencia de este culto, tanto en Olbia como en la metrópoli, Mileto. Es el caso de una inscripción de Olbia en que aparece sólo el nombre de Dioniso en genitivo y de otra sobre un vaso del siglo V a.C. hallada en Berezan, «A Dioniso Baqueo». En cuanto al culto de Dioniso Baqueo en la metrópoli, cfr. una inscripción de Mileto, «sacrificar a Dioniso Baqueo en la ciudad»³⁰. Pero el

²⁷ Cfr., además de los artículos citados, Burkert, 1980, 36-38, 1982, 12, 1998, 395, 1999a, 70 s.; West, 1982a, 1983a, 17-19; Erhardt, 1983 [1988]; Cole, 1984a, 42 s.; Sfameni Gasparro, 1984, 151 s.; Graf, 1985b; Casadio, 1986, 295 s.; Scalera Mc Clintock, 1990; Vinogradov, 1991; Bottini, 1992, 151-157; Rusjaeva, 1992, 16-18; Zhmud', 1992, 1997, 119 s.; Di Marco, 1993, 109; Vegetti, 1994, 73 s.; Bernabé, 1995a, 219, 1995c, 24 s., 1999c, Parker, 1995, 485; Tortorelli Ghidini, 1995a, 84; Vinogradov-Kryžickij 1995, 116 s.; Dettori, 1996; Baumgarten, 1998, 89 ss.; Albinus, 2000, 124 s.; Lévéque, 2000; Tortorelli, 2000a, 27 ss., así como las reseñas en *SEG XXVIII* 1978, 192 s. nn. 659-661, XXXII 1982, 221 n. 796, XLI 1991, 211 n. 621; XLII 1992, 198s n. 720; y la edición de Dubois, 1996, 154-155.

²⁸ Sobre este pasaje de Heródoto cfr. Tinnefeld, 1980, 70; West, 1982a, 25; Vernant, 1986, 294; Hartog, 1988, 61 ss.; Vinogradov, 1991, 81; Bottini, 1992, 151; Zhmud', 1992 162 s.; Burkert, 1998, 396; 1999a, 71; Casadio, 1999a, 107 s. n. 54; cfr. además *SEG XXVIII* 1978, n. 659-661 (p. 193); XXXII, 1982, n. 796 (p. 222).

²⁹ West, 1982a, 25.

³⁰ Olbia: *IOIb.* 80 Dubois; Berezan: *SEG* 32, 1982 n. 745, p. 214; Mileto: Sokolowski n. 48 (*OF* 583.18 s.). Sobre el culto de Olbia cfr. Vinogradov-Kryžickij, 1995, 116 s.; Dettori, 1996, 301 ss.

testimonio más interesante, por su antigüedad, es un espejo de bronce, hallado también en un sepulcro de Olbia y datado en torno a 500 a.C., sobre el que se lee la inscripción:

Demonasa, hija de Leneo, euai y Leneo, hijo de Democles, eiai³¹.

El epígrafe muestra que el culto de Dioniso era en Olbia tan antiguo como el siglo VI a.C. También en los nombres propios se advierten influjos del culto de Dioniso Leneo. Encontramos, además, en él la más antigua documentación de la exclamación báquica *euai*³². Puede tratarse de un espejo usado para los ritos, ya que sabemos que este objeto, que según el mito habían usado los Titanes para engatusar a Dioniso y matarlo, tenía un importante papel en ellos³³.

Una religiosidad similar, aunque al parecer no órfica, pero relacionada con ella, se documenta, también en Olbia, en una inscripción del siglo III a.C., escrita sobre la base de un vaso ático por los miembros de un tíaso «bórico», esto es, de Bóreas, en cuya parte interior leemos:

Vida-vida | Apolo-Apolo | Sol-Sol | Orden-Orden | Luz-Luz³⁴.

En el exterior figuran los diez nombres de los «tiasitas bóricos». Se trata de un culto a Apolo, pero el tenor de la inscripción nos recuerda el de las que acabamos de examinar.

Por otra parte, Dubois³⁵ cree también de origen órfico la inscripción 93 de su colección, pero resultan más convincentes los argumentos de Burkert para sostener que se trata de un oráculo de Apolo Didimeo³⁶.

Aún conviene hacer referencia a un epitafio de Olbia (ca. 450-425 a.C.) de un tal Ulio de Elea. Vinogradov lo relaciona con otras inscripciones, también de Olbia, sobre Parménides y tres *ἰατροὶ φῶλαρχοὶ* (una especie de presidentes de una institución colegiada de médicos),

³¹ *IOb.* 92 Dubois (*OF* 564). Cfr. Rusjaeva, 1978; 96 ss. (fig. 7); Tinnefeld, 1980, 70; West, 1982a, 26; Seaford, 1987, 77 s.; Vinogradov, 1991, 83; Bottini, 1992, 156; Giangiulio, 1994, 19; Dettori, 1996, 301; Burkert, 1998, 396 s., 1999a, 71 s.

³² Sobre la exclamación cfr. D.18.259 (*OF* 577). Cfr. además Dubois 1996, 145. La misma exclamación se encuentra en un fragmento de escifo hallado en Berezan, cfr. *SEG* XXXII, 1982, 779, Dettori, 1996, 302.

³³ Sobre el espejo en el mito de Dioniso y entre los órficos cfr. Plot. 4.3.12, *Dam. in Phd.* 1.129 (81 Westerink), *Procl. in Ti.* 1.142.24, 2.80.19, 1.336.29 Diehl, *in R.* 1.94.5 Kroll, *Firm. Err. prof. rel.* 6.2, *Nonn. D.* 6.173, *Harp. s. v. euoi saboi* (= Arignote p. 51.7 Thesleff), recogidos todos ellos como *OF* 309, en cuyo aparato crítico se hallarán referencias a la bibliografía sobre esta cuestión.

³⁴ *IOb.* 95 Dubois (*OF* 537). Cfr. Dubois, 1996, 156; Burkert, 1999a, 69; Lévêque, 2000, 88.

³⁵ Dubois, 1996, 146. Cfr. en el mismo sentido Lévêque, 2000.

³⁶ Burkert, 1994a.

así como con el culto de Apolo Ulio y con un decreto honorario de Calatis sobre otro eleo llamado Zoilo, de 250-200 a.C.³⁷. La conclusión de Vinogradov, bastante verosímil, es que la difusión del orfismo en las colonias griegas del Mar Negro se habría debido a la presencia de eleos, miembros de la escuela de Parménides, que habrían dejado su patria durante la tiranía.

5. EL MISTERIO DE LA FUNCIÓN DE LAS LÁMINAS DE HUESO

Queda por definir para qué se utilizaban estas pequeñas «fichas» de hueso. West³⁸ avanza la hipótesis de que se trataba de emblemas de pertenencia al tíaso: las fichas de hueso simbolizaban la participación en el sacrificio común (como señala West, la omofagia está atestiguada en el siglo III a.C., en Mileto, metrópoli de Olbia, cfr. Sokolowski 48.2). En otro lugar de este libro³⁹ se presentan los datos que nos hablan de la posibilidad de que los órficos, en determinados momentos, también participaran de sacrificios cruentos, aunque preconizaran el vegetarianismo y la negativa al derramamiento de sangre en el resto de su vida⁴⁰. Los iniciados se identificarían por medio de estas «contraseñas» como poseedores de un conocimiento revelado (verdad) conectado con ideas sobre la vida en el otro mundo y como seguidores de Orfeo. La propuesta me parece más verosímil que otras que se han hecho, como que se trate de *sortes* que los órficos portarían en las *cistae* místicas⁴¹, de votos⁴² o de algo similar a los «remedios escritos en tablillas tracias» de que habla Eurípides⁴³.

6. COLOFÓN

Las láminas de Olbia han corroborado la realidad de la existencia —largo tiempo negada por los escépticos, con Wilamowitz a la cabeza— de un grupo de practicantes de un culto dionisiaco que se asociaban, al mismo tiempo, a la figura de Orfeo, al que consideraban garante de determinadas verdades en las que creían. De acuerdo con ellas, el ser

³⁷ Vinogradov, 2000. Cfr. *SEG* 52, n. 976; 938 y 943 y 39, n. 1078.

³⁸ West, 1982a, 25.

³⁹ Cap. 33, § 2.1.a y 34, § 4.1.

⁴⁰ Tema sobre el cual cfr., para Creta, Coppola, 1995-1996.

⁴¹ Vinogradov, 1991, 81.

⁴² Vegetti, 1994, 73; cfr. Dettori, 1996, 293.

⁴³ E. *Alc.* 967 s. Cfr. Casadio, 1986, 295; Scalera McClintock, 1990, 80; Tortorelli, 1995b, 477.

humano está compuesto por un alma inmortal diferenciada de un cuerpo mortal. Su alma, tras pasar (una o varias veces) por una vida no verdadera, que constituye, paradójicamente, una muerte para la auténtica vida, se reintegrará a su situación primitiva. Una doctrina que se considera la verdad porque procede de la revelación en los misterios, frente al error en que viven los que no la siguen, y en la que la guerra y la paz parecen metáforas de oscuro significado sobre el orden del mundo. Por otra parte, las láminas de Olbia ponen, además, sobre la mesa de nuevo la cuestión de la relación del orfismo con Heráclito e incluso la conexión del orfismo con Parménides y con Elea. Rara vez textos tan breves conllevan tan gran riqueza de contenidos.

TERCERA PARTE

OTRAS VOCES SEMEJANTES

OTROS POETAS GRIEGOS PRÓXIMOS A ORFEO

Roxana B. Martínez Nieto

1. INTRODUCCIÓN

En la tradición literaria griega encontramos junto a Orfeo a otros poetas épicos cuya obra y funciones son muy similares: Museo, Lino, Epiménides y Onomácrito son los más importantes. Los dos primeros son poetas míticos. En cambio, la leyenda parece haberse superpuesto a una base histórica en las figuras de Epiménides y Onomácrito. Entre realidad histórica y mito se debaten otras figuras de perfil parecido como Eumolpo, Olén, Panfo o Ábaris, a los que también se adscriben poemas similares a los órficos¹.

Pese a sus diferencias, Orfeo y estos otros poetas comparten el rasgo fundamental de que se les atribuye poesía asociada a teogonías y rituales, característica propia de la poesía órfica. Por ello todos reciben, en un momento u otro de la tradición, el nombre de teólogos (θεολόγοι). En la Antigüedad tardía, paganos y cristianos encuentran en ellos, respectivamente, figuras emblemáticas de la religión tradicional y competidores² de sus creencias. En ocasiones, las semejan-

¹ El estudio más completo de todos estos poetas es el de Colli, 1981, 1988. Cfr. West, 1983a, 39-67; Pörtulas, 1995, 1996, 1998, 2002. También hay una categoría de textos parecidos atribuidos al oráculo de Apolo Hiperbóreo. Con frecuencia se alinea a Aristeas con estos poetas, debido a similitudes de tipo religioso, pero Aristeas es un poeta más asociado con poesía de viajes, que no tiene cabida entre los que nos ocupan aquí. En época tardía se unen a los textos de estos antiguos poetas griegos otros nuevos, como la *Revelación de Hermes Trismegisto* o los *Oráculos sibilinos* y los *Oráculos caldeos*, que también comparten rasgos y funciones con los poemas órficos tardíos.

² Aug. *Ciu.* 18.37: «Estos teólogos (sc., Orfeo, Lino, Museo) adoraron a los dioses»; Celso (en Orígenes *Cels.* 1) considera pertenecientes al mismo grupo que Orfeo y Museo a Pitágoras, Zoroastro y Ferecides. Cfr. cap. 62, § 3.2.

zas entre estos poetas empañan la posibilidad de formarse una opinión clara sobre cada uno de ellos. En cambio, algunos autores antiguos que tenían interés por sistematizar todo este conjunto de poesía han facilitado la tarea de atribuir a cada uno un papel definido, acen- tuando así las diferencias entre unos y otros. De estas referencias pro- ceden los no muy abundantes testimonios y fragmentos que se nos han conservado acerca de ellos. Trataremos de exponer sucintamente los intentos antiguos de ordenación –principalmente cronológica– de los poetas que nos ocupan, y a continuación resumiremos el contenido de lo que conservamos de las obras que se les atribuyen.

2. ESTUDIO DE LOS POETAS TEOLÓGICOS EN LA ANTIGÜEDAD

Los estudiosos antiguos intentaron agrupar a los poetas teológicos siguiendo criterios tan distintos como la separación de subgéneros poéticos, la ordenación cronológica a través de genealogías o la acu- sación de falsificación.

Atendiendo a la distinción de subgéneros poéticos, Platón separa a Homero, Hesíodo y Simónides, autores dedicados a la poesía, de Orfeo y Museo, dedicados a las τελεταί³. No obstante, Aristófanes, en su célebre enumeración de las actividades de los poetas, agradece a Orfeo «las *teletaí* y el apartamiento de la sangre», y a Museo «los oráculos y los remedios de las enfermedades»⁴. Como vemos, a pesar de los intentos de distinguir a estos dos últimos, los contenidos comu- nes que se encuentran en sus obras han llevado en la Antigüedad a la confusión entre ambos, hasta tal punto que Orfeo y Museo se convier- ten en figuras intercambiables. La Suda atribuye a estos poetas la auto- ría de títulos que a veces coinciden⁵. La explicación parece hallarse en la gran influencia que ejerció la figura de Orfeo sobre los demás poetas míticos de la época, de modo que Museo, personaje clara- mente diferenciado en un principio de Orfeo, puesto que la tradición le atribuye cierta especialización en los oráculos, se convirtió con el paso del tiempo en el *alter ego* de Orfeo. Quizá por ello tuvieron más éxito los intentos de agruparlos por esquemas cronológicos.

El recurso principal para sistematizar este pequeño conjunto de poetas religiosos era la genealogía, que establecía la cronología rela- tiva de cada uno. El gusto de la historiografía antigua por la conti- nuidad genealógica, que permitía conectar épocas míticas con insti-

³ Pl. *Prt.* 316d (*OF* 549 I, Mus. *Fr.* 64). Cfr. cap. 12, § 3.

⁴ Ar. *Ra.* 1032 ss.

⁵ Suda s. vv. *Mousaios* (III 414.24 Adler) y *Orpheus* (III 564.23 A.).

tuciones contemporáneas como la realeza, se advierte también en la explicación genealógica de la coexistencia y semejanza entre los poetas. En efecto, la genealogía que hace a Museo hijo de Orfeo se convierte pronto en la más popular de las difundidas, porque explica fácilmente su similitud con éste⁶. La línea Orfeo-Museo-Eumolpo se convierte además en una fuente de legitimidad para los Eumólpidas, la familia sacerdotal de Eleusis⁷. La facilidad con que se manipulan estas genealogías se observa también en que Eumolpo es hijo o padre de Museo según la genealogía que interese al autor en determinado momento⁸. Una alternativa a la filiación es la relación maestro-discípulo, que cumple exactamente las mismas funciones: al discípulo puede atribuirse la reordenación de la obra del maestro⁹. A veces incluso la común descendencia de un dios (Apolo, en general), las Musas o la Luna les convierte en hermanos¹⁰.

Con Onomácritos el caso es especial: su nombre aparece sistemáticamente ligado a la falsificación y la interpolación. Después veremos con detalle los testimonios referentes a este curioso personaje. Pero baste aquí con decir que estas acusaciones de falsificación e interpolación traslucen la convicción de que ciertos textos eran considerados auténticos. Es inusual dentro de la tradición órfica, donde no es frecuente que se planteen cuestiones de autenticidad, que encontremos intentos de identificar unos textos como auténticos y otros como falsos. El interés por promocionar unos oráculos o unos misterios como depositarios de la tradición auténtica parece subyacer, también, a este tipo de informaciones.

Las tradiciones antiguas sobre los poetas que estamos tratando se nos antojan, las más de las veces, contradictorias y arbitrarias. La poesía atribuida a Orfeo y a estas otras figuras —poesía órfica *lato sensu*— proviene de santuarios oraculares y de rituales místéricos. La mezcla de semejanza y diferencia que encontramos en los caracteres de estos poetas y su poesía corresponde a la que hallamos entre diversos misterios locales. En ellos aparecen mitos y rituales muy próximos en contenido, pero con personajes y eventos diferentes. Desde el siglo VI a.C. empezamos a encontrar intentos de ordenar esta diversi-

⁶ Los testimonios con las diversas genealogías de estos personajes están exhaustivamente recogidos en *Mus. Frr.* 1-4, *Lin. Frr.* 4-6 y *Epimenid. Fr.* 1-5. Para Onomácritos, cfr. *OF* 1109.

⁷ Museo desde un principio estaría vinculado a Eleusis. Cfr. cap. 31.

⁸ El *P. Cornell* 55 es un excelente ejemplo del debate suscitado entre los mitógrafos sobre las genealogías de los personajes eleusinos.

⁹ Museo (*P. Berol.* 44.4 = *Mus. Fr.* 57) y Onomácritos (cfr. *infra*) cumplen en ocasiones esta función de compilación y ordenación de los *Orphica*.

¹⁰ Por ejemplo, en *Pi. Fr.* 128c Maehl. (= *Lin. Fr.* 4), Lino, Himeneo, Yáleo y Orfeo aparecen como hermanos, ya que son todos hijos de Calíope.

dad, naturalmente primando unos misterios sobre otros según el interés del narrador en cuestión. Así, la propaganda eleusinia hizo destacar a sus figuras centrales, Orfeo y Museo, mientras que otros cultos menos prestigiosos no consiguieron imponer sus propios poetas con tanta fuerza en la tradición posterior¹¹. Veamos a los cuatro «antiguos teólogos» más importantes aparte de Orfeo: Museo, Lino, Epiménides y Onomácrito.

3. MUSEO

3.1. Museo, personaje

Museo se nos presenta en muchas ocasiones como un trasunto de Orfeo¹², una figura sin mitología propia, cuyo nombre parlante apunta su condición de poeta mítico creado puramente por la conveniencia de atribuirle una serie de noticias, textos y versos relacionados con lo que consideramos literatura órfica.

Su genealogía, como ya hemos visto en relación a Orfeo, varía según los intereses de los autores que la transmiten. Igual que de Orfeo, se dice que es hijo de Eumolpo o de Antiofemo¹³. Tal vez la tradición propia de la poesía sapiencial de que el autor se dirija a un hijo o discípulo facilitara su pronto emparejamiento con Orfeo. En Diodoro encontramos la afirmación de que Museo era hijo de Orfeo¹⁴:

Llegó (Heracles) a Atenas y participó en los misterios de Eleusis, cuando la iniciación era presidida por Museo, hijo de Orfeo.

Por su parte, Servio recoge diversas posibilidades de relación entre ambos poetas¹⁵:

Éste (Museo) fue teólogo después de Orfeo y acerca de él existen diferentes opiniones, pues unos dicen que fue hijo de Luna, otros quieren que de Orfeo, del cual consta que fue discípulo. En efecto, para él compuso su primera obra poética, la llamada *Cratera*.

¹¹ Como ocurrió con Lino en Tebas, con Olén en Licia y con Epiménides en Creta.

¹² Paus. 10.7.2 «y Museo, que imitaba en todo a Orfeo». En la iconografía también aparece como acompañante de Orfeo, cfr. Kauffmann-Samaras, 1992.

¹³ Mus. *Frr.* 10-14. Sobre las diversas versiones de la genealogía de Museo, cfr. Henrichs, 1985.

¹⁴ D. S. 4.25.1.

¹⁵ Seru. *Aen.* 6.667, cfr. *P. Berol.* 44, *Marm. Par. FGHist* 239 A 15 (Mus. *Fr.* 17), Paus. 10.7.2 (Mus. *Fr.* 25).

Museo como maestro de Orfeo aparece en Eusebio¹⁶:

Éste, al hacerse hombre, fue llamado Museo por los griegos. Este Museo llegó a ser maestro de Orfeo. Y una vez adulto transmitió muchas cosas útiles a los hombres.

En cuanto a su madre, conservamos un fragmento de Filodemo muy interesante sobre la genealogía de Museo, en el que afirma¹⁷:

Orfeo dice que Museo es hijo de ella (Selene) y él mismo (Museo) dice que es hijo de Pandía, descendiente de Zeus y Selene, y de Antifemo.

Según esa noticia, se discutía si Museo era hijo de Selene o de Pandía, descendiente a su vez de Zeus y Selene. Esta construcción genealógica, que debe de tener implicaciones teológicas, es nueva en esta forma¹⁸. Tenemos noticia de una genealogía eleusinia en que Museo aparece como hijo de Antiofemo y padre de Eumolpo¹⁹. Las dos genealogías pueden igualarse si Pandía se identifica con Selene²⁰. Vemos, por lo tanto, que el origen de Museo se pierde entre lazos divinos y relaciones míticas con Orfeo.

Sin embargo, pese a la tendencia a asociar y confundir ambas figuras, a Museo parece diferenciarle de Orfeo, al menos en un principio, un sabor local ateniense²¹, que proviene posiblemente del culto de Méter, la Madre de los dioses, en la colina del *Mousaion*, cerca de Atenas, donde se decía que estaba su tumba²², y cierta especialización en la poesía oracular, como se desprende de la mención de Aristófanes²³. En general, parece más próximo a Apolo frente a la vinculación dionisiaca de Orfeo, pero tales distinciones son imposibles de mantener con entera consistencia.

