

## ***Orfeo Músico***

Francisco MOLINA

### **Summary**

In this paper, we try a synthesis of what we know from ancient Greek literary sources about Orpheus the musician. We also establish some links between the myth and Greek cultural history. First of all, we examine the technical devices of Orpheus' art (the lyre, the song, also the language itself). References to the power of speech make us remember the important phenomenon of the approach between the poet-musician's figure and the sophist's one: both of them embodied the educator's function, in successive stages of Greek history. Thereafter, we deal about the relationship of Orpheus' music with non-human nature, with human society and with the gods. All powers of his music belong to a magical-animistic view of the universe: Orpheus is capable to listen to the universe (*there are some pieces of evidence about his learning of music from birds or of astrology from the harmony of the spheres as he reproduced it with his lyre*). So, he can also charm and order the world and the gods, as well as some of them are but embodiments of elements of nature; about Hades and Persephone, a relation with orphic rituals is suggested. And he is capable to transmit that knowledge, by means of music, to human beings, and we discuss ancient evidence of allegoristic interpretation of Orpheus charming the wild beasts -a metaphor for civilizing the mankind. Finally, legends about the survival of Orpheus' art are examined: they are coherent with the character of Orpheus as a transgressing and civilizing hero.

Este trabajo analiza los aspectos del mito de Orfeo que guardan relación con la música, o, si se prefiere, con la poesía y la música. Como es sabido, ambas artes estaban unidas, en la civilización griega, al igual que en el mito que nos ocupa, y nosotros, en este trabajo, hemos

entendido el término "música" en el sentido de la *μουσική* griega<sup>1</sup>, que incluía la música instrumental y vocal<sup>2</sup> tal como nosotros las concebimos, la poesía y la danza<sup>3</sup>. Es evidente que uno de los rasgos de la poesía es la potenciación del aspecto formal del lenguaje, e. d., del lenguaje verbal en cuanto hecho sonoro, o, dicho de otra manera, de su faceta musical. Y, en la figura de Orfeo, como ha dicho Detienne<sup>4</sup>, la palabra se confunde con la música.

Si Fritz Graf<sup>5</sup> ha afirmado que el sentido de la leyenda del descenso al Hades era explorar los límites del poder de la música, nosotros pensamos que el conjunto de las leyendas protagonizadas por Orfeo forma un mito acerca de la música<sup>6</sup>: exploran, en efecto, los poderes de la música, y, además, contienen *αἴτια* relativos a ese arte, y atestiguan ciertos rasgos del poeta - músico griego. Como veremos en los próximos párrafos, podemos decir que los "mitemas" que integran la leyenda pueden entenderse como ejemplos de la acción de la música sobre distintos ámbitos del universo:

- a) La naturaleza -los animales, las plantas, las rocas, el mar, los fenómenos meteorológicos-;
- b) El mundo humano, en el que la excelencia del canto de Orfeo tuvo, en la expedición de los Argonautas, una de sus manifestaciones más dignas de ser recordadas, y en el que fue el iniciador de una cultura musical, al inventar la lira, el hexámetro, etc., y al ser el maestro de música de personajes como Lino, Museo o Heracles.
- c) Finalmente, el mundo de los dioses (con respecto al cual tenemos, p. e., el relato del descenso al Hades y de la seducción que ejerció nuestro protagonista, a través de su arte, sobre los dioses infernales).

Y queda un último grupo de relatos, en los mitos de Orfeo, que también puede entenderse como la traducción de un anhelo típico del artista<sup>7</sup>. Nos referimos al deseo de perduración de la

---

<sup>1</sup>Analizado, p. e., por Rodríguez Adrados, F. (1988: 291 y ss.). Vid. también Robertson, A., y Stevens, D. (1968: 152). Pl., R., III, 398 d, dice que *τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἔστιν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ*. De acuerdo con las normas de esta revista, seguimos el sistema de abreviaturas del DGE.

<sup>2</sup>Hay que recordar que, en lenguas con acento (predominantemente) melódico, como el griego antiguo, la frontera entre el canto y la elocución normal quedaba bastante difuminada.