¹⁶ Eus. *PE* 9.27.3-4 (Mus. *Fr.* 49 I). Cfr. Eisler, 1925, 7.

¹⁷ Phld. *Piet.* p. 13 Gomperz (cfr. Schober, *CErc* 18, 1988 [1923], 103 = Mus. *Frr.* 11 III y 14).

¹⁸ Pandía es hija de Zeus y Selene según *h. Hom.* 32.14-16, *Hyg. Fab.* 28, *Sch. E. Rh.* 916. Y Museo también se considera a sí mismo descendiente directo de Selene (*Ael. NA* 12.7). *Pl. R.2.* 364e menciona a Museo y Orfeo como descendientes de Selene y las Musas (se entiende que respectivamente).

¹⁹ Paus. 10.5.6, 10.13.11, donde Museo es hijo de Antiofemo, *A. R.* 1.310.

²⁰ Existe un escolio que da testimonio de ello: *Sch. D. Or.* 21.39b (161 Dilts) «Pantía y Pandía: Selene». Cfr. Maxim. *περ. κατ.* 463 (atribuido a Orfeo por Tzetzes cfr. *OF* 773, 8) πανδία Σεληναίη.

²¹ Desde el siglo V a.C. lo encontramos al frente de la genealogía de los Eumólpidas, probablemente como patrón de la poesía teológica y escatológica eleusinia. Graf, 1974, cap. III, 2; cfr. cap. 31.

²² Paus. 1.25.8 (Mus. *Fr.* 44).

²³ *Ar. Ra.* 1030 s. La mención más antigua de Onomácritos, según veremos, también está en relación con los oráculos de Museo.

En época clásica las figuras de Museo y Orfeo habitualmente se distinguen con claridad. Ambos son considerados grandes poetas, de la talla de Homero y Hesíodo, y a cada uno se le atribuye una especialidad poética distinta. Así, mientras Homero y Hesíodo se ocupan de los aspectos del mundo terrenal y de actividades humanas como las guerras, Orfeo y Museo dedican su canto al mundo religioso, respectivamente a las τελευταί y a los oráculos, de modo que hay entre estos poetas una clara diferencia. Con el paso del tiempo, sin embargo, las fronteras entre Museo y Orfeo comenzaron a borrarse, debido a la similitud entre ambos y al creciente prestigio de Orfeo²⁴.

Actualmente se tiende a considerar que Museo fue algo más que un personaje complementario, inventado en un determinado momento para alargar el cuadro mítico de Orfeo. Conservamos al respecto dos testimonios que aluden al poeta Museo, que podrían ser los más importantes para determinar la antigüedad de la poesía que se le atribuye. El primero aparece en Clemente de Alejandría²⁵:

Y Hesíodo atribuye a Melampo los versos «Dulce es también aprender cuanto los inmortales prepararon para los mortales, señal evidente de la desgracia y de la buena fortuna» y lo que sigue, tomándolo textualmente del poeta Museo.

La presencia del término «señal» (τέκμαρ) en este testimonio atribuido a Museo ha sido considerado revelador de una concepción anti-quísima de los opuestos²⁶, de la cual derivaría la antítesis que aparece en Alcmán entre πόρος y τέκμωρ²⁷. Si aceptamos la hipótesis, el testimonio de Museo pondría en evidencia la antigüedad de la poesía religiosa no homérica. Dado que la vida de Alcmán se sitúa en torno a la segunda mitad del siglo VII a.C., se podría pensar que en los siglos VIII o VII ya debía de existir de forma incipiente una poesía órfica. Pero de acuerdo con lo que sabemos no sería extraño que se atribuyeran a Museo estos versos tomados de Hesíodo, bien haciendo uso de frases tradicionales, bien con el fin de introducir en la tradición órfica elementos hesiódicos. Clemente, por su parte, al creer que Museo era mucho más antiguo que Hesíodo²⁸, entendió que en el pasaje citado el influjo era de Museo sobre Hesíodo, cuando bien pudo ocurrir lo contrario.

²⁴ Cfr. Casadesús, 1995a, 39-51, quien nos ofrece, a través del estudio de testimonios antiguos y tardíos al respecto, un detallado análisis de la progresiva relación de dependencia entre ambos poetas.

²⁵ Clem. Al. *Strom.* 6.26.2.3 (Mus. Fr. 99).

²⁶ Fränkel, 1962, 290-292.

²⁷ Cfr. Martínez Nieto, 2000, 75-82.

²⁸ Cfr. el cap. 62, § 4.4.2.

Un segundo testimonio interesante sobre Museo lo encontramos en un escolio a Apolonio Rodio²⁹:

En los versos atribuidos a Museo se cuentan dos generaciones de Musas, unas más antiguas, del tiempo de Crono, y otras más recientes, descendientes de Zeus y Mnemósine.

Este fragmento es aún más significativo que el anterior a la hora de ver en él indicios de un origen bastante antiguo de la poesía órfica. Si enlazamos este testimonio con otro de Diodoro³⁰, quien afirma que Alcmán considera a las Musas hijas de Cielo y Tierra, parece verosímil pensar que «Museo» seguía una tradición más antigua, conocida por Alcmán.

3.2. Obras atribuidas a Museo

A Museo se le atribuyen diversas obras, de las que conservamos escasos fragmentos. Las más conocidas para nosotros de las citadas en la Suda son *Esfera*, *Oráculos* y *Eumolpia*³¹. Diógenes Laercio le atribuye asimismo una *Teogonía*³². Muchos de estos títulos se solapan con otros atribuidos a Orfeo (*Iniciaciones*, *Himnos*, *Purificaciones*, *Esfera*, *Cratera*, *Teogonía*), lo cual evidencia las similitudes entre ambos autores y puede provocar la adscripción a ambos de una misma obra. Aunque no cabe duda de que su poesía circulaba ya ampliamente en el siglo V a.C., es difícil precisar la datación de los fragmentos que conservamos.

No nos ha llegado ningún fragmento literal de *La esfera*, atribuida por Diógenes Laercio a Museo. Sin embargo, a través de la cita

Muestra (en ella) que todas las cosas nacen de una sola y se disuelven en ella misma³³

²⁹ Sch. A. R. 3.1. (214.19 Wendel). Corroboración este testimonio Paus. 9.29.4 (Mimn. Fr. 13 West): «Y Mimnermo, que compuso una elegía sobre la batalla de los de Esmirna contra Gíges y los lidios, dice en su proemio que las Musas más antiguas son hijas de Urano, pero que hay otras más jóvenes, hijas de Zeus». En este fragmento, siguiendo los relatos mitológicos tradicionales, se habla de una generación de Musas procedente de Urano y no de Zeus. Cfr. Colli, 1981, 426.

³⁰ D. S. 4.7 (= Alcman. Fr. 21 Calame = 8.7-11 Page).

³¹ La Suda refiere además los siguientes títulos: *Iniciaciones*, *Himnos*, *Sobre los Tesprecios*, *Sobre los Istmos*, *Purificaciones*, *Divulgaciones*, *Curación de enfermedades*, *Titanografía* y *Cratera*.

³² D. L. 1.3. West, 1983a, 41 s., la identifica con la *Eumolpia*, a causa del claro tono teogónico de los dos fragmentos conservados de ésta (Mus. Frr. 74-75).

³³ D. L. 1.3 (Mus. Frr. 77 y 78 I).

podríamos afirmar que se trata de una obra sobre el origen del mundo, que presenta puntos de contacto con la interpretación de Aristóteles del ἄπειρον de Anaximandro (una sustancia que permanece mientras cambian los accidentes y que no se corrompe, porque se conserva siempre)³⁴ y más aún con el Ser de Parménides (perfecto porque es esférico y todo él lleno en su interior). La idea de un principio único ya tenía precedentes teogónicos³⁵. El ciclo de formación y disolución que suponemos en *La esfera* revela la existencia permanente de una relación entre el principio universal y los principios cósmicos a los que se vuelve, entre lo uno originario y lo múltiple posterior; relación que, por manifestarse evidente tanto al principio como al fin del proceso, se admite presente a lo largo de todo su curso³⁶. Cabría pensar, por tanto, que el sentido del primer elemento o unidad de *La esfera*, cuyo nombre no se cita, conjuga las funciones de principio (ἀρχή), fin (τελευτή) y entorno (περιέχων), desempeñadas por Caos en Hesíodo y por el ἄπειρον en Anaximandro.

El contenido de este fragmento encuentra antecedentes próximos al siglo VI a.C., aunque resulte difícil admitir que entre los griegos, antes del siglo V a.C., existiera la idea de que a partir de un único elemento todas las cosas nacen y, al final de su ciclo, vuelven para disolverse o desaparecer en él. El propio título *La esfera* podría sugerir que ese elemento único era esférico. En esta única cita sobre *La esfera* no se nos dice cuál es esa sustancia, si bien tampoco parece una omisión casual. Quizá sencillamente se postulaba una unidad originaria, sin especificarse en qué consistía. La conclusión que se puede extraer, de manera más verosímil, es que esta obra pertenecía a un tipo de literatura oracular y ultramundana, a la que ha sido siempre asociado el nombre de Museo³⁷.

Los *Oráculos* son, sin duda, el tipo de poesía en que la tradición especializó a nuestro poeta desde un principio, pues testimonios del siglo V a.C.³⁸ hablan ya de los oráculos de Museo como algo muy conocido. Parece que proliferaron especialmente en la época de crisis de la Guerra del Peloponeso, junto con los de Bacis y los de nue-

³⁴ La misma concepción del mundo se encuentra en Filolao: el mundo es uno y el principio de orden que reina en él está en el centro. Sobre el sistema astronómico de Filolao, cfr. Duhem, 1913, 13; Huffman, 1993, 231-283.

³⁵ Mondolfo, 1951, 187.

³⁶ Observamos aquí una estrecha relación con los postulados de Empédocles, quien entiende que nada tiene comienzo ni final, sino que todo es uno y está mezclado entre sí, originándose los distintos elementos cuando son separados por acción de la Discordia (31 B 17 D.-K.). Cfr. Bernabé, 1998e *passim*; así como cap. 47.

³⁷ Sobre la poesía del Más Allá atribuida a Museo y Orfeo, véase Graf, 1974, 94 ss.

³⁸ Los testimonios de Aristófanes, Heródoto y Platón se recogen en Mus. *Frr.* 63-70.

vas divinidades extranjeras como Bendis. Pausanias nos ha conservado tres versos de un oráculo:

A los atenienses les viene encima una lluvia salvaje
por la cobardía de sus caudillos, pero habrá un consuelo
en la derrota. No pasarán inadvertidos en la ciudad y pagarán castigo³⁹.

Los atenienses lo interpretaron como el anuncio del desastre de Egospótamos y del castigo subsiguiente de los estrategos. Podría ser la reinterpretación de un oráculo anterior, pero es más probable, dada su transmisión tardía, que se trate de una profecía *ex eventu*. Algunos fragmentos tardíos atribuidos a Museo⁴⁰ pueden pertenecer a colecciones de *Oráculos*, pues las referencias de Heródoto y Aristófanes consolidaron su prestigio como adivino a lo largo de la Antigüedad. Probablemente por la misma razón se le atribuyeron obras de medicina⁴¹.

Respecto a la obra titulada *Eumolpia*, sólo sabemos que en ella se contaba que Posidón y la Tierra compartían un oráculo. Las respuestas que ofrecía este oráculo eran interpretadas por la Tierra, mientras Pircón hacía las funciones de sacerdote o directo servidor de Posidón en las profecías y adivinaciones. Según Pausanias, Gea, después de compartir con Posidón durante un tiempo el oráculo situado en Delfos, cedió su parte a Temis, quien a su vez se la regaló a Apolo. Éste, para apropiarse por completo del oráculo, ofreció a Posidón Calauria, una isla de Trezén⁴². Desde entonces, el oráculo délfico pasó a ser conocido como del dios Apolo.

Suponemos que en esta obra se tratarían los preceptos relacionados con los misterios fundados por Eumolpo, un tracio hijo de Posidón (quizá por esa razón Museo se ocupara en *Eumolpia* del oráculo de este dios). Según la mitología griega, Eumolpo llegó a Eleusis exiliado de Tracia, en castigo por un intento de violación, y allí fundó los misterios eleusinos (o sólo entró en contacto con ellos, siendo él mismo iniciado). De Eumolpo se cuenta que accedió al trono de Tracia, pero luego fue llamado por los eleusinos para ayudarlos en su lucha contra Erecteo, rey de Atenas, y murió en esta campaña⁴³.

³⁹ Paus. 10.9.11 (Mus. Fr. 71).

⁴⁰ Mus. Fr. 94-104. Uno de ellos (Fr. 97) es citado por Clem. Al. *Strom.* 6.2.5.7 como supuesta prueba de que Hesíodo plagia a Museo. Con toda probabilidad la explicación es inversa (igual que la relación Homero-Orfeo), pero prueba, en cualquier caso, la reutilización de materiales tradicionales de que esta poesía se servía. Cfr. cap. 62, § 4.4.2.

⁴¹ Probablemente la expresión ἀκέσεις νόσων que aparece en Ar. *Ra.* 1033 fue más tarde interpretada como el título de una obra (Mus. Fr. 92-93).

⁴² Paus. 2.33.2.

⁴³ Sobre Eumolpo el tracio y un descendiente suyo, también llamado Eumolpo, que realmente habría sido el fundador de las iniciaciones en Eleusis, en honor de Deméter y Core, cfr. Pòrtulas, 1996.

3.3. La Teogonía

La obra atribuida a Museo que sin duda podemos reconstruir mejor es la *Teogonía*, que muestra algunas divergencias de carácter menor con la de Hesíodo, sobre todo en la introducción de nombres desconocidos fuera de esta obra. A diferencia de las teogonías de Orfeo⁴⁴, no es fácil encontrar una razón teológica profunda para estas divergencias con Hesíodo, atribuibles más bien a la recopilación y selección de tradiciones poéticas diferentes. La introducción de elementos eleusinos, como la figura de Triptólemo, demuestra el afán subyacente por satisfacer los intereses de los Eumólpidas. El resumen de su contenido a partir de los fragmentos conservados⁴⁵ puede ser el siguiente.

Las divinidades primordiales son tres, según el testimonio de Filodemo⁴⁶: Tártaro, Noche y *Aer*. Si Noche y *Aer* aparecen como principios en otras cosmogonías (Orfeo, Epiménides), la aparición de Tártaro⁴⁷ sugiere cierta conexión con las ideas escatológicas de los siglos VII-VI, impregnadas de un pensamiento cíclico según el cual las cosas deben retornar allí de donde surgieron. Esta mixtura de elementos ajenos con innovaciones propias ilustra bien el carácter ecléctico que encontramos en los fragmentos.

Entre las uniones primordiales subsiguientes destaca la de Gea con Océano, de la que nace Triptólemo⁴⁸. En ello coincide Museo con Ferecides de Atenas⁴⁹ frente a la genealogía que lo hace hijo de Gea y Urano⁵⁰. Henrichs prefiere atribuir la genealogía de Urano y Gea a Museo y a Apolodoro⁵¹. Pero Océano-Gea puede provenir de una adaptación de la tradicional pareja Océano-Tetis⁵².

En cuanto a las dos generaciones de Musas, unas más antiguas, del tiempo de Crono, y otras más recientes, descendientes de Zeus y Mnemósine, que, como hemos visto (§ 3.1), aparecían en Museo⁵³,

⁴⁴ Cfr. cap. 13.

⁴⁵ Mus. *Frr.* 78-91. Cfr. una edición y comentario de todos los fragmentos de la *Teogonía* de Museo (incluyendo tres hasta entonces inéditos) en Martínez Nieto, 2000, 139-180, 2001.

⁴⁶ Phld. *De Piet.* p.61 Gomperz, cfr. Schober, *CrErc* 18, 1988 [1923] 77 (Mus. *Fr.* 81), cfr. Martínez Nieto, 2000 *Fr.* 2.

⁴⁷ En la *Teogonía* de Epiménides Noche y *Aer* engendran a Tártaro. Museo parece modificar este esquema poniendo a los tres en un primer y mismo nivel.

⁴⁸ Paus. 1.14.3 (Mus. *Fr.* 60).

⁴⁹ Pherecyd. *Fr.* 53 Fowler (Apollod. 1.5.2).

⁵⁰ Atribuida a «algunos» en el *P. Cornell* 55.5 (OF 397). Los ms. R^aBT de Apollod. 1.5.2 también presentan a Urano en vez de Océano, pero tal lectura es desestimada por la mayoría de los editores.

⁵¹ Henrichs, 1987, 270, apoyado en el testimonio del *P. Cornell*.

⁵² Cfr. Martínez Nieto, 2000, 128-130.

⁵³ Mus. *Fr.* 82.

hallamos en Mimnermo y Alcmán la primera genealogía de las Musas (hijas de Crono)⁵⁴, y en Homero y Hesíodo la segunda (hijas de Zeus y Mnemósine)⁵⁵, lo que lleva a pensar en una vía de conciliación entre diversas tradiciones y confirma el carácter ecléctico de la *Teogonía* de Museo.

El episodio de la titanomaquia en que Zeus «portador de la égida»⁵⁶ vence a los Titanes y consolida para siempre su dominio universal corrobora la estrecha relación del relato teogónico de Museo con la teogonía hesiódica, de la que sólo parece separarse posteriormente en algunas variaciones genealógicas –como Hécate, hija de Zeus y Asteria–⁵⁷. Los paralelismos con Hesíodo debían de ser muy numerosos –un fragmento habla del nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus⁵⁸–, puesto que sólo se cita la *Teogonía* de Museo por sus variantes, la mayoría, por cierto, bastante anecdóticas, o cuando se alude a personajes poco relevantes, como las Híades o las Pléyades⁵⁹.

En conclusión, a Museo se le atribuye una teogonía, precedida de una cosmogonía, que se iniciaría con la Noche e incluiría la famosa lucha de Zeus contra los Titanes, cuyo resultado asentaría a Zeus en el trono como soberano supremo entre los demás dioses olímpicos y máxima divinidad para los mortales. No ha llegado hasta nosotros ninguna noticia que atestigüe en el relato de Museo la presencia de Dioniso como última divinidad de la sucesión regia⁶⁰ ni sobre la relación del castigo de los Titanes con los seres humanos, aunque sí hay algunas alusiones a su descendencia. Es el caso de la unión de Hías y Atlante, entre cuya descendencia se cuentan doce hijas: cinco Híades y siete Pléyades, y un hijo también llamado Hías; o la unión de los titanes Etra y Atlante, que tuvieron quince hijas, entre ellas cinco Híades y siete Pléyades, y tres más anónimas⁶¹. Entre la descendencia de las Atlántides aparecen Celeno (cuya unión con Argo sólo se cita en los versos atribuidos a Museo; en la tradición mítica se une con Posidón) y cuatro hijos: Etíopes, reyes de los mortales⁶². Estas referencias, sin embargo, no aparecen en ningún otro autor.

⁵⁴ Mimn. *Fr.* 13 West, Alcmán *Fr.* 21 Calame.

⁵⁵ *Il.* 2.491, 492; 2.598, Hes. *Th.* 53 ss.

⁵⁶ Este epíteto tradicional se justifica en Museo, según diversos testimonios, por la historia de la cabra Amaltea, cuya piel habría utilizado Zeus como arma contra los Titanes, resucitándola después; cfr. Mus. *Frr.* 83 s. y Martínez Nieto, 2000.

⁵⁷ Mus. *Fr.* 87 I.

⁵⁸ Mus. *Fr.* 75, cfr. Bernabé, 1986, 91.

⁵⁹ Mus. *Fr.* 88.

⁶⁰ Su ausencia constituye una de las diferencias más importantes con la tradición teogónica de Orfeo.

⁶¹ Mus. *Fr.* 88.

⁶² Mus. *Fr.* 89.

Es posible que inicialmente la tradición hubiera hecho de Museo un poeta de oráculos, y que en un momento determinado se le atribuyera una teogonía, siguiendo una línea de sincretismo y eclecticismo, aunque con ciertas innovaciones para darle un estilo propio.

4. LINO

4.1. Lino, personaje

El término «lino» (λίνοσ) en el texto homérico denominaba la melodía de una antigua cancioncilla popular, entonada por un muchacho que tocaba la cítara, mientras un grupo bailaba a su son⁶³. No sabemos si estaba ya teñida de un carácter triste, así como tampoco es seguro que esta canción se identifique con el estribillo αἴλινοι, que es, en efecto, una canción de lamento⁶⁴. Hesíodo habla, en cambio, de un personaje llamado Lino, hijo de Urania, cuya muerte celebraban todos los cantantes y citaristas en fiestas solemnes y danzas⁶⁵ y que era «versado en todo tipo de conocimiento»⁶⁶, perfecto ejemplo de unión personal entre el cantor y el sabio. Heródoto identifica a Lino con el egipcio Maneros⁶⁷. Häussler supone que Lino, canción y cantor a un tiempo, confundidos por la personificación de la canción en fecha temprana, no llegó a ser considerado una divinidad por el hecho de que en tiempos de Homero no existía ningún héroe o dios al que se le atribuyera el calificativo λίνοιν⁶⁸.

Acerca de su linaje existen varias versiones. Casi todas hacen a Lino hijo de Apolo, pero unas y otras difieren sobre el nombre de su madre, para el que se proponen diferentes Musas. Concretamente, Píndaro lo menciona como hijo de Calíope y hermano de Himeneo y de Orfeo, y cuenta que su muerte fue llorada con el αἴλινοιν⁶⁹. Pero también cabe mencionar las versiones de Argos y de Tebas, por sus singulares relatos míticos.

⁶³ Lin. Fr. 1. Sobre el estudio léxico-semántico del παῖς que tañe la forminge entonando con delicada voz el «canto de Lino» y el grupo de muchachos y muchachas que lo acompañan con cantares, cfr. Gangutia, 2004, 26.

⁶⁴ A. Ag. 120, S. Ai. 627. La voz αἴλινοιν procede del hebreo *ai lanu*, «nos lamentamos», sentido de dolor que posee la célebre canción griega, cfr. How-Wells, 1975, 206.

⁶⁵ Hes. Fr. 305 M.-W.

⁶⁶ Hes. Fr. 306 M.-W. (Lin. Fr. 3).

⁶⁷ Hdt. 2.79. También existen manuscritos de *Il.* 18.570 en que aparece Lino escrito con mayúscula y en nominativo, e. d., no como canto, sino como personaje. Tanto en los textos de los comentaristas como en los escolios hay vacilaciones entre la interpretación de *lino* como nombre común o propio.

⁶⁸ Häussler, 1974, 7.

⁶⁹ Pi. Fr. 128c. Maehler (Lin. Fr. 4).

En Argos Lino aparece como hijo de Apolo y de la argiva Psámate⁷⁰. Según la leyenda, Psámate, hija del rey de Argos Crotopo, tuvo un hijo con Apolo, al que llamó Lino. El niño fue criado por unos pastores, pero, según unas versiones, Crotopo, enterado de la aventura de su hija con Apolo, entregó el niño a los perros para que lo devoraran; según otras, los perros de los pastores devoran a la criatura, sin mediar intención de sus parientes. En ambos casos, a Psámate le da muerte su padre y Apolo, en venganza, envía al monstruo Poiné («Castigo») a devastar el país. Posteriormente se instituyó un culto en honor de Psámate y Lino, en el que se cantaba un treno para conmemorar la triste historia de la madre y de su hijo⁷¹.

En la versión de Tebas, Lino es hijo de Anfímaro y de la Musa Urania⁷² (otras veces Calíope o Terpsícore), el músico más notable de su tiempo, a quien mató Apolo porque intentó rivalizar con él en el arte del canto⁷³.

En la última fase del desarrollo del personaje encontramos versiones tardías sobre su linaje, en las que se presenta a Lino como hijo de Hermes, puesto que éste es un dios inventor⁷⁴.

La relación de Lino con Orfeo varía según los autores: unos lo consideran hijo de Eagro, al igual que Orfeo, con el fin de que Lino y Orfeo resulten emparentados como hermanos, otros afirman que fue bisabuelo, otros discípulo e incluso maestro del cantor tracio⁷⁵.

4.2. Actividad artística y literaria

En los testimonios que conservamos acerca de sus actividades intelectuales Lino es mencionado como maestro de Heracles⁷⁶. Se cuenta que Heracles era torpe en el aprendizaje del arte musical, por lo que su maestro le pegaba frecuentemente para corregirlo. Un día, cansado Heracles de las correcciones de su maestro, lo golpeó y le dio muerte⁷⁷.

Parece ser que Lino también dirigió sus enseñanzas a Támiris y a un pupilo llamado Himeneo⁷⁸, del mismo modo que Orfeo transmitió sus conocimientos a su discípulo Museo.

⁷⁰ Cfr. Call. *Fr.* 26-28 (Lin. *Fr.* 68) y Lin. *Fr.* 67.

⁷¹ Lin. *Frr.* 72-72a.

⁷² Lin. *Fr.* 26.

⁷³ Lin. *Fr.* 65 s.

⁷⁴ *Suda* s. v. *Linos* (III 273.8 Adler = Lin. *Frr.* 22 II y 54).

⁷⁵ Lin. *Frr.* 58-59a.

⁷⁶ Lin. *Frr.* 61-62.

⁷⁷ Apollod. 2.4.9 (Lin. *Fr.* 63). El tema se repite mucho en la cerámica ática, cfr. Schmidt, 1995; Boardman, 1988, 833 s.

⁷⁸ D. S. 3.67.2 (Lin. *Fr.* 60).

La relación de Lino con la música aparece mencionada por Diodoro, probablemente a partir de Dionisio Escitobraquión⁷⁹. Una vez que fue relacionado con esta arte, afloraron las leyendas sobre su persona y se le consideró autor de innovaciones en la lira, no sólo porque fue él quien ideó sustituir las cuerdas de lino, empleadas hasta entonces en la lira, por otras hechas de tripa⁸⁰, sino por haber inventado el heptacordo⁸¹ o haber hecho modificaciones en su forma original⁸². Incluso se le consideró descubridor del ritmo y de la música⁸³. Un texto atribuido a Plutarco lo hace contemporáneo de Anfión y también le atribuye la composición de trenos⁸⁴.

Además de músico Lino fue considerado poeta, teólogo, filósofo y gramático⁸⁵. Se decía que, además de enseñarle las letras a Heracles⁸⁶, fue él quien las trajo de Fenicia⁸⁷. Cadmo le había enseñado el alfabeto fenicio y él mismo había dado a cada letra su nombre y trazado definitivo en griego⁸⁸. Ya hemos señalado que un verso atribuido a Hesíodo lo califica como conocedor de cualquier rama del saber⁸⁹.

4.3. Obras atribuidas a Lino

Heraclides Póntico considera a Lino autor de trenos porque él mismo era objeto de lamentos⁹⁰, y también se compusieron y comenzaron a circular poemas supuestamente escritos por él. A finales del siglo III a.C. fue incluido, junto a Orfeo, en el *Registro de filósofos* de Hipóboto⁹¹.

Diógenes Laercio, siguiendo a Lobón, le atribuye una *Cosmogonía*, así como *Sobre el curso del Sol y de la Luna y el nacimiento de animales y frutos*⁹². No sabemos si se trata de varias obras o de las partes componentes de una sola. El comienzo de su *Cosmogonía* citado por Diógenes es el siguiente⁹³:

⁷⁹ D. S. 3.67 (Dionys. Scyt. Fr. 8 Rusten = Lin. Fr. 39), cfr. Ps. Plu. *De mus.* 1131F (Lin. Fr. 38) y Lin. *Frr.* 40-45.

⁸⁰ Eust. *in Il.* 1163.64 (Lin. Fr. 1.4). Ésta es una creación basada en la relación etimológica de su nombre con el del tejido.

⁸¹ Plin. *HN* 7.204 (Lin. Fr. 45).

⁸² D. S. 3.59.6 (Lin. Fr. 44).

⁸³ D. S. 3.67 (Dionys. Scyt. Fr. 8 Rusten = Lin. Fr. 39).

⁸⁴ Ps. Plu. *De mus.* 1131F (Lin. Fr. 38).

⁸⁵ Para los testimonios pertinentes, cfr. Lin. *Frr.* 38-50, 53-56.

⁸⁶ Theoc. 24.105 s. (Lin. Fr. 53).

⁸⁷ Suda s. v. *Linos* (III 273.8 Adler = Lin. Fr. 54).

⁸⁸ D. S. 3.67 (Dionys. Scyt. Fr. 8 Rusten = Lin. Fr. 55).

⁸⁹ Hes. *Fr.* 306 M.-W. παντοίης σοφίης δεδαηκότα (Lin. Fr. 3).

⁹⁰ Heraclid. *Pont. Fr.* 157 Wehrli (Lin. Fr. 38)

⁹¹ Lin. *Fr.* 51, cfr. West, 1983a, 57.

⁹² D. L. 1.4.

⁹³ Lin. *Fr.* 80.

Hubo un tiempo en que todas las cosas estaban juntas.

La misma idea reaparece en un fragmento que cita Estobeo como perteneciente a Lino, *Sobre la naturaleza del mundo*⁹⁴:

A partir de todo existen todas las cosas, y a partir de todas las cosas,
[el todo;
todas las cosas son una, cada parte de todo, todas las cosas en una
[única.

La doctrina que aparece en estas líneas pertenece, según Damascio⁹⁵, a Lino y a Pitágoras, y le sirve para ilustrar la doctrina de que todo es uno. Es evidente que la poesía de este tipo está influida por la filosofía y que presenta notables conexiones con Anaxágoras, quien afirmaba que en el origen todas las cosas se hallaban juntas y en una situación en que no había preponderancia de ninguno de los factores, puesto que en ese estadio inicial de mezcla todas las cosas están en cada una. De su doctrina se desprende que todo existe desde el principio, porque nada puede proceder de otra cosa más que de sí mismo⁹⁶. West⁹⁷ considera que subyace al contenido del fragmento la idea de que se repiten estadios idénticos del mundo, una idea que aparece también en la noción estoica de «Gran Año», periodo en que el Sol, la Luna y las estrellas vuelven a la misma posición. Y, en efecto, una noticia⁹⁸ le atribuye a Lino la creencia en un Gran Año compuesto por 10.800 años normales. Asimismo, el *Fr.* 86 se refiere a siete luminarias que vuelven a su posición inicial a intervalos regulares:

Las siete están dispuestas todas en el cielo estrellado,
apareciendo en sus ciclos con el transcurso de los años.

Aristobulo transmite tres fragmentos de Lino referidos a las hebdomadas como entidades perfectas⁹⁹. La referencia a la semana y el hecho de que sea un judío quien transmite los fragmentos hizo pensar a Walter que el autor de los versos es también un judío, lo que es contradicho con buenos argumentos por West¹⁰⁰.

⁹⁴ Stob. 1.10.5 (Lin. *Fr.* 81.2 s.).

⁹⁵ Dam. *Pr.* 25 bis y 27, cfr. Stob. 1.10.5, Arist. *Metaph.* 1080b 6-7.

⁹⁶ Cfr. Anaxag. 59 B 1 D.-K., así como Bernabé, 2001c, 246, 2004b, 45.

⁹⁷ West, 1983a, 58.

⁹⁸ Cens. 18.11 (Lin. *Fr.* 87).

⁹⁹ Aristobul. Alex. *Fr.* 2 Denis (Lin. *Frr.* 83-85).

¹⁰⁰ Walter, 1964, 150 ss.; West, 1983a, 59.

Estobeo¹⁰¹ nos transmite otro fragmento de la misma obra de Lino, bastante diferente del *Fr.* 81, si bien comparte con él la idea de que la verdad está oculta tras formas engañosas. West considera que muestra paralelismos cercanos con el *Carmen Aureum* de los pitagóricos y cree que *Sobre la naturaleza del mundo* es una obra perteneciente a la tradición de los pitagóricos, quienes la atribuyeron a Lino. Un ejemplo de dicha tradición es el poema pitagórico *La esfera*, dedicado a Lino¹⁰². Por otra parte, Jámblico¹⁰³ cita el comienzo de una obra que se atribuye a Lino, pero que considera que es en realidad obra de pitagóricos:

Preciso es esperararlo todo, pues nada hay que no pueda esperarse;
fáciles de cumplir son todas las cosas para la divinidad, y ninguna
[irrealizable¹⁰⁴.

Tal vez la tendencia a asociar la figura de Lino con la de Orfeo desde antiguo sea lo que ha permitido a este personaje dar el paso de Lino «trenético», e. d., compositor de linos y trenos, a compositor de cosmogonías y cosmologías, un tipo de obras que circulaba desde antiguo bajo el nombre de Orfeo. Claramente, el autor o autores que hicieron pasar sus obras como procedentes del cálamo de Lino estaban influidos por diversas corrientes filosóficas, desde los presocráticos como Anaxágoras, a los estoicos, pasando por los pitagóricos.

Pausanias conoció poesía atribuida a Lino y la consideró espuria, al igual que la mayoría de los trabajos de Orfeo y Museo. En su opinión, Lino no había compuesto un solo verso y, si lo había hecho, no se había conservado¹⁰⁵. Lo único que menciona acerca del contenido de la poesía atribuida a Lino es que ofrece un relato sobre Éstige similar al que aparece en Hesíodo, quien la considera hija de Océano y esposa de Palas¹⁰⁶.

¹⁰¹ Stob. 3.1.70 (Lin. *Fr.* 89).

¹⁰² Cfr. *OF* 408 = Lin. *Fr.* 77, así como West, 1983a, 61. Cfr. Lin. *Fr.* 82 sobre las hebdomadas.

¹⁰³ Iambl. *VP* 28.139 (Lin. *Fr.* 78).

¹⁰⁴ Cfr. Thom 1995, 90.

¹⁰⁵ Paus. 8.18.1 (Lin. *Fr.* 90).

¹⁰⁶ Paus. 2.19.8 (Lin. *Fr.* 70). West, 1983a, 61, supone que estos dioses eran examinados a la luz de la alegoría estoica, algo que no se puede afirmar ni negar.

5. EPIMÉNIDES

5.1. *Epiménides, personaje*

Epiménides de Creta, al contrario que Museo, Lino y Orfeo, es con seguridad un personaje histórico, aunque se hayan añadido a su biografía múltiples elementos legendarios¹⁰⁷. Los griegos veneraron su sabiduría y sus conocimientos relacionados con la medicina y la magia. Su propia vida fue narrada como un mito. Llamado mistagogo, hierofante, taumaturgo, y las más de las veces filósofo o poeta, Epiménides debió de ser un hombre elevado a una esfera superior por sus contemporáneos. Casi todo en su persona era considerado sobrenatural o divino.

Su prestigio como purificador habría hecho crecer su carisma como hombre querido entre los dioses, de modo que su nombre se fue rodeando de veneración y respeto religioso. Su legendaria descendencia de una ninfa¹⁰⁸ o su propia declaración de que era de la estirpe de la Luna¹⁰⁹ ha servido a algunos estudiosos para ver en la declaración «Yo también soy descendiente de la Luna» una referencia polémica hacia Museo, también pretendido hijo de Selene (o de Selene y Eumolpo, epónimo de los hierofantes de Eleusis), con el que habría mantenido cierta relación de rivalidad o confrontación¹¹⁰. En este testimonio también se ha querido ver a Epiménides como émulo del amante de la Luna, Endimión, quien recibió de Zeus el don de dormir un sueño eterno, sin morir, permaneciendo eternamente joven¹¹¹.

Otras leyendas sobre su biografía con rasgos típicos del chamanismo han complementado esa aura de prestigio misterioso, que sin duda le acompañó en vida: su extrema longevidad¹¹², su capacidad para que su alma abandonara el cuerpo y regresara a él a voluntad¹¹³, las visiones oníricas¹¹⁴ o su hazaña de dormir cuarenta años según algunos, cincuenta y siete según otros, en una cueva¹¹⁵. Esta serie de

¹⁰⁷ La figura de Epiménides ha sido objeto recientemente de un congreso monográfico que trata exhaustivamente los testimonios sobre su vida y obra (*Epiménide*).

¹⁰⁸ Blaste (Suda s. v. *Epiménides* [II 370.4 Adler = Epiménid. Fr. 2]) o Balte (Plu. *Sol.* 12.7 [Epiménid. Fr. 3]), identificada con Blatta, nombre de Afrodita entre los fenicios, cfr. Poljakov, 1987; Tortorelli, 2001, 57.

¹⁰⁹ Ael. *NA* 12.7 (Epiménid. Fr. 33).

¹¹⁰ Tortorelli, 2001, 58.

¹¹¹ Sch. A. R. 4.57-58 (Epiménid. Fr. 59), cfr. Huxley, 1969, 83; Stratiridaki, 1991, 211; Scarpi, 2001, 33.

¹¹² Cfr. testimonios reunidos en Epiménid. Fr. 6.

¹¹³ Suda s. v. *Epiménides* (Epiménid. Fr. 2).

¹¹⁴ Durante las cuales los chamanes pierden todo contacto con el mundo circundante mientras dialogan o entran en contacto con los espíritus. Cfr. Scarpi, 2001, 33.

¹¹⁵ Cuarenta años: Paus. 1.14.4 (Epiménid. Fr. 6 X); cincuenta y siete: D. L. 1.109 (Epiménid. Fr. 6 V). Estos rasgos propios del chamán le asemejan a Orfeo, Ábaris y otras figu-

relatos que rodean su figura llevó a algunos autores a incluirlo entre los Siete Sabios de Grecia¹¹⁶ y preparó en cierto modo la credulidad sobre toda una serie de hechos fantásticos y sobrenaturales acerca de su persona¹¹⁷.

Es significativo el hecho de que todos los testimonios antiguos sobre su vida y dotes sobrenaturales estén ligados a ese largo sueño de tantos años en una cueva con larga tradición religiosa, la cueva de Zeus Dictéo¹¹⁸. En ella, Epiménides permanece ajeno a la ciudad y experimenta un sueño¹¹⁹, quizá iniciático, que lo acerca a los dioses. De ahí se desprende la idea de que Epiménides no hubiera adquirido sus maravillosos conocimientos en materia médica y religiosa por aprendizaje, sino por contacto con los dioses, la verdad y la justicia¹²⁰, durante el tiempo que estuvo dormido, lo que lo convirtió en un personaje elevado a la condición de «querido para los dioses» entre sus contemporáneos.

En cuanto a los testimonios sobre su biografía real, la *communis opinio* es considerar cierto que, cuando los atenienses quisieron purificarse del asesinato de Cilón cometido por los Alcmeónidas, en una época en que la ciudad se hallaba amenazada por la peste, fue Epiménides quien llevó a cabo, a petición de la ciudad, los rituales de purificación¹²¹. En toda la tradición se nos dice que el asceta Epiménides cura a Atenas de una contaminación (μίασμα), contraída por un sacrilegio, tras ser llamado por el sabio Solón para realizar dicha

ras que analiza Dodds, 1951, cap. V. También se han mencionado los supuestos tatuajes de su piel con letras, cfr. Suda s. v. *Epimenides* (II 370.6 Adler) τὸ δέρμα εὐρήσθαι γράμματα κατὰστικτοῦ, Diogenian. 8.28, etc., probablemente a partir de una noticia de Sosibio (Epimenid. Fr. 32). Dodds, 1951, 163, llama la atención sobre los tatuajes, que los griegos utilizaban sólo para los esclavos. Pero Bremmer, 1993, señala que todas estas interpretaciones se deben a un error y que lo que encontrarían a la muerte de Epiménides sería una piel (διφθέρα), desde luego no humana, con oráculos.

¹¹⁶ Cfr. testimonios reunidos en Epimenid. Fr. 9, así como García Gual, 1989, 160, quien pone de relieve los paralelos entre los Siete Sabios tradicionales y otras figuras como Epiménides, Ferecides y Anacarsis.

¹¹⁷ Plu. *Sol.* 12 (Epimenid. Fr. 3).

¹¹⁸ Hay testimonios de actividad religiosa en la cueva de Zeus Dictéo de época micénica. Cfr. KN Fp 1.2 *di-ka-ta-jo, di-we* y Aura Jorro, 1985 s. v. *di-ka-ta-jo*.

¹¹⁹ Cfr. testimonios reunidos en Epimenid. Fr. 6, así como Schultess, 1877, 51 ss.; Scarpi, 2001.

¹²⁰ Max. Tyr. 10.1 (Epimenid. Fr. 6 VI).

¹²¹ Arist. *Ath.* 1 (Epimenid. Fr. 10 I). West, 1983a, 45 s., pone en duda incluso la historicidad de este relato como posible confusión con Buziges, también llamado Epiménides, en cuyo recuerdo se celebraban el ritual de las *Bouphonia*. Sobre Epiménides Buziges cfr. Visconti, 2001. Sobre el proceso catártico atribuido a Epiménides, cfr. Pörtulas, 1995. La purificación relacionada con el λοιμός que se abatió sobre Atenas habría comenzado probablemente en el Areópago, sede del tribunal para delitos de sangre, lo cual explicaría su relación tanto con el episodio de la culpa cilonia, como con toda una serie de instituciones jurídicas y sacras en la ciudad de Atenas.

labor. Platón sitúa la visita de Epiménides a Atenas no en el tiempo de Solón, sino «diez años antes de las Guerras Médicas»¹²², por lo que acepta los años de 510 a 500 a.C. como fecha probable de la purificación. Sin embargo, no hay acuerdo sobre la relación de Epiménides con la ciudad de Atenas en aquel tiempo. Por una parte, hay evidencia de que estaba relacionado con Delfos antes de la Guerra Sagrada, en cuyo caso su purificación de la ciudad se habría producido después de la expulsión de los Alcmeónidas¹²³; por otra parte, Platón y Diógenes Laercio lo asocian con Solón, y puesto que tanto Solón como Alcmeón están estrechamente ligados a la participación de Atenas en la Guerra Sagrada, sería lógico relacionar la purificación de Atenas por parte de Epiménides con el retorno de los Alcmeónidas y datarla en torno a 590 a.C. Esta última datación, sin embargo, parece derivar de una relación ficticia de Epiménides con el nombre de Solón y no debe ser tomada en cuenta¹²⁴. Incluso hay autores que creen que la purificación de Atenas puede ser un mito¹²⁵.