<sup>3</sup>Conviene señalar, no obstante, la escasez de testimonios que relacionen a Orfeo con la danza, en la literatura griega antigua, salvo el de Ps. Luc., *Sal.*, 15. En ese pasaje se trata precisamente de una danza sagrada, que forma parte de las *τελεταί*.

<sup>4</sup>Detienne, M. (1971: 8).

<sup>5</sup>Graf, F. (1987: 84).

<sup>6</sup>Entre otros, Boyancé, P. (1936 = 1972: 35), considera el mito de Orfeo como una glorificación de la música. Pero no debemos olvidar que, como ha señalado Robbins, E. (1982: 3 y 19), hay tres facetas en el personaje de Orfeo: músico, amante y sacerdote, aspectos que se corresponden aproximadamente con los tres temas que gobiernan las variantes del mito, según Segal, Ch. (1978 = 1989: 2), e. d., el arte, el amor y la muerte. Pues bien: lo que a nosotros nos interesa ahora es Orfeo como artista.

<sup>7</sup>Hay otro enfoque del mito que, aunque no coincida totalmente con el nuestro, nos parece muy digno de atención: Sorel, R. (1995: 22 y ss.) distingue el personaje legendario de Orfeo -el cantor prodigioso- frente al mito transmitido bajo su nombre: la catábasis para rescatar un alma, y el olvido de las condiciones impuestas por los dioses para que ese rescate sea efectivo. Sorel parte de un concepto de mito como relato

música y del canto, que creemos encontrar en el mito del viaje de la cabeza de Orfeo, sobre la lira, hasta la isla de Lesbos, con todas las consecuencias que nuestras fuentes han querido que derivaran de ese peculiar viaje. Alberto Bernabé<sup>8</sup> ha señalado que el mito de Orfeo es, básicamente, un mito de transgresión<sup>9</sup>, cuyo protagonista intenta, a través de la música, atravesar las fronteras entre el hombre y la naturaleza (es capaz de influir sobre ésta porque puede escuchar su ritmo y, al reproducirlo, hablarle en su mismo lenguaje<sup>10</sup>), o entre el hombre -mortal-

---

que tiene la intención de instaurar un modelo de conducta, frente a la leyenda (que se sitúa en el plano de lo lejano en el tiempo, pero no de los orígenes de un arquetipo cultural). Según esas distinciones, lo que a nosotros nos interesa de Orfeo es su aspecto legendario: la música. El mito de Orfeo, propiamente dicho, según Sorel, instaura el poder de la memoria frente al olvido. Y el encantamiento a través de la música es lo que establece un lazo entre el Orfeo legendario y el del mito: corresponde a los encantamientos que intervenían en las τελεταί -no ritos de iniciación, sino ceremonias en las que se intentaba doblegar a la divinidad (el complemento de τελεταί no era τῶν ἀνδρῶν, sino τῶν θεῶν) mediante fórmulas adecuadas-. Acerca de los encantamientos órficos, vid. Boyancé, P. (1936 = 1972: 42 y ss.). Pero ese encantamiento pierde su eficacia ante el olvido de las condiciones impuestas por los dioses infernales, y con este mito se fundamentan las prescripciones órficas acerca de las fuentes de la memoria y del olvido, de las fórmulas que el alma debe repetir ante Perséfone, etc., para alcanzar la victoria sobre el Más Allá. En resumen, el mito de Orfeo, dice Sorel, R. (1995: 28), exhorta al hombre al culto de la memoria. Según esto, el motivo de que la cabeza de Orfeo sigue cantando tras su muerte reproduce no sólo un deseo del artista, sino que obedecería al sentido más general del mito, a aquel precisamente que une al Orfeo mítico con el cantor legendario (pues cantar, para un griego, evita que lo que se canta se olvide: vid., p. e., Otto, W. F., 1971<sup>3</sup>). Lo mismo puede decirse del mito del catasterismo de la lira. Con la memoria también tiene que ver el motivo de Orfeo inventor de la escritura o escritor él mismo, como veremos en su momento.

<sup>8</sup>Vid. "Orfeo: el poder de la música", artículo en prensa, en la revista *Anfión*.

<sup>9</sup>Ya Detienne, M. (1971: 20), también hacía consistir el carácter transgresor de Orfeo -aunque restringido a su relación con Euridice, sobre todo en su retorno del reino de Hades- en su posible adscripción a la mitología de la miel (no olvidemos que el poeta de las *Argonáuticas órficas* califica el canto de Orfeo de μελίγηρος -v. 73-, y que la voz de Orfeo también merece del mismo poeta el adjetivo μελιχρή -v. 432-). El análisis de Detienne, orientado a explicar la presencia de Orfeo en el libro IV de las *Geórgicas* de Virgilio, en relación con los límites entre lo salvaje y lo cultivado, entre la seducción y el matrimonio, viene a querer decir que la voz de Orfeo -cuyo carácter la asocia a la miel- es capaz de atravesar ese límite como la miel representa la frontera entre los aromas propios de la seducción y la vida de las abejas, asociada al matrimonio. Segal, Ch. (1978 = 1989: 80), se refiere en general al carácter transgresor que subyace en el "héroe cultural"; acerca de ese fenómeno, remite al trabajo de Detienne, M., y Vernant, J. P., 1974: *Les ruses de l' intelligence: la "mêtis" dans la Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, pp. 127-64 (= pp. 121-55 de la trad. esp. de A. Piñero: *Las artimañas de la inteligencia. La "metis" en la Grecia antigua*. Madrid, Taurus, 1988). La transgresión de límites, en el mito de Orfeo, ha sido señalada también por Brisson, L. (1990).

<sup>10</sup>La interpretación según la cual Orfeo debe su dominio sobre la naturaleza al hecho de que sabe "hablarle en su propio lenguaje" se apoya en una concepción mágico-animista del mundo. Lo mismo se halla en las tradiciones legendarias de Finlandia, que, aunque quedan fuera del marco de este trabajo, proporcionan el más llamativo paralelo con Orfeo, en la figura de Väinämöinen. Asimismo, en el canto XIV, vv. 408-10, del *Kalevala* (citamos por la traducción española de Ursula Ojanen y Joaquín Fernández, Madrid, Alianza, 1992), el héroe Lemminkäinen, atacado por una serpiente, en su viaje al reino de los muertos, hace consistir la posibilidad de defenderse en el conocimiento del lenguaje del

y los dioses -inmortales-, al descender al mundo de los muertos y pretender rescatar de él a Eurídice. Pues bien: si, como es evidente, Orfeo no consiguió, en esa ocasión, traspasar los límites entre la vida y la muerte<sup>11</sup>, parece que, aun cuando fuera de una forma, por así decir, "simbólica", si lo logró *post mortem*, cuando su cabeza siguió cantando y adquirió una función oracular. Ese motivo respondería al carácter general que podemos atribuir al mito de Orfeo<sup>12</sup>. Y es, por otra parte, coherente con un rasgo característico del tipo humano al que corresponde Orfeo: es éste un poeta-músico, como lo fueron los aedos y rapsodos en Grecia<sup>13</sup>, y Jan de Vries ha llamado la atención<sup>14</sup> sobre la conciencia que el poeta posee de estarse immortalizando a través de su obra.

Debemos ahora decir unas palabras acerca de las fuentes de nuestro trabajo, y del enfoque y estructura que le pensamos dar. Intentaremos que los hechos hablen por sí solos. En otras palabras: nos proponemos nuestra investigación como un recorrido por las fuentes literarias griegas de la Antigüedad, a partir de las cuales sistematizaremos cronológicamente los datos que nos ofrecen acerca de:

- a) Los medios del arte de Orfeo (el canto, los instrumentos, las características de su poesía);

---

monstruo: "desdichado de mí, que ignoro / de la serpiente el lenguaje, / cómo librarse de su ataque". Además, sin necesidad de fijarnos en un ámbito tan lejano como el finlandés, en las mismas fuentes griegas sobre Orfeo, hemos encontrado textos ilustrativos en este sentido: cf., p. e., el testimonio de Thphl. Ant., *Autol.*, II, 30, según el cual Orfeo había aprendido de los pájaros su arte del canto.