Pero Epiménides no fue sólo el purificador de Atenas, sino que también pasó por ser un famoso médico que, por ejemplo, dio a conocer los poderes curativos de la *herba scilla* (cebolla albarrana)¹²⁶. La figura de Epiménides es, además, la de un intérprete oracular muy estimado, que el ateniense que protagoniza las *Leyes* no duda en hacer pariente suyo¹²⁷. Su prestigio como hombre ligado a la medicina, la religión y la magia propició que se le atribuyera todo tipo de obras, como a Museo o a Orfeo, con los que mantiene tal semejanza que su perfil acaba por ser casi indiscernible: en efecto, Estrabón le llama el «poeta de las purificaciones» y Plutarco «religioso y experto en las cosas divinas y en el arte de la posesión y de la iniciación»¹²⁸.

Todos los rasgos señalados podrían, no obstante, ser propios de cualquiera de los otros poetas: lo que parece quedar como específicamente epimenídeo, aparte de su fondo histórico, es su vinculación con Creta. La presencia de Pitágoras en la ciudad facilitó el hecho de que Epiménides se considerara un personaje cercano al filósofo, según algunos testimonios¹²⁹, y su fama de personaje cretense tuvo que

¹²² Pl. *Lg.* 642d.

¹²³ Plut. *Sol.* 13.

¹²⁴ Cfr. Rhodes, 1981, 81-83. Un *status quaestionis* de la cronología sobre este evento en Tortorelli, 2001, 54 s.

¹²⁵ Toepffer, 1889, 140-145.

¹²⁶ Thphr. *HP* 7.212; cfr. Melle, 2001, 240.

¹²⁷ Pl. *Lg.* 642d: «Probablemente (Clinias) hayas oído contar que aquí vio la luz un hombre inspirado, llamado Epiménides, emparentado con mi familia...», aunque la cronología resulta muy discutible.

¹²⁸ Str. 10.4.14 (Epimenid. *Fr.* 4; cfr. Melle, 2001, 239), Plu. *Sol.* 12 (Epimenid. *Fr.* 3).

¹²⁹ Epimenid. *Frr.* 22-26.

ver, sin duda, con la atribución a su persona de los *Cretica*, mitos situados en Creta, cuyo contenido se confunde a veces en las fuentes con obras en prosa que también tratan sobre historia cretense y son atribuidas a un Epiménides¹³⁰. Precisamente un insulto a los cretenses es una de sus declaraciones más famosas:

Cretenses, siempre embusteros, malas bestias, vientres perezosos¹³¹,

atribuida a los *Cretica* o a los *Oráculos*. Se ha sugerido que los poemas contenidos en la colección de *Oráculos* probablemente no eran otra cosa que la *Teogonía*¹³², lo que explicaría la paradójica afirmación de Aristóteles de que «no profetizó sobre el futuro, sino sobre el pasado»¹³³. Esta manera de asimilar el poder mántico convierte a Epiménides en una figura especial y novedosa respecto al creciente centralismo delfico en aquel momento.

A una colección de oráculos de Epiménides puede pertenecer una inscripción ática¹³⁴ del siglo IV a.C., probablemente copia de un oráculo sobre las Guerras Médicas, reproducido para ser utilizado indirectamente contra Filipo. El oráculo se refiere al peligro de una invasión extranjera y describe a los enemigos con metáforas: una serpiente marina y un ave rapaz.

Epiménides, por otro lado, encarna al mismo tiempo los caracteres de Dioniso y Apolo, y unas veces los manifiesta unidos, otras de forma aislada. Su facilidad de palabra es un don divino que recibe directamente de Apolo¹³⁵. Por otra parte, su largo sueño tuvo lugar en una caverna cretense, hecho que nos recuerda la estancia de Zeus en una cueva de Creta durante su infancia, al igual que Dioniso. También fue iniciado en el culto misterioso de los Curetes, lo que le valió el sobre-

¹³⁰ D. L. 1.112 (Epimenid. *Fr.* 1), que cita como fuente a Lobón, aparte de una *Teogonía* le atribuye la obra en prosa *Sacrificios*, y *La Constitución cretense* y *Minos* y *Radamantis*, cuyo contenido habría tocado diversos aspectos de la sociedad cretense.

¹³¹ *Ep. Tit.* 1.12 (Epimenid. *Fr.* 41). El verso recuerda Hes. *Th.* 26 y Call. *Iov.* 8 lo cita en parte. Sobre la contraposición ideológica y religiosa presente en el verso y la posterior asociación que hace Calímaco de los «falsos cretenses» a la falsa creencia en la mortalidad de Zeus, cfr. Casertano, 2001, 378 ss. Véase asimismo Arrighetti, 2001, 223; Bernabé, 2001b, 196; Breglia Pulci Doria, 2001, 291; Melle, 2001, 231, 236; Tortorelli, 2001, 58, 71.

¹³² West, 1983a, 47. De ahí que D. L. 1.112 (Epimenid. *Fr.* 1) no le atribuya ninguna obra *Oráculos* separada de la *Teogonía*.

¹³³ Arist. *Rhet.* 1481a 24 (Epimenid. *Fr.* 24). Bernabé, 2001b, presenta un ensayo de reconstrucción de la teogonía. Cfr. también Martínez Nieto, 2000, 111-131; Arrighetti, 2001; Breglia Pulci Doria, 2001; Melle, 2001, 233 ss. Sobre la profecía del pasado, Mazzarino, 1966, 29 ss.

¹³⁴ *JG* II², 4968, cfr. Dušančić 1991, *SEG* 40, 1990, 209, 73 s. (Epimenid. *Fr.* 45).

¹³⁵ Cfr. Colli, 1988, 264.

nombre de «el nuevo Curete»¹³⁶. Él es quien pudo, probablemente, enlazar la religión de su pueblo con el olimpismo de Homero, y haberse escandalizado por el hecho de que Zeus en Cnosos fuera un dios muerto¹³⁷.

La tradición le atribuye asimismo la fundación de diversos templos o centros de culto¹³⁸.

5.2. Obras atribuidas a Epiménides

Su obra cosmogónica, como veremos a continuación, comparte rasgos y presenta muchos puntos de contacto no con la tradición homérico-hesíodica, sino con las teogonías órficas que conocemos, aunque aparece marcada por su impronta original.

La *Teogonía*¹³⁹ empieza con *Aer* y Noche, de los que nace Tártaro. De éste nacen dos Titanes que engendran un huevo, del que a su vez nacerán otros dioses¹⁴⁰. *Aer* aparece también en un momento inicial de la cosmogonía de Museo¹⁴¹. Por otra parte, conservamos un testimonio doxográfico en el que *Aer* es considerado por Anaxímenes un dios y da lugar al nacimiento de otros dioses¹⁴²:

Anaxímenes de Mileto, hijo de Eurístrato, dijo que el primer principio es *Aer* indefinido, del cual nacen las cosas que están llegando a ser, las ya existentes y las futuras, los dioses y las cosas divinas; las demás nacen de sus descendientes.

Aer aparece como elemento primordial del que nacen todas las cosas, tanto las existentes como las pasadas y las venideras; y la divinidad cosmogónica primordial que encontramos en Epiménides, aunque no se presenta como elemento único, sino formando pareja con la Noche, también desempeña las mismas funciones que el *Aer* de Anaxímenes.

Filodemo cita un testimonio de Diógenes de Apolonia:

¹³⁶ D. S. 5.80.4 (Epimenid. *Fr.* 35), una de cuyas funciones era, según parece, la consagración de los Βάκχοι. El término *Curete* también se ha interpretado como sinónimo de *daimon*; y Hes. *Fr.* 123.3 M.-W. (= 10b.19 West) los llama dioses: «Y los Curetes, dioses amantes del juego y la danza». Sobre los Curetes como médicos y practicantes de ritos mágicos, cfr. Harrison, 1903, 50 ss.

¹³⁷ Burn, 1960, 66.

¹³⁸ Epimenid. *Fr.* 14-14b.

¹³⁹ Llamada por D. L. 1.111 Κοιρήτων καὶ Κορυβαίντων γένεσις καὶ Θεογονία.

¹⁴⁰ Dam. *Pr.* 124 (Eudem. *Fr.* 150 Wehrli = Epimenid. *Fr.* 46).

¹⁴¹ Cfr. § 3.3.

¹⁴² Hippol. *Haer.* 1.7 (13 A 7 D.-K.).

Diógenes elogia a Homero, porque habla de la divinidad no de forma mítica, sino de forma razonada. Pues afirma que él mismo cree que Zeus es Aer, cuando dice que Zeus representa todo¹⁴³.

La aparición del huevo cósmico relaciona el poema de Epiménides con la parodia de Aristófanes en *Aves* 695 ss. y con versiones tardías de las teogonías órficas. A diferencia del testimonio de las *Rapsodias* órficas, en que el huevo cosmogónico es fabricado por el Tiempo en el espacio representado por Éter¹⁴⁴, en el poema de Epiménides el huevo surge de la unión de dos Titanes¹⁴⁵. Podríamos interpretar en ambos casos una especie de marco espacio-temporal donde insertar el huevo, del que nacerán otros dioses y el mundo. Según Bernabé, los Titanes de la *Teogonía* epimenídea son dos porque ambos representan los principios o límites necesarios donde situar después los componentes del espacio¹⁴⁶. Los Titanes bien pueden desempeñar esa función de coordenadas espacio-temporales donde tiene lugar la creación del mundo diferenciado y ordenado¹⁴⁷. La misma duda que se nos presentaba en Museo, quién hacía pareja con Gea, si Urano u Océano, aparece en la teogonía epimenídea, debido al estado fragmentario de la cita en el papiro de Filodemo¹⁴⁸. El nacimiento en Creta de Zeus, luego guardado por los Curetes, puede ilustrarnos igualmente sobre la vinculación de Epiménides con Creta, puesto que él también nació allí. El relato sobre Tifón parece haber obtenido especial relieve¹⁴⁹.

Otras obras atribuidas a Epiménides¹⁵⁰ son las *Purificaciones*, *Genealogías*, *Epístolas*, los *Epigramas*, un relato de las *Argonáuticas* (*La*

¹⁴³ Phld. *Piet. Fr.* 18 p. 114 Schober (Diog. Apoll. 64 A 8 D.-K.). No conocemos ningún pasaje de Homero que autorice esta conclusión. Cfr. Cic. *ND* 1.29 *aër quo Diogenes Apolloniates utitur deo*, Aug. *Ciu.* 8.2. Según Diógenes de Apolonia (*Fr.* 9 Laks), el aire es dios, gobierna sobre todas las cosas, es inherente a ellas y las dispone, es eterno e inmortal. Características sin duda aplicables a Zeus como principio de todas las cosas. Diógenes de Apolonia parece seguir la línea de Anaxágoras al identificar Aer con Zeus, al igual que P. *Derv.* col. XIX 3-9, cfr. Betegh, 2004, 278 ss., 306 ss.

¹⁴⁴ *OF* 114.

¹⁴⁵ Epimenid. *Fr.* 46. ΤΙΤΑΝΩΝ es una conjetura de Kroll; la fuente (Damasco) presenta ΤΙΩΝ; cfr. Arrighetti, 2001, 224 s.; Bernabé, 2001b, 197, 202 ss.; Breglia Pulci Doria, 2001, 304; Casertano, 2001, 373; Catarzi, 2001, 350 ss.; Melle, 2001, 246 ss.; Tortorelli, 2001, 61 ss.

¹⁴⁶ Bernabé, 2001b, 205-207, y no doce como en Hes. *Th.* 133 ss. o catorce como en las *Rapsodias*, *OF* 179.

¹⁴⁷ Los Titanes en la cosmogonía de Epiménides podrían asimilarse a Poros y Técmor, «la abertura» y «el límite», en la cosmogonía de Alcman (*P. Oxy.* 2390 col. III, cfr. Martínez Nieto, 2000, 53-85), con cuya aparición se inicia la ordenación de los elementos en el mundo configurado y se pone en marcha la línea del tiempo.

¹⁴⁸ El P. *Herc.* 247 V^b 7 ss. presenta Ἰου καὶ Γῆς. Bernabé, 2001b, 209 s., prefiere Urano a Océano porque éste como pareja de Gea carece de paralelos.

¹⁴⁹ Epimenid. *Fr.* 53, cfr. Martínez Nieto, 2000, 119 ss.; Bernabé, 2001b, 214 s.; Melle, 2001, 258; Tortorelli, 2001, 67 s.

¹⁵⁰ D. L. 1.111-112 (Epimenid. *Fr.* 1).

construcción de la nave Argo y el viaje de Jasón a la Cólquide), *Sacrificios* y la obra *La Constitución cretense y Minos y Radamantis*, cuyo título parece sugerir una curiosa mezcla de historia, mito, religión y escatología¹⁵¹. Apenas sabemos nada de su contenido, pero podemos colegir que se trataba de obras pseudoepigráficas y resúmenes en prosa, que circulaban amparadas en el prestigio de su nombre como sabio y teólogo.

6. ONOMÁCrito

6.1. *Onomácrito, personaje*

Mucho de lo que nos ha llegado acerca de Onomácrito seguramente está determinado por su aparición en Heródoto, para nosotros la primera en la tradición literaria. Según el historiador, Onomácrito era «un adivino ateniense que recopiló los oráculos de Museo¹⁵²» bajo el gobierno de los Pisistrátidas en Atenas. Es decir, su tarea era ordenar los oráculos de Museo, en un proceso unificador de la poesía oracular que se asemeja al de la ordenación de los misterios eleusinos y otros festivales atenienses emprendida por Pisístrato. Probablemente, Onomácrito tenía a su cargo la custodia de los libros de oráculos de Delfos y otros santuarios, que se conservaban en la Acrópolis, y él mismo componía oráculos que interpretaba.

Sin embargo, continúa Heródoto, la amistad de Onomácrito con los Pisistrátidas se interrumpió brevemente cuando fue sorprendido por el poeta Laso de Hermíone¹⁵³ en el acto de interpolar un oráculo escrito por él mismo en la colección de Museo, lo que le valió un destierro temporal. Cuando Onomácrito se reconcilió con los Pisistrátidas los acompañó a Susa y realizó labores de intérprete oracular en la corte de Jerjes. Siempre que el rey lo llamaba, le comunicaba sus oráculos, pero si había algo que anunciara la ruina de los bárbaros se lo callaba y les decía sólo lo prometedor. Les anunció que un persa tendería un puente sobre el Helesponto y profetizó la campaña de Jerjes.

El hecho de que fuera acusado de interpolador de oráculos por Laso de Hermíone, poeta lírico y teórico musical, apunta la posibili-

¹⁵¹ Esta obra ha sido considerada por algunos estudiosos como del Epiménides tardío. Fowler, 2000, 79 ss., atribuye todo testimonio en prosa al Epiménides tardío, un mitógrafo del siglo v a.C. Cfr. la crítica de Bernabé, 2003e, 728.

¹⁵² Hdt. 7.6. Sobre este pasaje cfr. Reynen, 1955, 376.

¹⁵³ El estudio sobre la biografía y obra de este autor lo encontramos en Privitera, 1965, 47 ss., quien aduce un interesante comentario acerca de la polémica entre Laso y Onomácrito.

dad de una rivalidad poética que hace pensar que Onomácrito era un rapsodo inmerso en el mundo agonal poético¹⁵⁴. No se nos dice en qué consistió exactamente esta interpolación, pero, en cualquier caso, esta fama de interpolador, por un lado, y de organizador, por otro, acompaña al nombre de Onomácrito en la tradición posterior, en especial en relación con los *Orphica*.

Las fuentes sobre Onomácrito no son muy fiables, pero no hay duda de que Onomácrito desempeña un importante papel entre los órficos áticos y participa en la redacción homérica ordenada por los Pisistrátidas. De ahí que haya sido considerado un Licomida órfico, redactor de Homero¹⁵⁵. También ha sido identificado con un familiar de Tales de Mileto, procedente de Locros, antepasado del Onomácrito ateniense¹⁵⁶. Se ha llegado incluso a rechazar con escepticismo cualquier tipo de relación entre Onomácrito y el orfismo. La atribución de cualquier escrito de contenido órfico a Onomácrito es incierta y habrá que esperar seis siglos después de Heródoto para que volvamos a encontrar su nombre relacionado con escritos de contenido órfico¹⁵⁷.

6.2. ¿Onomácrito, autor literario?

A lo largo de la tradición nos han llegado opiniones encontradas acerca de la actividad literaria de Onomácrito. Así, algunas fuentes nos transmiten su nombre como autor de escritos órficos, otras dicen que sólo es un compilador de poemas homéricos, poemas órficos y oráculos de Museo y, por último, otras fuentes afirman que sería un falsificador al interpolar en los textos órficos versos de su propia mano. Es decir, que tanto autores antiguos como modernos, según interesaba en cada momento, han tratado a Onomácrito a lo largo de toda la tradición de tres maneras distintas: 1) creador, 2) compilador o 3) falsificador.

1) Entre las fuentes antiguas que consideran a Onomácrito autor de escritos órficos encontramos un testimonio de Juan Filópono:

¹⁵⁴ Cfr. Nagy, 1990b, 172-174.

¹⁵⁵ Merkelbach, 1952, 23 ss. Sobre los Licomidas en relación con Orfeo y Homero, cfr. Böhme, 1991.

¹⁵⁶ D'Agostino, 2001, 27-39, afirma que Onomácrito de Locros habría transmitido sus conocimientos sobre el arte adivinatorio a su descendiente Onomácrito de Atenas, pero esta hipótesis carece de testimonios que la corroboren.

¹⁵⁷ Varios de ellos recogidos con breve comentario en Colli, 1988, cfr. *OF* 1109-1119.

Dice (*sc.*, Aristóteles) «los llamados (*sc.*, poemas órficos)» porque no parece que los poemas fueran de Orfeo, como también afirma él mismo en los libros *Acerca de la filosofía*. Las opiniones sí son de éste, pero dicen que las puso en verso Onomácrito¹⁵⁸.

Debemos, sin embargo, puntualizar que, en la frase «dicen que las puso en verso Onomácrito», «dicen» no tiene como sujeto a Aristóteles, de modo que ésta no sería una afirmación de Aristóteles y no podemos remontar al filósofo la atribución de los *Orphica* a Onomácrito. Por otra parte, Cicerón no menciona a Onomácrito al citar el mismo pasaje aristotélico, así que parece lógico pensar que Filópono ha relacionado la duda de Aristóteles sobre la autoría con la tradición de que los *Orphica* son de Onomácrito, muy asentada ya desde el siglo II d.C.¹⁵⁹.

En efecto, Pausanias repite varias veces que los poemas atribuidos a Orfeo (con toda probabilidad las *Rapsodias*) y Museo son en realidad de Onomácrito, con la única excepción de un *Himno a Deméter* de Museo y un *Himno a Eros* de Orfeo¹⁶⁰. Incluso lo considera introductor de los Ritos (ῥητα) de Dioniso y compositor, así como inventor, de la historia de los Titanes, causantes del sufrimiento de Dioniso¹⁶¹. La fuente de estas informaciones parecen ser los Licomidas que dirigían el santuario de Flía¹⁶², a los que Pausanias habría conocido, y que probablemente tendrían sumo interés en defender que los únicos poemas órficos auténticos eran los que ellos recitaban en el culto. En la misma línea, Sexto Empírico dice que

Onomácrito, en los *Orphica*, pone como principios el fuego, el agua y la tierra¹⁶³,

en lo que parece ser una alusión a una teogonía órfica que cree compuesta por él. Y Clemente de Alejandría nos transmite que

¹⁵⁸ Phlp. *in de An.* 186.24 (= Arist. *Fr.* 7 Rose = OF 421 II). Cfr. cap. 53, § 1.

¹⁵⁹ Si bien no hay que olvidar que ambos autores, Juan Filópono y Cicerón, están comentando una cita. Barigazzi, 1963, 339, aborda la posibilidad de que en relación con los *Orphica* de Onomácrito se halle el *Himno homérico a Dioniso*, cuyo relato sobre la pasión del dios, difundido como culto en el Ática por los Pisistrátidas, sería un argumento a favor de la actividad poética de Onomácrito. Incluso atribuye la autoría del himno, datable en el s. VI a.C., al propio Onomácrito.

¹⁶⁰ Paus. 1.22.7, 8.31.3, 9.27.2, 9.35.5 (OF 1119; 1114 II, 531 I, 1114 III).

¹⁶¹ Paus. 8.37.5 (OF 39).

¹⁶² Cfr. Loucas-Loucas, 1986; Loucas, 1990.

¹⁶³ S. E. P.3.30 (I 141 Mutschmann = OF 108 I).

se dice que es el autor de los poemas atribuidos a Orfeo¹⁶⁴.