<sup>11</sup>Acerca de esta cuestión, puede verse el balance crítico de Heath, J. (1994). Este autor no acaba de invalidar todos los testimonios aducidos por Bowra, C. M. (1952), que fue el que propuso que el trágico final de la aventura de Orfeo procede de una fuente helenística, junto a la cual existió otra, no conservada, en la que Orfeo conseguía su objetivo. Ya Kern, O. (1920: 24), dijo que el mito de Orfeo había conocido un final feliz, como sugiere el anónimo *Epitaphius Bionis*, vv. 124 y ss. Sin embargo, a Bowra le sigue faltando la prueba concluyente de su hipótesis, que no pasa de ser lo que su nombre indica. Por otra parte, traspasar los límites entre la vida y la muerte es muy adecuado a un personaje a quien se consideró sacerdote de una religión escatológica -vid. Restani, D. (1994: 201)-. Con ese carácter es también coherente la interpretación del mito ofrecida por Sorel, R. (1995: 22 y ss.).

<sup>12</sup>Debemos indicar aquí que los motivos legendarios a los que hemos aludido (comunicación prodigiosa con la naturaleza, viaje al más allá, intento de rescatar un alma, relación con los límites entre la vida y la muerte) también apoyan bastante bien la famosa interpretación chamánica del mito de Orfeo, propuesta por Guthrie, W. K. C. (1935), y por Dodds, E. R. (1951); vid., no obstante, las juiciosas reflexiones y matizaciones de Graf, F. (1987), y de Fiore, C. (1993).

<sup>13</sup>Al hacer esa comparación, no estamos dando por supuesto que sea exacta también en lo que se refiere al género de poesía compuesta y cantada por Orfeo, acerca de lo cual veremos en su momento lo que dicen nuestras fuentes.

<sup>14</sup>De Vries (1961: 234-5). Aduce los testimonios de Horacio, *Carm.*, III, 30 (v. 1: *Exegi monumentum aere perennius*; v. 6: *non omnis moriar*) y de un pasaje del *Libro de los reyes* del poeta persa Firdausi, citado en p. 234, sin indicación de verso, y que dice así (De Vries cita, al parecer, por la traducción alemana de A. F. von Schack, mencionada en la nota 16 al capítulo V, sin más indicación que el año de edición, 1877): "*Cuando este célebre libro esté acabado, el mundo me alabará, y yo no moriré: seguiré vivo gracias a la semilla de las palabras que esparcí*". La traducción al español es nuestra. Este interés por la perduración nos remite otra vez al culto de la memoria del que hemos hablado en notas anteriores, a propósito del libro de Sorel, R., 1995.

- b) Su influjo sobre la naturaleza no - humana (animales, árboles, rocas, mares, tormentas, etc.);
- c) La acción del arte de Orfeo sobre la colectividad humana (intervención en el viaje de los Argonautas, iniciación de una cultura musical);
- d) Su capacidad de persuadir a los dioses (Hades y Perséfone, las Hespérides) o de vencerlos (las Sirenas), y
- e) La perennidad del arte de nuestro protagonista.

En el análisis de las fuentes, nos hemos impuesto algunos límites. Nos restringimos a las fuentes literarias griegas de la Antigüedad, poniendo como límite cronológico de ésta el año 476 d. C., en el que cae el Imperio Romano. Un límite tan convencional como cualquier otro, cuando se habla de historia de la cultura o de las religiones; pero que permite abarcar un *corpus* de testimonios bastante representativo. Así, hemos excluido la mayor parte de la información procedente de escolios, léxicos (p. e., el *Suda*, que data del s. X) y otros testimonios que pueden haber transmitido datos de época medieval, o que, por lo menos, no ofrecen ninguna seguridad de remontar en su totalidad a la tradición antigua. Sólo acogemos las referencias a autores datables con seguridad dentro de la Edad Antigua, como en el caso de los resúmenes de Agatárquides y de Conón (ss. II a. C., y I a. C.-I d. C., respectivamente), contenidos en la *Biblioteca*, de Focio (del s. IX d. C.). Y partimos de este examen de las fuentes para seguir la evolución y tratamiento del mito de Orfeo, como ejemplo de la mitología de la música, en relación con la historia cultural de la antigua Grecia.