También hay autores modernos que defienden la hipótesis de que Onomácritos fue autor de escritos órficos. Krüger¹⁶⁵ parte de las citas sobre los órficos en Clemente y de la atribución a Onomácritos de escritos órficos por Pausanias, para considerar que las τελεταί aludidas por Clemente y Pausanias serían obra de Onomácritos y que, además, serían el poema mentado por el autor de las *Argonáuticas órficas* en los versos 17-24. Incluso aventura que el *Papiro de Gurob (OF 578)* sería un comentario de las τελεταί de Onomácritos. Kern, por su parte, también cree que Onomácritos escribió poemas bajo el nombre de Orfeo y que habría intentado encontrar un lazo de unión entre el culto órfico y el eleusinio¹⁶⁶. Meyer, en cambio, niega la existencia de escritos propios de Onomácritos¹⁶⁷.

Ninguna de estas hipótesis se asienta en testimonios fiables¹⁶⁸. Nuestro conocimiento actual sobre Onomácritos, basado en los que tenemos, no nos permite saber cuál fue su participación en el desarrollo de la tradición literaria y religiosa órfica. Pausanias¹⁶⁹ menciona escritos suyos, aunque su testimonio es algo dudoso.

2) En cuanto a las fuentes antiguas que nos dicen que Onomácritos sólo es un compilador de poemas homéricos, poemas órficos y oráculos de Museo, conservamos un testimonio de Tzetzes¹⁷⁰ en el que se atribuye la organización y revisión de los poemas homéricos a cuatro personas, entre ellas Onomácritos de Atenas. Por su parte, Taciano¹⁷¹, que sitúa la vida de nuestro poeta en el tiempo de los Pisistrátidas, tras afirmar que Orfeo vivió en la misma época de Heracles, no dice que Onomácritos compusiera los poemas órficos, sino que los compiló (συντετάχθαι) bajo el gobierno de los Pisistrátidas, en un proceso que parece bastante paralelo al de la recensión pisistratea de los poemas homéricos.

De los estudiosos modernos Nilsson opina que Onomácritos habría trabajado el conjunto de poemas órficos con la libertad característica de los poetas antiguos¹⁷².

¹⁶⁴ Clem. Al. *Strom.* 1.21.131.1.

¹⁶⁵ Krüger, 1934, 60 ss.

¹⁶⁶ Kern, 1935-1938, I 164.

¹⁶⁷ Meyer, 1899, 737.

¹⁶⁸ Como tampoco la propuesta de Guépin, 1968, 241 ss., que dedica un capítulo a las τελεταί de Onomácritos sobre la base, no fundamentada, de que cuando Clem. Al. *Prot.* 2.14 anuncia que va a revelar los *aitia* órficos de las fiestas eleusinas y las Tesmoforias, lo que hace es resumir el contenido de un poema de Onomácritos.

¹⁶⁹ Paus. 8.31.3, 9.35.5.

¹⁷⁰ Tzetz. *Prol. Com. Prooem.* I 147 (I A 30 Koster = OF 1116).

¹⁷¹ Tat. *Orat.* 41.3 (OF 1110 I).

¹⁷² Nilsson, 1935, 181 ss.

3) Por último, respecto a los testimonios que mencionan su nombre como interpolador, además del citado testimonio de Heródoto, que cuenta cómo Onomácritos habría interpolado un oráculo escrito por él mismo en la colección de Museo, un escoliasta de la *Odisea* cita tres versos como espurios (11.602-604) y los atribuye a Onomácritos:

Éste entre los dioses inmortales
goza de los banquetes y tiene como esposa a Hebe de hermosos tobillos,
la hija del gran Zeus y de Hera, la de sandalias de oro¹⁷³.

Es posible que esta fama de reorganizador y falsificador de Onomácritos provenga de la repercusión del testimonio de Heródoto entre otros autores de las siguientes generaciones¹⁷⁴, aunque también existe la posibilidad de que la fama de Onomácritos se transmitiera por líneas independientes de Heródoto. Si se trata de lo primero, la similitud entre Orfeo y Museo habría llevado a los críticos posteriores a suponer que Onomácritos habría hecho por analogía una labor semejante con la poesía de Orfeo. Si suponemos, por el contrario, lo segundo, es posible que haya cierta verdad histórica en su trabajo como compilador de los *Orphica*, y que Heródoto se hubiera limitado a contar la anécdota de los oráculos de Museo como parte de un proceso más amplio, que incluiría la reordenación de los poemas de Orfeo.

En conclusión, no encontramos un solo verso de Onomácritos que no sea atribuido alternativamente a otros poetas: Orfeo, Museo, incluso Homero. Nunca aparece como autor indiscutido de versos, sino siempre como el autor oculto de unos poemas que no son realmente de quien se dice que son, o, en el mejor de los casos, como su compilador. Lo que es claro es que desde el siglo I d.C. su nombre se convierte en un comodín al que puede adscribirse literatura órfica o semejante a la órfica, cuya autenticidad se pusiera en duda. Es muy posible que en el fondo histórico de esta fama de interpolador debamos ver, como sugiere Nagy¹⁷⁵, el trabajo de un rapsodo que aún recita con cierta libertad en un momento en que el paso a la fijación por escrito de poemas, al servicio de su apropiación por los tiranos, va restringiendo su libertad de acción. La transformación de esta base histórica en

¹⁷³ Sch. *Od.* 11.602-604 Ludwich (*OF* 1118).

¹⁷⁴ Un caso clarísimo es, por ejemplo, Plu. *De Pyth. Orac.* 407B.

¹⁷⁵ Nagy, 1990, 172-174. Cfr. *supra* Nilsson, que defiende lo mismo que Nagy, pero sobre poesía escrita.

Otros poetas griegos próximos a Orfeo

un «mito cultural» paralelo al de la recensión pisistratea de Homero puede ser una ficción tardía relacionada con la composición de las *Rapsodias*¹⁷⁶, o remontarse al siglo V a.C.¹⁷⁷. No tenemos elementos suficientes de juicio para resolver la cuestión.

¹⁷⁶ West, 1983a, 249-251.

¹⁷⁷ Nagy, 2001a, 6-8. Cfr. cap. 12, § 4, donde se trata por extenso la cuestión de cómo ambas tradiciones son complementarias.

CUARTA PARTE

EL MARCO DE LAS CREENCIAS ÓRFICAS

EL DIOS SOLITARIO. ORFEO, *FR.12* BERNABÉ,
EN CONTEXTO*

Walter Burkert

Prof. Emér. Universidad de Zúrich

El *Papiro de Derveni* puede considerarse el descubrimiento más importante del último siglo para la literatura griega. Aún no hay una edición autorizada, pero tenemos un texto fiable elaborado por Richard Janko y dos comentarios recientes, obra de Fabienne Jourdan y Gábor Betegh¹. La nueva edición de *Orphicorum Testimonia et Fragmenta* de Alberto Bernabé² demuestra la prominencia de este documento: los primeros 18 fragmentos pertenecen al *Papiro de Derveni*; la mayoría de ellos son nuevos.

Puede resultar decepcionante que esta nueva clave no arroje nueva luz sobre lo que se ha considerado el mensaje central del orfismo, sus ideas acerca de un Dioniso que muere, la culpa heredada y la salvación para las almas humanas. Para ellas seguimos siendo deudores, posiblemente demasiado deudores, de Platón, cuyas resonancias en un entorno cristiano fueron el punto de partida de la investigación sobre una religión de salvación no homérica que ha dominado los estudios sobre «orfismo».

No pretendo concentrarme en este tema, sino en la cita más larga de «Orfeo» en el *Papiro de Derveni*³. Este texto es en gran medida nuevo, pero tiene un estrecho paralelo en la más tardía de las teogonías (*OF*

* Traducción de A. Bernabé.

¹ Janko, 2002; Jourdan, 2003; Betegh, 2004. Cfr. nota a la introducción.

² *OF*.

³ *P. Derv.* col. XVI 3-6 = *OF* 12. Las citas que siguen no presentan los signos papiro-lógicos de letras dudosas y suplementos.

... πρωτογόνου βασιλέως αἰδοίου· τῶι δ' ἄρα πάντες
ἀθάνατοι προσέφυν μάκαρες θεοὶ ἠδὲ θεάιναι
καὶ ποταμοὶ καὶ κρήναι ἐπήρατοι, ἄλλα τε πάντα
ὅσσα τοτ' ἦν γεγαῶπ(α)· αὐτὸς δ' ἄρα μῦθος ἔγειτο.

241); además, este pasaje tiene un contexto tanto en el texto de Derveni como en la versión tardía. Es seguido por el llamado «Himno a Zeus»⁴: Zeus, «el principio, el centro y el fin», una fórmula a la que alude claramente ya Platón en las *Leyes*⁵. Algunos han considerado un problema τε-τυκται en el tercer término de la fórmula; la variante τελεῖται aparece en el testimonio paralelo⁶ y les parecía atractiva a algunos, incluyendo entre ellos a Diels y Kern. Sin embargo, τέτυκται, que está mucho mejor atestiguada, no debería entenderse como «fabricó» a partir de alguna materia, sino en un sentido más arcaico: «Llevó a la perfección». Bruno Snell explicó la relación entre τεύχω y ἔτυχον a partir de la situación de un alfarero que trabaja (τεύχει) en una gran vasija, lo que significa un trabajo largo y concentrado; pero al final puede decir: ἔτυχον, «Lo he hecho», o τέτυκται, «ahora está acabado y perfecto». Así, τέτυκται, «llevó a la perfección», abarca el «principio» y el «centro».

En cuanto al texto central, ha habido un debate, que no es procedente repetir aquí, sobre si αἰδοῖον es un sustantivo o un adjetivo⁷. Si seguimos al comentarista y entendemos «falo», es ésta una versión nueva y sorprendente. Para lo demás, hay un pasaje correspondiente en la teogonía órfica tardía. Allí se nos presenta a Zeus engullendo a Fanes-Ericepeo y entonces todo vuelve de nuevo a producirse junto en las entrañas de Zeus:

En ese momento él (Zeus) se apoderó del vigor del primogénito
Ericepeo,
y albergó la forma corpórea de todas las cosas en su hueco vientre
y mezcló con sus miembros el poder y la fuerza del dios.
Entonces junto con él todo volvió a crearse dentro del vientre de Zeus.

Siguen versos casi idénticos a los del texto de Derveni:

Los ríos, el mar sin límites y todo lo demás,
todos los inmortales, felices dioses y diosas,
y cuantas cosas habían nacido entonces y cuantas iban a nacer más tarde
se hicieron una en su seno; en el vientre de Zeus⁸.

⁴ *P. Derv.* col. XVII 6; 12 = *OF* 14.

⁵ *Pl. Lg.* 715e (*OF* 31 III).

⁶ *Fr.* 21a Kern = *OF* 31. Véanse los aparatos críticos en Kern y Bernabé. τελεῖται era una conjetura de Hermann Diels (v. *Fragmente der Vorsokratiker*⁵ en I B 6), confirmada por un escolio a Galeno, editado por Kern *Fr.* 21a.2.

⁷ El comentarista entiende claramente el órgano sexual; ello es contradicho por West, 1983a, 85 s., seguido por Laks-Most, 1997, 16; *contra*, Burkert, 2004, 91-93 (primero en 1999a, 81-83), seguido por Janko, 2002 ad loc., Bernabé en *OF* 12, p. 23 y Bernabé, 2002a, 104-118; para una discusión exhaustiva véase Betegh, 2004, 112-122, así como el cap. 14 de este libro.

⁸ *Fr.* 167 Kern = *OF* 241.

Vemos la correspondencia verbal de los tres versos, con la intención de expresar «todas las cosas», pero en el texto tardío el perturbador αἰδοῖον es sustituido por Fanes Ericepeo. Una alternativa más antigua es el texto del pseudo-aristotélico *De mundo*:

A todos los había ocultado, y de nuevo a la luz muy deleitosa de su sagrado abdomen los devolvió, artífice de cosas divinas⁹.

casi idéntico a una cita de Porfirio:

Todas las cosas había ocultado, y de nuevo a la luz muy deleitosa de su sagrado abdomen se disponía a devolverlas, artífice de cosas divinas¹⁰.

No tenemos que discutir aquí la figura, ni siquiera el concepto de Fanes Ericepeo, importante en las teogonías tardías. Deberíamos reconocer que Fanes no tiene lugar en nuestro fragmento. Hay devoración en ambos textos y la característica de πρωτόγονος hace el paralelo aún más estrecho¹¹. Pero la *Teogonía de Derveni* tiene explícitamente a Urano, «hijo de Noche (Εὐφροινίδης)», como el «primer rey» (*OF* 10), lo que no deja lugar para Fanes. Como Noche era el comienzo de la teogonía, Urano, su hijo, es, evidentemente, el «primogénito». En otras palabras: Fanes no está en la *Teogonía de Derveni*¹². El texto tardío es claro que remodela el pasaje citado en el *Papiro de Derveni*.

A continuación tenemos el llamado «Himno a Zeus»; esta secuencia se había establecido ya con los textos conocidos antes (*OF* 241 y 243). El himno ha atraído especialmente la atención de los

ὡς τότε πρωτογόνοιο χαδῶν μένος Ἴηρικεπαίου
τῶν πάντων δέμας εἶχεν ἐῆι ἐνὶ γαστέρι κοίληι,
μεῖξε δ' εἰς μελέεσσι θεοῦ δύναμιν τε καὶ ἀλκίην.
τοῦνεκα σὺν τῷ πάντα Διὸς πάλιν ἐντὸς ἐτύχθη ...
καὶ ποταμοὶ καὶ πόντος ἀπείριτος, ἄλλα τε πάντα,
πάντες τ' ἀθάνατοι μάκαρες θεοὶ ἠδὲ θεάιναι,
ὅσσα τ' ἔην γεγαῶτα καὶ ὕστερον ὀππόσ' ἔμελλον
ἐν γένετο, Ζηνὸς δ' ἐνὶ γαστέρι σύρρα πεφύκει.

⁹ *Fr.* 21a.8 s. Kern = *OF* 31.8 s.

πάντας γὰρ κρύψας αἴθις φάος ἐς πολυγηθῆς
ἐξ ἱερῆς κραδίης ἀνενέγκατο μέμερα ῥέζων.

¹⁰ *OF* 243.31 s.

πάντα δ' ἀποκρύψας αἴθις φάος ἐς πολυγηθῆς
μέλλον ἀπὸ κραδίης προφέρειν πάλι, θέσκελα ῥέζων.

¹¹ πρωτόγονος *P. Derv.* col. XVI 3; *OF* 241 véanse notas 1 y 5.

¹² Véase también Bernabé, 2002a, 107-109; Betegh, 2004, 113-122, contra West, 1983a; Brisson, 1985a, 2003; Jourdan, 2003.

estudiosos. Walther Kranz, en particular, se sintió fascinado por la versión larga (*OF* 243), que describe un inmenso dios cósmico cuyos miembros son partes del universo. Para tales especulaciones, para las que hay evidencia paralela en textos iránicos, indios y de las Eddas¹³, se ha utilizado la etiqueta de microcosmos-macrocosmos, pese a que macrocosmos no es una palabra griega antigua; y también se ha creado el término macrántropo.

Aun así, no hay duda de que en la evidencia griega la versión del «macrántropo» es tardía; es citada por Porfirio y sólo por él. La forma más breve y más simple del himno, citada por el *Περὶ κόσμου* pseudo-aristotélico, tiene derecho de prioridad: no presenta huellas del macrántropo. Tampoco el texto de Derveni se adecua a esta versión, pues no correlaciona partes cósmicas y miembros antropomórficos. Si el texto del Pseudo-Aristóteles es parte de la *Teogonía de Derveni* o más bien una versión intermedia entre la de Derveni y la de las *Rapsodias* es una cuestión más difícil de determinar. Pienso que es prudente mantener separados los textos, como hace Bernabé (*OF* 14 y 31). El último verso de la cita del Pseudo-Aristóteles parece indicar que Zeus ha engullido y, por ello «ocultado», una pluralidad (πάντας); es difícil interpretarlo en detalle y no se ajusta al texto de Derveni.

El «himno» hace de Zeus un dios universal: comienzo, parte central y final, primero y último, es decir, totalidad¹⁴. Con ello Orfeo, definitivamente, llega más lejos que Semónides (fr. 1 West) y otros textos arcaicos que elogian el poder universal de Zeus: el texto de Orfeo parece romper con el soberano antropomorfo al que aún podemos imaginar en Semónides e incluso en Esquilo. Zeus se torna uno y único (αὐτὸς δ' ἄρα μοῦνος ἔγεντο). Ésta es la frase más sorprendente, tanto más sorprendente porque prácticamente deletrea *μοινογενής*, una palabra que tuvo una pasmosa trayectoria hasta el *Credo* cristiano: υἱὸς μοινογενής, *dei filius unigenitus*, el dios unigénito¹⁵. Por otra parte, *μοινογενής* ya aparece en Parménides B 8.4 D.-K.: el Ser es οὐλον μοινογενής. La lectura es controvertida: οὐλον μοινογενής es el texto citado por Simplicio, que aún leía el libro de Parménides y por ello aporta autoridad. Pero Kranz, en la edición de Diels-Kranz, prefiere οὐλομελές, que se encuentra en una cita de Plutarco (1114C). *Μοινογενής* es aceptado por editores como Kirk-Raven, Heitsch, Hölscher y Coxon. Se podría objetar que *μοινογενής* introduce una forma de «llegar a ser», *gen-*, que debería ser descartada por la lógica parmenídea del ser. Sólo ahora podemos ver

¹³ Reitzenstein-Schaeder, 1926, 69-103; Kranz, 1938; Olerud, 1951.

¹⁴ Cfr. Schwabl, 1978, 1030-1034; 122 s.

¹⁵ *Ev. Io.* 1.14, cfr. 1.18, 3.17; en sentido general *Ev. Luc.* 7.12, 8.42, 9.38. Cfr. cap. 48, § 7.2b.

aquí un modelo para Parménides: el poema de Orfeo. He tomado este hecho como un argumento –hay otros aún¹⁶– de que esta teogonía de Orfeo es más antigua que Parménides y fue conocida por él; si *μουνογειές* no se acomoda a su sistema, resulta ser un elemento tradicional.

¿Es ésta la primera declaración de monoteísmo en Grecia? El hecho es que Orfeo hace inmediatamente una transformación al politeísmo, a «todos los dioses». Aparecen éstos, sin embargo, de una manera extraña: *προσέφυν*, «creciendo en» Zeus. *Προσέφυν* se encuentra en el lugar en que las versiones posteriores tienen «sacar a la luz» después de «engullir», *ἀνενέγκατο*, ο *προφέρειν*. En la versión de Derveni, no obstante, no los regurgita, sino que hay una cierta forma de «crecimiento»; de cualquier modo, Zeus no ha devorado algo como un universo incipiente, sino un falo. Janko traduce: «Crecieron en él (*on him there grew*)», correctamente, pero resulta opaco en cuanto a su significado. West¹⁷ aduce: «Con él todos los inmortales se hicieron uno (*with him all the immortals became one*)», que es una interpretación más allá de la traducción. Fabienne Jourdan traduce correctamente «se adhirieron (*adhérèrent*)», pero su comentario explica:

... significa, sin duda, que al engullir al primer nacido Zeus ha ingurgitado al mismo tiempo toda la creación¹⁸.

Pero eso no está en el texto. En una dirección similar, Betegh presenta «tomó el mundo entero dentro de sí»¹⁹. La bien conocida versión tardía está eclipsando el texto de Derveni.

En sí mismo, *προσφῦναι* no es enigmático. Hay algún testimonio de la palabra en los hipocráticos y muchos en Aristóteles. Significa una excrescencia, una adición. Por citar el *Index Aristotelicus* de Bonitz:

quidquid aut sero aut praeter naturam corpori accedit neque tamen ita cum eo coniungitur, ut unitatem cum eo faciat.

Así pues, *προσφῦναι* representa una adición «tardía o innatural» al cuerpo, «con el que no forma una unidad». Encontramos cuernos que crecen de un cráneo –en la visión de Penteo ebrio (Eurípides, *Bacantes* 921)–; en Hipócrates *προσπεφύκασι* significa «han crecido a la vez», de forma natural: diafragma e hígado, o de forma innatural, miembros desfigurados de un pájaro monstruoso (V 122, 17; 212, 14 Littré). Así

¹⁶ Cfr. Burkert, 2004, 97 y cap. 48, § 7.2.b.

¹⁷ West, 1983a, 88.

¹⁸ Jourdan, 2003, 74: «signifie sans doute qu'en avalant le premier-né, Zeus a ingurgité en même temps toute la création».

¹⁹ Betegh, 2004, 186: «took the whole world inside him».

que deberíamos traducir algo así como «fueron a crecer como una adición a él». La construcción es con τῶι, dativo²⁰. Προσφύματα, excrecencias del uno único, eso son los demás dioses, y junto con ellos todo lo que había llegado a nacer. Esto no es un mensaje de «monoteísmo».

Aún podemos vacilar entre imaginarnos que «todas las cosas» llegaron a nacer por «crecimiento» del dios preexistente, como en Aristóteles un huevo es un πρόσφυμα del útero (GA 752a11), o que había una pluralidad de seres que existían antes y que se convirtieron en πρόσφύματα del dios único por una especie de «coalescencia». Se habían mencionado claramente Noche, Urano y Crono; pueden haber estado activos antes. Es de esperar que el poema completo tuviera más que decir sobre ello, ya que a nosotros sólo nos quedan fragmentos.