A la vista de los textos<sup>15</sup>, la figura de Orfeo es, ante todo, la de un poeta-músico portador de civilización, quizá con un valor paradigmático y un relieve como no se encuentra otro en las mitologías de los demás pueblos indoeuropeos. Si bien su carácter de poeta-músico es evidente, puede no suceder lo mismo con ese aspecto de civilizador, al que hemos aludido; sin embargo, los efectos de la música de Orfeo, y las actuaciones que protagoniza, permiten hablar con fundamento de tal carácter civilizador. Ya en la Antigüedad tardía, como veremos en su momento, se propuso una interpretación "alegorista" según la cual el hecho de que, p. e., Orfeo encantara fieras era una expresión figurada de que había instruido a los hombres<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup>Un estudio pormenorizado de todas las fuentes literarias griegas de la Antigüedad, acerca del personaje que nos ocupa, y una sistematización cronológica y temática de los datos, a partir de la observación del léxico empleado en los textos, puede hallarse en otro trabajo nuestro: *Aspectos del poder de la música en el mito de Orfeo*. Memoria de licenciatura inédita, realizada bajo la dirección del Dr. D. Alberto Bernabé Pajares. Presentada y defendida en la Universidad Complutense de Madrid, 1995.

<sup>16</sup>Los testimonios más antiguos que tenemos de tal interpretación no son griegos; quedarían, pues, fuera del ámbito de este trabajo, pero no podemos dejar de citarlos: se encuentran en Horacio, *Ars poetica*, vv. 391 y ss., y en Quintiliano, *Institutio oratoria*, I, 10, 9. Son las fuentes sobre las que Koller, H. (1963: 49-57), se ha basado para llamar la atención sobre el carácter civilizador de Orfeo. En el mismo sentido se manifiestan Segal, Ch. (1978, = 1989: 16 y 34, 1995: 296), y Robbins, E. (1982: 3). Como veremos más adelante, esa interpretación pudo desarrollarse a partir de la reflexión de los sofistas sobre las leyes y la sociedad.

## I. El arte de Orfeo.

Veamos, pues, las características de la música de Orfeo. Los testimonios examinados insisten en la índole predominantemente vocal de la música que ejecuta nuestro personaje (que es muchas veces el sujeto del verbo *ᾄειδω*, p. e., con una raíz presente desde los textos de época arcaica<sup>17</sup>), aunque también abundan, en textos de todas las épocas, las referencias al instrumento de cuerda pulsada con el que se acompaña: las denominaciones de este instrumento (*κιθάρα*, *κίθαρις*, *λύρα*, *φόρμιγξ*, *χέλυσ*<sup>18</sup>) son tan fluctuantes como cabría esperar en textos que casi nunca son obra de teóricos de la música con intención de univocidad y exactitud<sup>19</sup>. Y uno de los sustantivos que designan el oficio de Orfeo, *κιθαρωιδός*, designa específicamente al que canta acompañándose con la citara<sup>20</sup>.