El «Himno a Zeus» que viene a continuación no nos ofrece demasiada ayuda. Zeus es «primero y último», no sólo primero. Pero la alabanza puede ser ilógica: cfr. el famoso fragmento de las *Helíades* de Esquilo (fr. 70 Radt):

Zeus es todo y lo que es aún más alto que eso,

una violación de la lógica que hace impresiva la poesía. Evidentemente, nos movemos en los límites del antropomorfismo bien definido, describible; el mensaje no toma ya la forma de una historia coherente, y menos aún describe un proceso natural. Nos asombra este dios monstruoso del que retoñan todas las cosas.

Además, hay material comparativo. «Devorar el αἰδοῖον» es inseparable del famoso texto de Kumarbi de Boghazköy, el *Reinado en los cielos*²¹ que se aceptó como un estrecho paralelo de Hesíodo desde su descubrimiento. Aquí Kumarbi devora la «virilidad» del dios Cielo, Anu, y como consecuencia queda embarazado de «terribles dioses», el Dios de la Tempestad, el río Tigris y Tasmisu, el visir de los dioses. Desgraciadamente, la continuación del texto está en un estado desesperadamente fragmentario; de alguna forma la descendencia de Anu saldrá del vientre de Kumarbi y hay una discusión en estilo directo sobre el «lugar adecuado»; el final se ha perdido en la laguna. Nótese que también Orfeo concede preeminencia a «ríos y fuentes» entre los πρόσφύματα²² y que el texto hitita introduce al

²⁰ Véase el texto de Janko y OF 12.

²¹ Güterbock, 1946, 7, 1948, ANET 120; Bernabé, 1987, 146 ss.; Hoffner, 1998, 42 ss.; TUAT 829 s.; García Trabazo, 2002, 160 ss. Nótese que devoración y embarazo se asocian fácilmente en el nivel folclórico.

²² Es cierto que Océano y Aqueloo (Il. 21.194 ss.) van a desempeñar un importante papel más adelante (col. XXIII). No me parece útil traer a colación la famosa afirmación de

Tigris. No es un caso de folclore ubicuo, sino un prototipo distante reproducido en una nueva variante.

De hecho, la devoración seguida de «excrecencia» se da también en la mitología griega bien conocida, en la historia acerca de Zeus, Metis y Atenea. Estamos habituados a este texto y por ello podemos pasar por alto el carácter grotesco de lo que sucede. Hay representaciones de Atenea naciendo de la cabeza de Zeus desde el siglo VII a.C.²³ ¡Qué πρόσφυμα!

Los textos hititas y griegos se ven suplementados por otros egipcios. Hay una historia del Egipto ramésida, usualmente llamada «Horus y Seth», que Adolf Erman rehusó traducir²⁴. Seth y Horus compiten con sus «simientes» masculinas; recurriendo a un subterfugio, Isis hace que Seth devore el semen de Horus; esta simiente grita desde dentro del vientre de Seth y sigue una discusión entre Toth y la «simiente» respecto a la parte del cuerpo de Seth por la que podría salir (lo que recuerda mucho el pasaje fragmentario del texto hitita). Por fin, la «simiente» sale de la cabeza de Seth y aparece «como un disco solar de oro»; Toth lo toma como su corona. En otras variantes, es el propio dios Toth el que nace de la cabeza de Seth²⁵. También Maat, la personificación del Orden, se describe como absorbida o engullida por Amun, y sale «de su frente»²⁶.

Resultan, pues, cuatro textos de tres civilizaciones, hitita, egipcia y griega, acerca de «devoración», «salida» o «acrescencia»; en tres ocasiones es explícito el poder generativo que es engullido y así capacitado para generar. Nótese que con «devoración» y «retoño» Orfeo está más cerca del avatar hitita que Hesíodo, pero también está cercano a las lucubraciones egipcias. No es necesario decidir aquí en qué medida estamos tratando con ejercicios independientes de mitología fantástica o con motivos cambiantes dentro de una civilización común. En cualquier caso, los motivos comunes proveen de un cierto marco para comprender προσέφυι.

la *Ilíada* de que Océano es el origen de los dioses o de todas las cosas. En la *Teogonía de Derveni*, Océano viene después. Ríos y fuentes son divinos, pero esperaríamos más bien que se nombrara el cielo y la tierra. La versión posterior (*OF* 241) lo hace, insertando Cielo, Mar y Tierra, Océano y Tártaro; omite las fuentes, pero nombra a Ponto, el mar, por segunda vez. Ello apunta a un autor que remodela (y no con mucha habilidad) un texto más antiguo.

²³ *Pithos* en relieve de Tenos: Schefold, 1993 lám. 13; cfr. E. Simon, *AK* 25, 1982, 35-38 («Zeus»); E. Contoleon-Bolanacchi, *ib* 27, 1984, 21-24 («Dioniso»).

²⁴ Erman, 1934, 81: «que se sustrae a cualquier reproducción»; breve referencia en *ANET* 15; texto completo en Lichtheim, 1973-1980. II 220; *TUAT* 944-946 y López, 2005, 164 ss.

²⁵ W. Helck en Haussig, 1965, 402.

²⁶ Assmann, 1990, 161. Faraone, 2004a, argumenta en favor de conectar a Metis con la egipcia Maat.

Hay además en Egipto una iconografía pertinente para ilustrar un dios monstruoso compuesto: las pinturas que tratan de representar a «todos los dioses» naciendo de un dios central, llamadas representaciones «panteísticas», se convierten en una moda en el siglo VI a.C., a partir de tentativas más antiguas. Así, una pluralidad de dioses se combina en una figura grotesca²⁷. En la «estela Metternich» (siglo IV a.C.) el dios central en un lado es el dios del sol como un niño con cuatro cuernos de carnero; en el otro lado es un dios de nueve cabezas²⁸. La idea teológica de la unidad en la multiplicidad es un tema central en la teología egipcia²⁹. Nótese que las pinturas pueden atravesar fácilmente las barreras del lenguaje. El texto de «Orfeo» citado en el *Papiro de Derveni* podría considerarse la verbalización de la pintura egipcia del dios compuesto «panteísta».

Hay aún contextos más amplios para tal imaginaria. Todo tipo de figuras extrañas, monstruos o dioses que «crecen a la vez» o que crecen uno fuera del otro se encuentran en los llamados bronce de Luristán, esto es, en ámbito iranio. Andreas Alföldi escribió hace mucho tiempo un artículo sobre el «gigante universal iranio»³⁰. Pero hay infinitos problemas de interpretación, por supuesto, tanto en los bronce de Luristán como en los textos avésticos o libros pahlavi tardíos sobre la creación del cuerpo de un dios. Por otra parte, podría mencionarse un texto más antiguo sobre un dios compuesto de Mesopotamia: un himno asirio a Ninurta que convierte un panteón completo en los miembros del cuerpo de Ninurta.

Tu cara es el Sol, tus ojos son Enlil y Ninlil; Anu y Antu son tus labios, tu cabeza es Adad, tu cuello es Marduk³¹.

Sería imposible trazar un dibujo de este Ninurta «panteísta»; volvemos de nuevo a una plegaria «ilógica». Pero podemos constatar una vez más que el dios compuesto en «Orfeo» con sus προσφύματα no está aislado, sino que pertenece a una especie de moda en el tratamiento de la unidad y el politeísmo.

Habrà de nuevo fuertes muestras de aversión entre los helenistas contra el excesivo recurso a lo hitita o lo egipcio (hay 700 años desde los testimonios hititas o desde el papiro de «Horus y Seth»). Pero no

²⁷ Véase Erman, 1934, 310, 325; Hornung, 2000. Versnel, 1997, 151, cita la frase acerca de Isis: *una quae es omnia*, y tiene una pintura de una Isis «compuesta» para ilustrarla (79). No menciona el texto de Derveni.

²⁸ Hornung, 2000, 19 s. Dibujo en Wallis Budge, 1899, 149, 153.

²⁹ Véase Hornung, 1971.

³⁰ Alföldi, 1949-1950.

³¹ SAHG 258 s.; Foster, 1993, 619 s.; véase Porter, 2000, esp. 152.

deberíamos cerrar los ojos a la evidencia y no deberíamos sorprendernos en exceso de que paralelos extranjeros den cuenta una vez más del carácter grotesco, incluso, de la mitología «nativa» helénica.

De hecho, el dios compuesto universal aparece incluso en otro compartimento de la evidencia griega: el Esfero de Empédocles. Es un concepto extraño en un autor extraño. Las controversias sobre el sistema de Empédocles no se han resuelto, sino más bien se han reavivado por causa del *Papiro de Estrasburgo*, publicado en 1999³². No hay necesidad de embarcarse aquí en las controversias básicas. Las palabras de Empédocles tal como las conservamos bastan para procurarnos las líneas esenciales: el sistema de Empédocles incluye un estadio en el que «todo crece junto para hacerse uno», συμφύντα (B 26.7 D.-K.), «queda fijo en la oculta espesura (πυκνῶι κρύφωι) de Harmonía: un Esfero redondo, que disfruta de su alegre soledad» (B 27); sabemos que «es un dios» (B 31). Ha habido una prolongada discusión sobre la palabra μούνη en los versos citados (B 27.2): ¿debe relacionarse con μόνος o con μένω? La homérica καμμούνη habla en favor de μένω³³, pero se han presentado también buenos argumentos en favor de μόνος³⁴. Podemos añadir ahora μοῦνος ἔγειτο de Orfeo como una nueva indicación de la alegre «soledad» del dios.

La introducción de Esfero no parece ser vital para el sistema de raíces y fuerzas de Empédocles, con el doble proceso de combinación y separación. Parece ahora que Empédocles se atiene a un fondo tradicional. Se ha dicho que Esfero ha sido «indudablemente modelado sobre los versos de Parménides»³⁵, quien compara el Ser a una «esfera bien redonda». Empédocles tiene un gran interés en distinguir este «dios» del antropomorfismo: sin alas, sin pies, sin rodillas, sin sexo (B 29), aunque aún tiene γυῖα (B 31). Los mitos del «macrántropo» se han puesto en conexión con Empédocles, pero también el Fanes órfico es una figura del mundo primordial. La interrelación con el Zeus solitario del texto de Derveni es más estrecha, mientras que Parménides, a su vez, depende de Orfeo, como indica μοινογενής. Pero Esfero puede arrojar alguna luz sobre el Zeus solitario de Orfeo: Esfero representa claramente un estadio pasajero, con fases del «ciclo» antes y después³⁶. Similar puede haber sido el caso de la *Teogonía de Derveni*, pero esto es conjetural.

³² Martin-Primavesi, 1999. Cfr. Janko, 2004. Cfr. asimismo cap. 47, § 2.1.

³³ *Il.* 22.257, 23.661.

³⁴ Kirk-Raven-Schofield, 1983, 295 (pero véase Wright, 1981, 188; Gemelli, 1990, 74-77); Pl. *Tim.* 34b tiene οὐρανὸν ἕνα μόνον ἔρημον (cfr. Procl. *in Ti.* 2.69.22 Diehl). Bernabé, 2001c, 213, n. 22, cree que Empédocles juega deliberadamente con la ambigüedad.

³⁵ B 8.42, cfr. Kirk-Raven-Schofield, 1983, 295 s.

³⁶ Sobre paralelos del relato de Empédocles con la mitología irania, cfr. Burkert, 2004, 116 s.

El texto clave para el «monoteísmo» en la Grecia arcaica ha sido siempre Jenófanes (21 B 23 D.-K.):

Un dios, entre hombres y dioses el más grande,
ni en cuerpo parejo a los mortales ni en entendimiento.

La frase ha sido desconcertante para los estudiosos. ¿Es esto monoteísmo o más bien un nuevo planteamiento del politeísmo? El texto «no debería tomarse literalmente», insisten Kirk, Raven y Schofield³⁷, pero Versnel, en un riguroso estudio reciente, parafrasea (146): «El dios en cuestión es superior, grande, de forma única, dominando sobre los otros dioses³⁸».

Los autores modernos han acuñado el término «henoteísmo» para distinguir esto del monoteísmo dogmático o filosófico³⁹.

Hay un contexto más amplio para Jenófanes: su posición se acomoda al principio de la religión aqueménida, esto es, la religión persa que no es transmitida por Heródoto ni por los escritos del *Avesta* de época incierta, sino sobre todo por las inscripciones reales de Darío⁴⁰. Para el rey aqueménida hay un dios en posición absolutamente única: Ahura Mazda es la fuente del poder y de la justicia, es él quien le ha otorgado la soberanía a Darío. Pero eso no significa despreciar a los demás dioses. Veamos hechos históricos bien conocidos: permanece el templo de Marduk en Babilonia, cuyos sacerdotes estaban extremadamente satisfechos de cómo continuarían los ritos tras la victoria de Ciro⁴¹; permanecía, al otro lado, Ártemis en Éfeso, donde los sátrapas persas iban a completar el gran templo de mármol comenzado por Creso, mientras el sumo sacerdote de Ártemis adoptaba un título persa, *Megabyxos*⁴². Otro templo reconstruido por la autoridad del rey persa fue el de Yahvé en Jerusalén: no hay necesidad de discutir el problema de si se estaba produciendo una cierta simpatía entre Ahura Mazda y el monoteísta Yahvé⁴³. Hay algo que está claro: desde el punto de vista de Persépolis, «Un dios, entre hombres y dioses el más grande» sería una proclamación adecuada. Tanto Jonia

³⁷ Kirk-Raven-Schofield, 1983, 170: «Un recurso enfático».

³⁸ Versnel, 2000, 88-112 (doxografía: 93, 35).

³⁹ Assmann, 1993, ha propuesto distinguir entre monoteísmo revolucionario, como el de Ekhmaton e Israel, y monoteísmo de ocultación (*Verborgentheitsmonotheismus*), que se encuentra en el Egipto tardío. Al comienzo de la *Teogonía de Derveni* (OF 1) hay una proclamación de esoterismo: «Cerrad las puertas, profanos».

⁴⁰ Laura Gemelli Marciano ha llamado mi atención sobre este punto.

⁴¹ «Crónica de Nabonido», Grayson, 1975, 110.

⁴² Burkert, 2004, 105-107.

⁴³ Como los judíos, los persas no tenían imágenes divinas; más allá de los judíos, ni siquiera tenían templos en la época aqueménida.

como Egipto formaban parte del imperio persa por esta época; un contexto adecuado para una especulación «global».

Subsisten problemas con el texto de Derveni, por lo que las discusiones continuarán. Lo que he intentado mostrar es que el extraño mensaje de *OF 12* se acomoda a la situación de finales del siglo VI, que puede describirse como una crisis del politeísmo dentro del Imperio aqueménida entre la especulación egipcia, el dominio persa y el nacimiento de Grecia. Nótese que el problema del dios universal no está en la tradición hitita ni en el texto egipcio ramésida; más bien se acomoda a la especulación del siglo VI. Ello puede incluso indicar una fecha de composición de la *Teogonía de Derveni*, pese al persistente velo del pseudónimo. Podemos decir con seguridad que se trata de fragmentos de la teogonía original de Orfeo.

EL MITO ÓRFICO DE DIONISO Y LOS TITANES

Alberto Bernabé
 Universidad Complutense

1. UN MITO PUESTO EN CUESTIÓN

Era opinión común entre los filólogos y los historiadores de la religión del siglo XIX y principios del XX¹ que había un mito fundamental en la articulación de las creencias de la religión órfica. En sus líneas generales, este mito era el siguiente².

Zeus tiene con su hija Perséfone un hijo: Dioniso, al que algunas fuentes llaman Zagreo. Los Titanes, por envidia (y por instigación de Hera), engañan a Dioniso con diversos objetos, lo matan, lo desmembran, lo cuecen, lo asan³ y lo devoran. Zeus fulmina a los Titanes y de los restos de los Titanes y del propio Dioniso, que había sido ingerido por ellos, proceden los hombres. Zeus reintegra a Dioniso a su condición inicial, pero los hombres, como consecuencia de su origen, tienen una naturaleza dual, al haber heredado una parte dionisiaca, positiva, y otra titánica, malvada. Como herederos de los Titanes, están obligados, además, a expiar su culpa. Tal expiación se extiende

¹ Tras la reunión de textos de Lobeck, 1829, 615 ss., merecen destacarse las aportaciones de Comparetti, 1879, 1910, 26 ss.; Rohde, 1890 [91925] II 119 s. y Harrison, 1903a [31922].

² Pueden señalarse tres versiones del mito (cfr. Bernabé, 1998b) que afectan sobre todo a la muerte y vuelta a la vida de Dioniso. Una, sobre la que estamos poco informados, sobre la cual cfr. Pl. *Lg.* 701b y 854b, Xenocr. *Fr.* 219 Isnardi Parente, Onomacritus en Paus. 8.37.5 (cfr. *OF* 34-39); otra influida por mitos egipcios, atestiguada por Phld. *Piet.* en Schöber, *CrErc* 18, 1988 [1923], 80 s., 83, D. S. 3.62.2, Corn. *ND* 30, Serv. *Georg.* 1.166 (*OF* 57-59), que se distingue de la anterior en que Dioniso recupera su integridad porque Rea busca sus trozos y lo recompone, y la mejor conocida, la de las *Rapsodias* (*OF* 301-317), documentada sobre todo por fuentes neoplatónicas, además de Ps.-Nonn. ad Gregor. *Or. in Iul.* 5.30, Him. *Or.* 45.4 (184 Colonna), y en versión evemerizada en Firm. *Err. prof. rel.* 6.1. Cfr. Bernabé, 2002e, con bibl.

³ Sobre esta curiosa circunstancia cfr. Detienne, 1982.

a lo largo de varias vidas, porque el alma es inmortal y, cuando se produce la muerte del cuerpo en la que está alojada, transmigra a otro. Para liberarse de la terrible mancha es necesario, además, participar en una serie de rituales y observar determinados tabúes. Una vez cumplidas estas condiciones, el alma, que es divina, se reintegra a su comunidad con los dioses. Mientras que no consiga liberarse, sin embargo, prosigue su ciclo de males y de reencarnaciones. El tema era tratado en un ἱερός λόγος o en varios y era objeto de rituales, sobre todo los que se llaman τελεταί. Con frecuencia se atribuye a Orfeo la composición del ἱερός λόγος y la fundación de τελεταί.

No obstante, la oleada de escepticismo que rodeó a todo lo órfico a partir de los años treinta del pasado siglo alcanzó también al mito que se suponía fundamentaba las creencias órficas. Y, así, diversos investigadores, primero Wilamowitz y luego, entre otros, Linforth y Dodds⁴, pusieron en cuestión la existencia del mito. Cuando, años más tarde, se recobró la confianza en la existencia del orfismo, el mito volvió a ser tomado en consideración y así lo encontramos de nuevo referido en diversos autores⁵. Pero en 1992 Brisson⁶ trató de socavar una de las bases de la reconstrucción del mito, en un análisis, ingenioso pero discutible, de un texto de Olimpiodoro, central en dicha reconstrucción⁷, y en 1999 Edmonds⁸ hizo una propuesta aún más radical, según la cual el mito no era más que una creación moderna (de 1879, fecha del trabajo citado de Comparetti), construida sobre modelos cristianos. Pero en otro trabajo⁹ volví a examinar y analizar los textos y a argumentar en defensa de la existencia del mito en la Antigüedad.

2. REFERENCIAS NEOPLATÓNICAS AL MITO DE DIONISO Y LOS TITANES

El citado texto de Olimpiodoro¹⁰ nos cuenta, muy probablemente a partir del texto de las *Rapsodias* (la única teogonía órfica que circulaba en su época)¹¹, que, según Orfeo, tras los reinos de Urano, Crono y Zeus, llega el de Dioniso, y que

⁴ Wilamowitz-Moellendorff, 1931; Linforth, 1941; Dodds, 1951.

⁵ Por citar un par de ejemplos entre muchos, cfr. Burkert, 1985, 297 s. y Sorel, 1995, 64 ss.

⁶ Brisson, 1992.

⁷ Olymp. in *Phd.* 1.3-6.

⁸ Edmonds, 1999.

⁹ Bernabé, 2002e.

¹⁰ Olymp. in *Phd.* 1.3.

¹¹ Cfr. cap. 14, §§ 3 y 8.

como consecuencia de una maquinación urdida por Hera, los Titanes, sus guardianes, desmembraron a Dioniso y comieron sus carnes. Irritado contra ellos, Zeus los fulminó y del residuo de los vapores que se elevaron de ellos constituyó la materia de la que vinieron los hombres. Por ello está prohibido suicidarse, no porque, como parece decir el texto, estamos en nuestro cuerpo como en una prisión... sino porque nuestro cuerpo es «dionisiaco». En efecto, somos una parte de Dioniso, si es verdad que nuestro origen se deriva del hollín (αἰθάλη) de los Titanes, que habían comido sus carnes¹².