Antes de pasar a ver cuáles son los géneros poéticos cultivados por nuestro personaje, nos interesa detenemos en un testimonio en el que sólo se alude a la palabra como medio del arte de Orfeo, y a la persuasión como su efecto: E., *IA*, v. 1211 y ss., hace decir a Ifigenia: *εἰ μὲν τὸν Ὀρφέωσ εἶχον, ὦ πάτερ, λόγον, / πείθειν ἐπάιδουσ', ὥσθ' ὀμαρτεῖν μοι πέτρας, / κηλεῖν τε τοῖς λόγουσιν οὖς ἐβουλόμην, / ἐνταῦθ' ἄν ἦλθον*. El adverbio *ἐνταῦθα* se refiere al lugar del sacrificio, y lo que Ifigenia dice es que estaría dispuesta a enfrentarse a sus verdugos, si pudiera persuadirlos con sus palabras, como hacía Orfeo. Es el único pasaje en el que se destaca la palabra de Orfeo, aunque no el único en el que se alude a la persuasión. Pero esta atención a la palabra y, asociada con ella, a la persuasión, nos hace ver en el texto una influencia de la sofística, y Segal<sup>21</sup> ha señalado que ése es el uso que de la figura de Orfeo hace la poesía dramática del s. V a. C.: en ese género y en esa época, Orfeo es un

<sup>17</sup>Desde el testimonio más antiguo que conocemos, en relación con el objetivo de este estudio: en Simon., fr. 567 Page, ya tenemos el substantivo *ᾄοιδάα*.

<sup>18</sup>Encontramos *κιθάρα*, por primera vez, en E., *Hypsipyle*, vv. 1622-3 (fr. 123 Cockle): *κιθάρη*, en Hermesian., fr. 7 Powell, v. 2. y A. R., I, 540; y *κίθαρις*, que es la forma originaria del nombre de este instrumento, en E., *Hypsipyle*, c. 259 (fr. 63 Cockle). *Λύρα* aparece por primera vez, en nuestros testimonios, en A. R., II, 928-9; pero ya se alude a ella en un poema pseudo-aristotélico, *Pepl.*, v. 48, donde se llama a Orfeo *χρυσολύρας*. *Φόρμιγξ*, por primera vez en A. R., I, 31, aunque ya Píndaro alude a ese instrumento en *P.* IV, 176 (donde se llama a Orfeo *φορμιγκτάς*). Y hemos hallado el primer testimonio de *χέλυσ* en Tim., *Los persas*, v. 235. Los tres últimos nombres designan el mismo instrumento, que podemos identificar con la lira, de brazos curvos, caja de resonancia en forma de cuenco y de un máximo de siete cuerdas, normalmente; la citara también era un instrumento de cuerda pulsada, aunque con más cuerdas que la lira, brazos rectos, y caja de resonancia en forma de ortoedro. Acerca de estos instrumentos, una excelente introducción se halla en West, M. L. (1992: 49-70); para más detalles, puede verse Maas, M., y McIntosh Snyder, J., 1989: *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven-Londres, Yale University Press.

<sup>19</sup>Excepto en el caso de Nicom., *Exc.*, p. 266, 2 Jan. Según Barker, A. (1984: 25, n. 19), en el s. IV se estableció una clasificación y una terminología precisas de esos instrumentos, aunque la literatura, como se ve, no la tuvo en cuenta.

<sup>20</sup>Vid. LSJ, s. v., y Kemp, J. A. (1966: 216).

<sup>21</sup>1978 = 1989: 34.

ejemplo de la fuerza persuasiva de la palabra por sí misma<sup>22</sup>. Además, no faltan otros textos que aproximan el arte de Orfeo al de los sofistas<sup>23</sup>: vid. *Pl., Prt.*, 315, a-b, y *Eun.*, *VS.* 502. Y el mismo Segal<sup>24</sup> ha hecho ver con gran acierto cómo lo que Platón dice de Orfeo, en general<sup>25</sup>, viene condicionado por una visión del cantor como sofista.

Esta visión del cantor como sofista merece todavía algunas observaciones. Empezaremos por señalar algo que es bien conocido: que los mismos sofistas sintieron su actividad como una prolongación de la poesía, y que la atención que prestaron a los poderes de la palabra, al aspecto formal del lenguaje y a la función impresiva de éste, los situaba en la misma longitud de onda de los poetas<sup>26</sup>. Y, en segundo lugar, es muy significativo que se relacionara a Orfeo con los

<sup>22</sup>Para más detalles acerca del sentido y del valor del *λόγος* de Orfeo, y de ese pasaje, vid. nuestro trabajo de 1995: 41 y ss.