Olimpiodoro no está aislado en su relato. Damascio¹³, en una discusión sobre el valor del término platónico «custodia» (φρουρά), en la que aduce diversos pasajes procedentes también, con toda probabilidad, de las *Rapsodias*, nos cuenta, en resumen, lo siguiente: Dioniso se sienta en el trono de Zeus (1.4, con cita literal de *OF* 299.1), los Titanes conspiran contra Dioniso (1.5), son castigados (1.6) con tres tipos de castigo: fulminaciones, ataduras y avance hacia una situación más baja (1.7)¹⁴, y los hombres son creados de los restos de los cuerpos muertos de los Titanes (1.8). Por tal motivo, en nosotros hay una parte titánica y otra dionisiaca (1.9)¹⁵.

Como consecuencia, estamos bajo custodia (ἐν φρουραῖ), la cual se atribuye al propio Dioniso (1.10), por lo que sólo este dios puede liberarnos de ella. Damascio cita, a este respecto, un fragmento literal (*OF* 350)¹⁶.

La secuencia que nos presenta Damascio (muerte de Dioniso, castigo de los Titanes, creación de los hombres y dualidad de su alma,

¹² Brisson, 1992 cree que el texto de Olimpiodoro es una interpretación alquímica de un pasaje desconocido sobre la muerte de Dioniso. Toda su argumentación se basa en la traducción de αἰθάλη como «sublimado». En efecto, el término tiene este sentido en los textos alquímicos, pero significa habitualmente «hollín», «tizne». Edmonds, 1999, 40 llega a afirmar que ningún otro autor conecta la muerte de Dioniso con el origen de la humanidad, lo que no es cierto, cfr. Bernabé, 2002e. Además, el resumen de Olimpiodoro de lo narrado en el poema órfico parece ser bastante fiel. En todos los demás detalles de este párrafo, que podemos cotejar con otras fuentes, coincide con otras citas, incluso directas, de las *Rapsodias*. No hay motivo para dudar de que la afirmación del origen del hombre a partir de las cenizas de los Titanes sea tan fiel a la fuente como las demás.

¹³ Dam. in *Phd.* 1.4 ss.

¹⁴ Según la reconstrucción de Bernabé en su edición de las *Rapsodias*, el encadenamiento y el encierro (cfr. Westerink *ad loc.*) forman parte de momentos anteriores de las *Rapsodias*, tras el descubrimiento de que los Uránidas son de carácter indomable (cfr. *OF* 178) y luego, tras la Titanomaquia (cfr. los pasajes recogidos en *OF* 234: Procl. in *Ti.* 1.188.24 Diehl, in *R.* 1.93.22 Kroll). Sólo hay fulminación tras el episodio de la muerte de Dioniso.

¹⁵ Aunque en este punto se trata sólo de interpretación de Damascio, ésta no sería posible si la fuente órfica no postulara de alguna forma la presencia de Dioniso en nosotros.

¹⁶ Cfr. también Olymp. in *Phd.* 8.7, Procl. in *Alc.* 1.104.23, Dam. *Isid. Fr.* 32.

φρουρα y metempsicosis) es la misma que nos ofrece Olimpiodoro. Y aparece también en otros dos textos de Proclo¹⁷ en que se afirma que los hombres proceden de los Titanes¹⁸.

3. EL TESTIMONIO DE PLUTARCO

Dice Plutarco¹⁹ refiriéndose a antecedentes antiguos de la abstinencia de carne:

No es malo, quizá, que se traigan a colación y se reciten los versos de Empédocles. Afirma alegóricamente que las almas, por pagar el castigo por el derramamiento de sangre, la devoración de carne y comerse unos a otros, están atadas a cuerpos mortales. En realidad esta doctrina parece más antigua, pues los padecimientos del desmembramiento que el mito cuenta con respecto a Dioniso y las acciones audaces llevadas a cabo contra él por los Titanes, que probaron su sangre, así como los castigos de éstos y las fulminaciones, todo eso es un mito que tiene un significado oculto con respecto a la serie de renacimientos. Y es que lo que hay en nosotros de irracional, desordenado y violento, de no divino e incluso de demoníaco, los antiguos lo llamaron «Titanes», es decir, «que son castigados y pagan condena».

Brisson y Edmonds²⁰ argumentan *ex silentio* que Plutarco no dice que el hombre nazca de los Titanes. Pero la «doctrina más antigua» (παλαιότερος λόγος) no puede ser sino la órfica, en que se contaba el desmembramiento de Dioniso, la devoración de su carne, las fulminaciones y la reencarnación. Y la afirmación de que «los antiguos» (es decir, Orfeo y, según la interpretación de Plutarco, también Empédocles, aunque de modo no expreso) llaman Titanes a lo que hay en nosotros de desordenado y violento (en otras palabras, afirman que los Titanes están en nosotros) es una clara referencia a la relación de la muerte de los Titanes con la antropogonía.

Es más, Plutarco cree que Empédocles alude alegóricamente en su propia doctrina al mito de los Titanes y por eso habla de ellos a con-

¹⁷ Procl. *in R.* 2.338.11 ss. Kroll (en cuyo transcurso se cita *OF* 338), con referencias a la metempsicosis (*OF* 338 y 339) y a premios y castigos en el Más Allá, y Procl. *in R.* 2.74.26 Kroll.

¹⁸ La presencia de una parte titánica y otra dionisiaca en nosotros se expresa en otros textos de los neoplatónicos, p. ej., Dam. *in Phaed.* 1.165 (99 Westerink) y Procl. *in Cra.* 77.24 Pasquali.

¹⁹ Plu. *De esu carn.* 996B. Sigo el texto de L. Inglese, Nápoles, 1999. Cfr. las notas de G. Santese *ad loc.*

²⁰ Brisson, 1992, 496; Edmonds, 1999, 45.

tinuación. Y, por otra parte, el de Queronea descubre, oculta tras el texto, la relación lingüística de la palabra ΤΙΤᾶνες con la transigración de las almas: lo perverso que hay en nosotros es titánico, porque hay que «pagar castigo» (τίνειν) por ello. Plutarco no nos dice que el mito sea simbólico, sino que es él quien hace una interpretación simbólica del mito. En el mito sería explícito que los Titanes desmiembran a Dioniso, lo devoran y son fulminados, que la culpa es heredada por las almas, que se ven encerradas en cuerpos humanos para expiar su delito en una expiación que se extiende de unos cuerpos a otros (παλιγγενεσία). Y también se afirmaría en él que hay una parte malvada en las almas, la titánica, frente a otra positiva, que tiene que ser dionisiaca, como ya leíamos múltiples veces de modo expreso en los neoplatónicos.

Además, sólo a través de la interpretación que aquí se propone podemos hallar coherencia en la andadura completa de su razonamiento. Habla de una doctrina según la cual las almas pagan un castigo consistente en verse atadas a cuerpos mortales por el derramamiento de sangre y por la antropofagia. Por tanto, es evidente que la culpa que provocó el castigo tiene que haberse producido *antes* de que las almas estén unidas a cuerpos mortales; se trata de un «péché “antécédent”»²¹. Plutarco advierte que este esquema es el mismo que el órfico. Y si, como parece obvio, es así, el único fundamento mítico órfico de la reencarnación y castigo de los hombres que puede citarse es el mito de los Titanes.

4. LA REFERENCIA ARGUMENTAL DE LAS ARGONÁUTICAS ÓRFICAS

Otro testimonio muy importante en la reconstrucción del mito de Dioniso y los Titanes es el comienzo de las *Argonáuticas órficas*, cuyo autor pretende que la obra ha sido escrita por Orfeo y en consecuencia presenta al principio una relación de los temas tratados antes por el mítico poeta. En la sección que se refiere a las *Rapsodias*²² se mencionan las siguientes partes del argumento de esta obra:

Y la descendencia de la poderosa Brimó y las obras funestas de los Gigantes, que un día destilaron de lo alto del cielo

²¹ Bianchi, 1966.

²² AO 17-20. Cfr. sobre problemas textuales del pasaje, Bernabé, 2003c. El mismo tema mítico es aludido de nuevo en AO 429 s., en una secuencia más simple (Brimó, Baco, citado ahora por su nombre, las terribles acciones de los Gigantes y el nacimiento de los hombres). Cfr. el cap. 16, § 3.

la triste semilla de la raza de la que viene la especie
de los mortales que se suceden sobre la tierra infinita²³.

La descendencia de Brimó (es decir, Perséfone) es Dioniso²⁴, «las obras funestas de los Gigantes» no pueden ser sino el desmembramiento de Dioniso, ya que la confusión entre Titanes y Gigantes es habitual en la época de las *Argonáuticas*. Y los hombres nacen de algo que destila del cielo, como producto de la destrucción de los Titanes. Se alude, pues, al paradigma mítico que contiene el nacimiento de Dioniso, su muerte a manos de los Titanes, la destrucción de éstos y la caída de gotas desde el cielo, porque es allí donde Zeus mata a los Titanes. El problema es de qué clase son las gotas. Edmonds²⁵ cree que se trata de esperma, pero carece de paralelos que los Titanes fulminados dejen caer esperma del cielo, mientras que es característico de escenas de este tipo que la violencia contra uno de los seres primigenios produzca derramamiento de sangre²⁶.

5. REFERENCIAS A LA SANGRE DE LOS TITANES COMO ORIGEN DE LOS SERES HUMANOS

Encontramos, en efecto, en otros autores referencias a la sangre de los Titanes como origen de los seres humanos. Juliano se refiere explícitamente a

... la noticia que es transmitida por nuestros antiguos teúrgos, según la cual, cuando Zeus organizó el cosmos, de las gotas de sangre sagrada caída del cielo habría germinado la raza de los hombres²⁷.

Y Dion Crisóstomo nos da la clave del arco para reconstruir el paradigma²⁸:

²³ Cfr. una referencia similar en *OH* 37, donde los Titanes son «antepasados de nuestros padres» (ἡμετέρων πρόγονοι πατέρων). Cfr. el comentario al pasaje de Ricciardelli, 2000a.

²⁴ Cfr. Vian en la introducción a su edición, p. 9. Sánchez Ortiz de Landaluce, 1996, 256 señala que en *OH* 29.7, a Perséfone, aparece γοναῖς referido a Dioniso y en el mismo lugar del verso.

²⁵ Edmonds, 1999, 56, n. 65., siguiendo una propuesta, menos específica, de Brisson, 1992, 495.

²⁶ Cfr. Hes. *Th.* 183, Apollod. 1.1.4, *OF* 188.

²⁷ Iul. *Ep.* 89b 292 p. 159.19 Bidez, quien en nota al pasaje considera probable que los «antiguos teúrgos» sean los órficos. El uso de «es transmitida» (παράδδοται), característico de la transmisión (παράδοσις) órfica de los mitos (cfr. Casadio, 1990b), confirma esta impresión.

²⁸ D. Chr. 30.10.

Todos los hombres somos de la sangre de los Titanes, así que, como aquéllos son enemigos de los dioses y lucharon contra ellos, tampoco nosotros somos amigos suyos, sino que somos mortificados por ellos y nacemos para ser castigados, permaneciendo bajo custodia (ἐν φρουρᾷ) en la vida durante tanto tiempo como cada uno vive, y los que morimos tras haber sido ya suficientemente castigados nos vemos liberados y escapamos. El lugar que llamamos mundo es una cárcel penosa y sofocante preparada por los dioses.

El pasaje no sólo es interesante porque nos muestra la relación de la teoría del origen titánico del ser humano con la φρουρά, sino porque también incluye en el conjunto la idea del mundo como una cárcel, una imagen que recuerda de cerca la idea del cuerpo-cárcel, transposición de la creencia órfica del cuerpo-sepultura²⁹.

Brisson³⁰ considera que Díón se refiere a la Titanomaquia. Pero lo que dice Díón es que los hombres somos de la sangre de los Titanes, sin especificar cuándo se vertió y sólo después, cuando expresa la causa por la que los hombres somos castigados, explica que los Titanes son enemigos de los dioses e incluso lucharon contra ellos. Además, no parece probable que en la fuente en la que se inspira Díón los hombres aparecieran en una fase tan antigua de la cosmogonía como es la Titanomaquia. Recuérdese, además, que el resultado de la Titanomaquia, tanto en Hesíodo como en las noticias sobre las *Rapsodias*, es que los Titanes son encadenados en el Tártaro. La herencia humana de la sangre de los Titanes es producto de su fulminación y ésta sólo es el resultado del crimen titánico contra Dioniso.

Por otra parte, toda la fraseología de Díón nos resulta familiar. Además de la frase crucial, «nacemos para pagar castigo», que indica que la especie humana, los hombres todos, deben pagar un castigo (por algo que tiene que ser anterior a ellos mismos), se menciona la liberación por la muerte, todo lo cual nos lleva a un ambiente órfico.

También habla de la sangre de los Titanes como origen de los hombres Opiano³¹, al aludir a las versiones del nacimiento de los seres humanos que circulaban en su época, un testimonio al que hemos de añadir una inscripción de Perinto³² que menciona a un jefe del tíaso

²⁹ Pl. *Cra.* 400c, cfr. Bernabé 1995a.

³⁰ Brisson, 1992, 495 (seguido, como siempre, por Edmonds, 1999, 56, n. 65). Ya Linforth, 1941, 333 s. había descartado el pasaje en su análisis del mito órfico porque, según él, no hay referencia al desmembramiento. Pero no es un argumento válido. Lo que le interesa a Díón es el origen de los seres humanos, por lo que ha seleccionado del mito sólo lo que es relevante para su argumentación (la procedencia titánica y la necesidad del castigo).

³¹ Opp. *H.* 5 ss.

³² Kaibel, *Epigr. Gr. Suppl.* 1036a.

de Dioniso (ἀρχιβουκόλος) y el participio del verbo que significa «ser maestro de iniciación» (ἀρχιμυστέω), lo que indica el ambiente dionisiaco en que se produjo. Esta inscripción nos presenta, como comienzo de un «oráculo de la Sibila», las siguientes palabras:

Cuando Baco, tras gritar euai, sea golpeado, entonces se mezclarán la sangre, el fuego y la ceniza.

Dieterich, seguido por Casadio³³, interpretó que el oráculo se refería a la creación del hombre en el mito órfico, esto es, al momento en que se mezcla el fuego del rayo de Zeus, la sangre de Dioniso y la parte titánica, representada por la ceniza. Pero parece más probable, a la luz de los demás testimonios, que la sangre sea la de los propios Titanes. El oráculo de la Sibila se referiría, por tanto, a la mezcla de la sangre titánica, el rayo de Zeus y la ceniza caída en tierra. Recordemos, además, que hay un antecedente oriental de este mito. Los hombres nacen de barro mezclado con sangre de dioses rebeldes en mitos mesopotámicos³⁴.

Hay, pues, un grupo de textos que coincide en referirse a un mito en que se hablaba del desmembramiento de Dioniso por los Titanes, de la fulminación de éstos, de la creación de los hombres (a partir de la sangre y de las cenizas de los Titanes, caídas sobre la tierra) y de la expiación del crimen titánico por parte de los seres humanos. Lo más probable es que esa secuencia proceda de las *Rapsodias* órficas. Es el poema comentado por los neoplatónicos, a cuyo argumento se refiere el autor de las *Argonáuticas órficas*, al que remite el autor de los *Himnos órficos* y probablemente el leído por Plutarco y los demás autores mencionados. Juliano atribuye el mito a los antiguos teúrgos, Dión lo da como cosa sabida y Opiano lo presenta entre las versiones tradicionales, mientras que la inscripción de Perinto alude a él en un contexto dionisiaco. El poeta de las *Argonáuticas órficas* relaciona a Brimó (es decir, a Perséfone) con el nacimiento de Dioniso y la muerte de éste con la creación de los hombres. Dión relaciona la sangre de los Titanes con el género humano, el castigo, la custodia, la cárcel y la liberación. La inscripción de Perinto conecta la muerte de Baco con la mezcla de sangre, fuego y polvo. Todas estas coincidencias no pueden ser casuales; sólo tienen sentido si proceden de un mismo paradigma mítico en que coincidieran todos los datos.

³³ Cfr. Dieterich, 1911, 72 ss.; Casadio, 1990b, 200 s. Cfr. también Festugière, 1935, 211 (= 1972, 32); Pleket, 1958, 91. Véase, asimismo, cap. 59, § 4.6.

³⁴ Cfr. *Atrahasis* I 212-217, en Lambert-Millard, p. 59, y el *Enuma Elish* VI 1 ss., sobre los cuales véase Burkert, 1982, 8 y 186 (n. 39). Cfr. cap. 39, § 3.3.

En las *Rapsodias* se describiría la fulminación de los Titanes en una manera que no podemos precisar, pero cuyo resultado sería que del fuego del rayo de Zeus, la sangre y las cenizas incendiadas de los rebeldes (que habían incorporado a su cuerpo el de Dioniso, al ingerirlo), mezclados con la tierra, surgirían los primeros seres humanos.

Pero aún hemos de progresar más en el análisis. Debemos desarrollar un argumento fundamental para defender el carácter órfico de este mito: la relación del mito de Dioniso y los Titanes con los ritos (τελεταί).

6. EL MITO DE DIONISO Y LOS TITANES Y LOS RITOS (ΤΕΛΕΤΑΙ)

Varios textos relacionan el mito que nos ocupa con la realización de determinados ritos, denominados τελεταί, cuya instauración se relaciona a menudo con Orfeo³⁵. Y, así, Pausanias³⁶ atribuye a Onomácrito la fundación de los ritos de Dioniso y una versión del mito de Dioniso y los Titanes. Aunque la historicidad de Onomácrito pueda discutirse³⁷, es obvio que Pausanias no puede atribuir la fundación de las τελεταί dionisíacas a una fecha tardía, ya que se refiere al origen de unos ritos tradicionales en los que se recita un texto sagrado. Y Pausanias sabe que su origen se sitúa en una fecha antigua. Los propios griegos no pueden estar tan mal informados sobre la existencia antigua de unos ritos y del material literario que los sustenta. Está claro, pues, que se guarda memoria de que en una fecha lejana (¿por qué negar la tradicional del siglo VI a.C.?) se fundaron unos ritos dionisíacos que se referían al padecimiento de Dioniso a manos de los Titanes.

Coinciden con esta apreciación tres pasajes de Heródoto³⁸ en que el historiador se refiere a ritos de Osiris que no considera piadoso (ὄσιον) mencionar. Diversos autores³⁹ coinciden en llamar la atención respecto al conspicuo silencio de Heródoto sobre el mito de Osiris, que en Egipto no era secreto ni formaba parte de misterios, y creen que se explica si en la época del historiador se contaba en Grecia, en los misterios báquicos, una historia muy similar (el desmembramiento de Dioniso), que no era lícito referir.

Por otra parte, también Heródoto⁴⁰ nos cuenta que el rey Escilas se inició en los ritos de Dioniso Baqueo en Olbia y las laminillas de

³⁵ Sobre las τελεταί cfr. Jiménez San Cristóbal (2002a) y el capítulo 33.

³⁶ Paus. 8.37.5 (*OF* 39).

³⁷ Cfr. cap. 25, § 6.

³⁸ Hdt. 2.61, 132, 170.

³⁹ Murray en Harrison 1912 [21927], 342 s.; Burkert, 1983a, 225, n. 43; 1985, 298; Kahn, 1997, 57.

⁴⁰ Hdt. 4.79.

hueso de Olbia⁴¹ indican que había en esta ciudad un culto dionisiaco practicado por individuos que se daban a sí mismos el nombre de órficos y que creían en una separación tajante de cuerpo y alma y en un ciclo de vida-muerte-vida, en el que implicaban al propio dios.

Tenemos otros testimonios⁴² que se refieren a la existencia de unas τελεταί en que se habla de Dioniso nacido de Zeus y Perséfone y despedazado por los Titanes. También en una *lex sacra* de Esmirna⁴³, de clarísimo contexto báquico, en que se prohíbe el consumo de huevos y de habas (que sabemos que también estaba prohibido en los ritos órficos⁴⁴), se habla luego, aunque en un contexto oscuro, de los Titanes y de los mistas⁴⁵.

Clemente⁴⁶ nos presenta una descripción de una τελετή dionisiaca, invocando como testigo a Orfeo, al que llama «el de la τελετή». Se trata, por tanto, de una τελετή órfica. En el ritual descrito por Clemente se representaba el nacimiento de Dioniso y la vigilancia de los Curetes, y cómo los Titanes engañaron a Dioniso con ayuda de diversos objetos, especificados por Clemente. Asimismo, se narra cómo desmembraron, cocinaron y devoraron al dios, cómo Palas Atenea salvó su corazón y cómo los Titanes fueron luego fulminados por Zeus. El autor alejandrino nos cita incluso algunos versos de Orfeo que debían pronunciarse (como λεγόμενα) del ritual.

Nos ayuda a comprender el sentido que tendría un ritual como éste el *Papiro de Gurob*⁴⁷, un texto mucho más antiguo que el de Clemente, ya que se fecha en el siglo III a.C., pero que, pese a la diferencia de fecha, coincide con él en una serie de detalles y añade algunos nuevos significativos. El papiro contiene el texto de una τελετή (en la línea 3 se lee «por medio de la τελετή»). Se mencionan Brimó (Perséfone), Deméter-Rea (su madre, personaje del mismo drama sacro), Eubuleo – Ericapeo (es decir, Dioniso; el texto afirma: «Sólo hay un Dioniso»), Palas (salvadora del corazón del dios) y los Curetes que vigilan a Dioniso niño. La mención de Palas y, sobre todo, de los objetos utilizados por los Titanes para engañar a Dioniso (la piña, el zumbador [ρόμβος], unas tabas, un espejo), coincidentes con los

⁴¹ Núm. 94a, p. 154 Dubois, cfr. cap. 24.

⁴² D. S. 5.75.4 y Sch. Luc. 52.8 (212.22 Rabe).

⁴³ Petzl, 1987, 728.

⁴⁴ Cfr. Plu. *Quaest. conv.* 635E, Bernabé, 1996b, 66 ss., con bibliografía.

⁴⁵ «Algo debe exponerse a los mistas sobre los Titanes. No puede ser otra cosa que su crimen contra Dioniso niño», Nilsson, 1957, 138; «la inscripción de Leiden... muestra que en el siglo II d.C. en Esmirna también desempeñaba un papel... en la celebración de los misterios el mito de Dioniso muerto por los Titanes», Pleket, 1958, 92.

⁴⁶ Clem. Al. *Prot.* 2.17.2.

⁴⁷ Reeditado por Hordern, 2000.

mencionados por Clemente⁴⁸, indican que se representaría en la τελετή el desmembramiento de Dioniso por los Titanes⁴⁹. La implicación de los seres humanos en todo este drama sacro es evidente, no sólo porque se representa en la τελετή, sino porque se señala en el texto que de lo que se trata es de expiar «las faltas de los antepasados» y de pedirle a Brimó la salvación⁵⁰.

El drama sacro se utiliza, pues, como algo que debe conocerse para conseguir la salvación. Todo ello no tendría ningún sentido si el mito no tuviera nada que ver con los hombres, si no hubiera implicación del destino del alma en tales ritos.

Completa el cuadro ritual que tratamos de reconstruir un pasaje de las *Rapsodias*⁵¹ que Damascio sitúa en la secuencia del castigo de los Titanes y creación del hombre. No tenemos motivos para dudar de Damascio, que tenía el poema ante sus ojos. Se habla de por qué Dioniso se llama Liseo («liberador») y de cómo los hombres celebrarían hecatombes buscando la liberación de las faltas de los antepasados, pero sólo será liberado quien Dioniso decida que lo sea⁵².

De nuevo, todo apunta a un paradigma en que todos los hechos son congruentes: los Titanes son los antepasados de los hombres y sus culpas deben ser expiadas por éstos. El pago del castigo implica la liberación del ciclo de nacimientos. Sólo tiene sentido este conjunto de menciones en un ritual órfico de salvación si todo el paradigma mítico tiene que ver con la historia de los hombres. En este contexto, el mito no puede ser gratuito.

⁴⁸ Sobre los cuales cfr. el cap. 32, § 2.1.c.

⁴⁹ Es posible incluso que la oscura referencia ἀπαύνας (20) deba interpretarse en este contexto, como quiere Tierney, 1922, 86: «Yo le daría a ἀπαύνας su sentido habitual, “arruinar” y lo referiría al castigo de los Titanes o de los pecadores no iniciados».

⁵⁰ Cfr. Pl. R. 366a: «Pero, amigo mío, dirá con cálculo, también tienen mucha fuerza las τελεταί y los dioses liberadores, según afirman... los hijos de dioses convertidos en poetas e intérpretes de los dioses» (una clara alusión a Orfeo). Platón testimonia que poemas de Orfeo se usaban en ritos cuyo fin era la salvación.

⁵¹ OF 350.

⁵² En ese contexto, la «liberación de las faltas de los antepasados» (λύσιν προγόνων ἀθεμίστων) debe de referirse a la misma realidad aludida como «expiación de (las impiedades de) los padres» (ποινάς πατέρων) en el P. Gurob 4 (OF 578), como «expiación que corresponde a acciones impías» (ποινάν ... ἔργων ἔνεκ' οὐτι δικαίων) en la laminilla de Turios (OF 490.4) y como «expiación por su antiguo pesar» (ποινάν παλαιού πένθεος) —se refiere al pesar de Perséfone por la muerte de Dioniso, cfr. infra— por Pl. Fr. 133 Maehl. (OF 443). No olvidemos, por último, que en OH 37.2 (dedicado a los Titanes) se les llama «antepasados de nuestros padres» (ἡμετέρων πρόγονοι πατέρων).

7. PRESENCIA DEL MITO TITÁNICO EN TEXTOS MÁS ANTIGUOS

Parece, por tanto, evidente que el mito de Dioniso y los Titanes, en relación con el origen de los seres humanos, con la culpa antecedente, el ciclo de nacimientos y la liberación, aparece configurado del todo en la época de las *Rapsodias* y en los primeros años del cristianismo. Pero ya el testimonio del *Papiro de Gurob* traslada la evidencia a época helenística. Es también en esta época en la que se sitúan algunos testimonios interesantes, como la existencia de un Dioniso Zagreo hijo de Perséfone citado por Calímaco, un verso de Euforión referido al momento en que los Titanes se pintan de blanco para engañar a Dioniso, la mención de Calímaco y Euforión de cómo los Titanes cocinan a Dioniso⁵³ o una *tabella defixionis* del siglo III a.C., hallada en Lilibeo⁵⁴, en la que se mencionan juntos a Perséfone, los Titanes y «los muertos malditos».

Mucho más importante, por su antigüedad, es un pasaje en el que Platón, al referirse a una historia sobre el alma inmortal y su transmigración, contada por «sacerdotes y sacerdotisas a quienes importa dar cuenta de su trabajo», cita un pasaje de Píndaro en que Perséfone acepta a ciertas almas la compensación por su antiguo pesar y las devuelve «arriba» a un nivel superior de existencia humana (reyes, o sabios, a los que llaman héroes)⁵⁵. Se trata de la liberación de ciertas almas de la transmigración (tiene que ser así, ya que Platón cita el pasaje en ese contexto) porque Perséfone les ha aceptado un pago (ποινά, una palabra que casi siempre se refiere al pago por sangre derramada) por un «antiguo pesar». Parece claro que son los hombres los que pagan y Perséfone, receptora del pago, la que ha sufrido el «antiguo pesar». Cualquier otra interpretación es un atentado contra la sintaxis y el sentido común. No pueden ser los hombres los que han causado el «antiguo pesar» a Perséfone, pues es impensable que Píndaro hablara de una diosa afligida por malas acciones de los hombres.

Encontramos, pues, una teoría de la metempsicosis, citada en un contexto órfico por Platón. La transmigración se debe a una culpa antigua y tiene que ver con Perséfone (que es la madre de Dioniso). Se dice que el alma debe mantener determinada actitud en la vida para liberarse de dicha culpa, que algunas de ellas, al cabo de un plazo, se ven liberadas, mientras otras deben aún renacer en otros cuerpos: un esquema coherente con el órfico que estamos revisando. Más aún

⁵³ Call. *Fr.* 43.117 Pf., *Euph. Fr.* 26 De Cuenca = 92 Van Groningen y Sch. *Tz. ad Lyc.* 208 (98.6 Scheer) = Call. *Fr.* 643 Pf., *Euph. Fr.* 13 De Cuenca = 14 Van Groningen.

⁵⁴ Cfr. Brugnone, *Seconde giornate internazionali di studi sull'area elima*, Pisa, 1997, 118 ss., editada de nuevo por Jordan, *GRBS* 38, 1997, 387 ss.; cfr. Curbera, *ibid.*, 404.

⁵⁵ Pl. *Men.* 81b, citando Pi. *Fr.* 133 Maehl. Sobre ambos pasajes cfr. Bernabé, 1999a.

cuando encontramos en la laminilla áurea de Pelinna (*OF* 485.2) la frase «el propio Baco liberó» dirigida a un iniciado al que se le dice «acabas de morir y acabas de nacer, tres veces venturoso, en este día». Es en el ámbito órfico donde hallamos juntos a Dioniso y Perséfone⁵⁶. Un esquema que nos presenta también la iconografía de algunos πίνακες locrios⁵⁷.

Platón brinda aún otros testimonios fundamentales para nuestro tema⁵⁸. En las *Leyes*⁵⁹, en el curso de su razonamiento sobre el problema del exceso de libertad, cuenta que en el extremo de la libertad mal usada los hombres manifiestan e imitan la «antigua naturaleza titánica» y llegan a la misma situación que los Titanes mismos, una vida penosa de la que no es posible liberarse.

Se ha pensado que en este pasaje Platón no identifica a la humanidad con su herencia titánica, sino que sólo compara su comportamiento con el de los Titanes⁶⁰. Pero parece evidente que el filósofo no se está refiriendo a un comportamiento, sino a que ciertos hombres «manifiestan una naturaleza» (ἐπιδεικνῦσι φύσιν), es decir, algo que tienen de nacimiento, ya que no se puede mostrar otra naturaleza que la que se tiene. En cuanto a la referencia a que la «imitan», se debe a que, como la naturaleza humana no es sólo titánica, sino dual, mezcla de un elemento titánico y de un elemento dionisiaco, las personas obedientes de la ley acrecientan su parte dionisiaca⁶¹, mientras que quienes se dejan sumir en la degradación moral van acercándose cada vez más a la naturaleza titánica en estado puro, exacerbando la que hay en ellos, hasta lograr asemejarse a los propios Titanes, paradigma y origen de esta naturaleza suya.

⁵⁶ Cfr. Procl. *in Ti.* 3.297.8 Diehl «la (liberación) que esperan alcanzar los que celebran la *teleté* por parte de Orfeo, en honor de Dioniso y Core».

⁵⁷ Sobre todo, n.º 58729 del Museo Archeologico Nazionale de Reggio Calabria, en que aparecen juntos Perséfone y Dioniso (Langlotz-Hirmer, 1965, láms. 71-75). Cfr. un estudio religioso de esta iconografía en Giangiulio, 1994; sobre la pieza, Olmos en Bernabé-Jiménez, 2001, 296 ss.; así como cap. 29, § 8 y fig. 3.

⁵⁸ Cfr. Bernabé 1998a.

⁵⁹ Pl. *Lg.* 701b. Cfr. Rohde, ⁹1925 II, 119, n. 4; Rathmann, 1933, 68, 76; Nilsson, 1935, 202; Guthrie, ²1935, 156; Ziegler, 1942, 1354; Dodds, 1951, 156 (y n. 132), 176 s.; Burkert, 1985, 298; Bernabé, 1998a, 75, quienes creen que Platón alude a una fuente órfica, mientras que Festugière, 1936, 308 s.; Linforth, 1941, 339 ss.; Moulinier, 1955, 50 s.; West, 1983a, 165, n. 88, 265 y Edmonds, 1999, 43 ss. piensan que habla de un regreso a la naturaleza de los Titanes, no de una culpa originaria. Pero véanse las argumentaciones de Sfameni Gasparro, 1984, 149; Schöpsdau *ad loc.* 514 ss.; Baumgarten, 1998, 107, y Bernabé, 2002e, a favor de una fuente órfica.

⁶⁰ Cfr. n. 58.

⁶¹ Recuérdese el castigo de la criba en Pl. *R.* 363c, *Grg.* 493b. Cfr. Bernabé, 1998a, 76: «El instrumento del castigo, el cedazo, recuerda, evidentemente, la causa del sufrimiento: la incapacidad de separar del alma lo que había de malo en ella».

Apoya esta interpretación otro texto de las *Leyes*⁶² en que se habla de un antiguo aguijón plantado en los seres humanos como consecuencia de antiguas culpas no expiadas y que los impulsa al mal⁶³. El paradigma mítico en que se basa es el mismo. Existe en los hombres una tendencia a ser malvados con los dioses, explicada por una fuente externa (701b, «la llamada» τὴν λεγομένην; 854a, «alguien podría decir», λέγοι δέ τις) en una antigua historia. Tal naturaleza es perversa, connatural y anterior a la vida del hombre y debe ser combatida, porque si no uno no puede librarse de ella⁶⁴.

Platón conoce, pues, una historia antigua, que él mismo no comparte del todo, pero que tiene seguidores en su época, según la cual el ser humano posee una naturaleza que es en parte titánica, y que se manifiesta como una pulsión a la violencia, la desobediencia y el desorden. Como naturaleza (φύσις) que es, tiene que ser connatural al propio ser humano y no adquirida, así que debe proceder de injusticias antiguas, cometidas por los Titanes.

Tal naturaleza lo sume en un cúmulo de males, de los que debe liberarse. Ello implica que hay en su naturaleza alguna otra parte que le permite luchar contra la primera y que le capacita para librarse de los males. El paradigma sólo encuentra una perfecta explicación en el ámbito de creencias órfico, como hemos visto, pero aún podemos analizar otros textos platónicos que nos permitirán completar el panorama:

a) Un pasaje del *Fedón* 62b atribuye a «lo que se dice en los ritos secretos»⁶⁵ la idea de que estamos «bajo custodia» (ἐν φρουρᾷ). Sabemos que Jenócrates comentó el pasaje e interpretó la φρουρά como titánica y que culmina en Dioniso en una mención oscura y que ha dado lugar a dudas⁶⁶. Pero como Jenócrates es un discípulo de Platón, parece claro que el mito órfico de Dioniso y los Titanes era conocido en la Academia y servía como instrumento de exégesis del texto platónico. Este testimonio, unido al resto de los argumentos que poseemos, parece evidenciar que la relación del mito de los Titanes con la naturaleza de los hombres es antigua.

b) En otro texto (*Crátilo* 400c) Platón refleja la doctrina órfica de que el alma está en el cuerpo como en una prisión o como en una

⁶² Pl. *Lg.* 854b.

⁶³ Cfr. el excelente análisis del pasaje debido a Dodds, 1951, 156 (y n. 132), 176 ss.

⁶⁴ Bernabé, 2003c, añade aún argumentos derivados del análisis de los términos empleados por el filósofo para apoyar el origen órfico del citado paradigma.

⁶⁵ Una forma de referirse a la literatura que acompaña las iniciaciones místicas, *in primis* la órfica, como especifica el Sch. *ad loc.* 10 Greene.

⁶⁶ Dam. *in Phd.* 1.2 (29 Westerink = Xenocr. *Fr.* 219 Isnardi Parente), cfr. Linforth, 1941, 337 s.; Brisson, 1992, 497.

sepultura, porque debe cumplir un castigo. Es claro que no por algo cometido en vida, sino antes de su encierro en el cuerpo⁶⁷.

Recordemos, por último, que Pausanias atribuye a Onomácritos (es decir, a una fecha antigua) la fundación de los ritos de Dioniso, sin duda místicos, y hace una referencia al mito de los Titanes, que serían los λεγόμενα de dichos ritos⁶⁸.

8. RECAPITULACIÓN

El testimonio de una serie de pasajes literales de las *Rapsodias* y de las referencias de los neoplatónicos y de otros autores coincide en mostrarnos que en este poema órfico, que datamos hacia el siglo I a.C., se narraba una historia que incluía la devoración de Dioniso por los Titanes, la fulminación de los rebeldes, el origen de los seres humanos a partir de sus restos, la situación del alma sepultada en el cuerpo y su transmigración a otros cuerpos diversos hasta lograr su liberación final por obra de un Dioniso restituido a su condición inicial. El testimonio de Olimpíodoro, libre de la acusación de que se trata de una interpretación alquímica, está apoyado por otros textos de los neoplatónicos que lo hacen más fiable.

Coincide con esta secuencia la referencia del autor de las *Argonáuticas órficas*, que pretende ser el propio Orfeo, a que él había tratado en una obra anterior, que sólo puede ser las *Rapsodias*, el tema del nacimiento de Dioniso, su destrucción a manos de los Titanes y el nacimiento de los seres humanos. Un elemental principio de implicación nos conduce a creer que si el poeta de las *Rapsodias* traza una historia sagrada que va desde la configuración del mundo hasta la suerte de las almas, pasando por la historia central de la devoración de Dioniso, es que pretende decirnos que toda la historia está relacionada, que de alguna manera la muerte de Dioniso a manos de los Titanes y la transmigración de las almas están entre sí en relación de causa a efecto. Si, además, vemos, por una parte, que los Titanes son llamados reiteradas veces antepasados de los hombres, y, por otra, que los hombres cumplen castigo por delitos de los que no son responsables, sino que se explicita que los cometieron sus antepasados, no podemos pensar otra cosa sino que tales antepasados son los Titanes y que son ellos quienes han cometido el delito.

⁶⁷ La fraseología es de nuevo semejante e incluye «el alma que cumple castigo» (δικην διδούσης τῆς ψυχῆς) y la «prisión» (δεσμωτήριον), cfr. Bernabé, 1995a. Arist. *Fr.* 60 Rose pone como ejemplo de esta teoría la tortura de los piratas etruscos consistente en atar un hombre vivo a un cadáver.

⁶⁸ Paus. 8.37.5 (*OF* 39). Las laminillas órficas aluden a este mito, cfr. cap. 23, §§ 2.4 y 3.8.e.

Plutarco conoce el esquema, lo compara con el de Empédocles y le da una interpretación simbólica, a partir de un análisis etimológico del nombre de los Titanes. Otros autores coinciden en referirse a un mito en que se habla del origen de los seres humanos a partir de la sangre y de las cenizas de los Titanes. Dado que en el episodio de la Titanomaquia, en Hesíodo y en la versión órfica, los Titanes son encadenados en el Tártaro, pero no fulminados, tenemos que hacer derivar estas referencias de la única fuente en que nos consta que se hablaba de la fulminación de los Titanes y del origen de los seres humanos a partir de la sangre de los Titanes fulminados, esto es, el mito órfico.

La impresión se acentúa porque el testimonio coincidente de Clemente de Alejandría y el *Papiro de Gurob* nos muestran que el tema de los Titanes y Dioniso se representaba en los dramas sacros que forman parte de las τελεταί órficas. Unas τελεταί cuyo fin es la salvación. La recitación del mito del desmembramiento de Dioniso en estos ritos sólo tiene sentido si los participantes en ellos entienden que el conocimiento de esta verdad contribuye a su salvación. Es por ello un grave error trabajar sobre estos textos como si fueran sólo un fenómeno literario. El mito tiene una fuerte implicación con los hombres, es el paradigma de una situación dada sobre su propia vida. ¿Para qué iba a recitarse un mito en los misterios, si no tuviera nada que ver con los hombres y si el destino de las almas humanas no está implicado en lo que se dice? Por el contrario, en el ritual se habla de culpa de los antepasados, de liberación, incluso de conversión en dios del difunto. Todo ello no se explica si no es porque el drama sacro del asesinato de Dioniso y la fulminación de los Titanes es el origen del castigo consistente en la transmigración de las almas y de la necesidad de liberarse del ciclo para conseguir la salvación. La inscripción de Perinto, referida a un ambiente ritual dionisiaco, también se refiere al mito como una creencia básica. Se dice en las fuentes una y otra vez, ya desde Platón, que el alma se encuentra encerrada en el cuerpo porque debe expiar una culpa, y parece obvio que esa culpa debe haberse contraído antes del nacimiento, porque se habla de que los seres humanos nacen para expiar el castigo, que les toca en tanto que pertenecientes a la especie humana.

Vemos también testimonios anteriores a las *Rapsodias* en Píndaro, Heródoto, Platón, Calímaco y Euforión, que apuntan a la consistencia de ese mito (quizá no en todos sus detalles, pero sí, desde luego, en sus elementos básicos) en fecha más temprana que su formulación en el poema órfico tardío. Y el esquema de las laminillas áureas sólo alcanza un significado coherente a la luz de este mismo paradigma⁶⁹.

⁶⁹ Para más argumentos sobre el carácter órfico de las laminillas, cfr. Bernabé-Jiménez, 2001 y el cap. 23.

Hay, además, una notable persistencia de símbolos e incluso de vocabulario, en cuyo detalle no hemos podido entrar aquí⁷⁰, pero que sólo se explica si todos los pasajes se remiten a un esquema común.

Todo ello nos lleva a concluir que el mito órfico de Dioniso y los Titanes no es una construcción del siglo XIX, un espejismo, fruto de un prejuicio cristianizante, como creen los críticos que niegan su existencia, sino que procede de la Grecia antigua, si bien de sectores religiosos un tanto marginales, lo que provoca que no encuentre una difusión en las fuentes tan amplia como la de otros mitos. Cada uno de los diversos autores que se refieren a esta historia, como por otra parte ocurre siempre con los mitos, seleccionan elementos sueltos del paradigma. Pero vemos en este caso que nunca añaden en la narración (no en la interpretación, que es otra cosa) elementos incompatibles con el esquema trazado. El esquema se nos muestra tan nítido y tan coherente que podemos reconstruirlo de un modo muy verosímil. Es, además, un esquema muy consecuente a lo largo del tiempo. Responde, por tanto, a un movimiento religioso que tuvo una larga duración, una larga presencia. A ningún otro movimiento religioso podríamos achacar esta persistencia tan duradera, si no es al orfismo.

⁷⁰ Cfr. Bernabé, 2003c.