<sup>23</sup>Acerca del concepto de *σοφιστής*, de su significación y de cómo, en un principio, se aplicaba a los poetas, vid. el excelente panorama de Guthrie, W. K. C. (1969: 38-41 de la traducción española). De los testimonios aducidos por este autor, nos parece especialmente interesante el de A., fr. 314 Radt (transmitido por Atenco, XIV, 32). He aquí el texto de Atenco, con la cita de Esquilo: *καὶ πάντας τοὺς χρωμένους τῇ τέχνῃ ταύτῃ (sc. τῇ μουσικῇ) 'σοφιστὰς' ἐκάλουν, ὥσπερ καὶ Αἰσχύλος ἐποίησεν' εἶτ' οὖν σοφιστῆς καλὰ παραπαίων χέλυον'* (Mette lee 'Iáδα en lugar del *καλὰ* que Radt recoge como texto corrupto). Son asimismo muy interesantes los vv. 919-25 de la tragedia *Reso*, atribuida a Eurípides, donde se llama "sofista tracio" a Támiris (por cierto, igual llama Clemente de Alejandría a Orfeo, en *Prot.*, I, 1, 1).

<sup>24</sup>1978 = 1989: 16 y ss. = 1995: 296 y ss. Vid. también el trabajo de Bernabé, A., "Platone e l' orfismo", en prensa.

<sup>25</sup>Y, en particular, en el relato del fracaso del cantor en el reino de Hades (*Smp.*, 179 d). Por el contrario, uno de los textos que a veces se han empleado para apoyar la hipótesis de que Orfeo triunfara procede ... de un sofista, Isócrates (XI, 8: *ἐξ Ἀίδου τοὺς τεθνεώτας ἀνήγειν*); vid. Di Fabio, A. (1993: 207). Acerca del valor de ese testimonio, remitimos a Graf, F. (1987: 81), y Heath, J. (1994). A la inversa, Platón describió la persuasión y la coacción que ejerce el legislador sobre los hombres más fuertes y poderosos -para que su fuerza no aniquile a los débiles-, con los verbos *κατεπάιδω* y *γοητεύω*, y compara a esos hombres más fuertes con leones (*Grg.*, 483 c-484 a). E. d., se sirvió de motivos de las leyendas de Orfeo para expresar procesos típicos de la sofística. Por otra parte, los verbos *επάιδω* y *γοητεύω* pertenecían al campo semántico de la magia -y el primero, al de la magia musical- en el que se sitúa Orfeo: para *επάιδω*, vid. E., *IA.*, v. 1.212, y, para la raíz de *γοητεύω*, Str., fr. 18 del libro VII. Y la comparación de los hombres más fuertes con leones a los que las leyes impiden aniquilar a los débiles -una preocupación típicamente sofística- reaparece en la interpretación alegorista del motivo de Orfeo encantando fieras. ¿Podemos pensar, pues, que tal interpretación surgió a partir de los problemas planteados por los sofistas?

<sup>26</sup>Este hecho es especialmente fácil de reconocer con la perspectiva de la concepción "formalista" de la literariedad, pero los sofistas ya fueron conscientes de ello, y no hay más que ver cómo se expresa Gorgias a propósito de su arte, en el *Elogio de Helena*, 8-9. Lo que podríamos llamar la crítica literaria griega de la Antigüedad también fue sensible a este aspecto, y la cualidad poética del arte de Gorgias fue señalada, p. e., por Arist., *Rh.*, III, 1, 1404 a 24, y por Philostr., *VS.*, I, 9, 1 y ss. En general, acerca de la proximidad entre la sofística y la poesía -reflejada en hechos léxicos y en la función educadora que se atribuía a poetas y a sofistas-, puede verse Guthrie, W. K. C. (1969: 40-41 de la traducción española). Sobre ese aspecto de Gorgias, la figura paradigmática de esa asociación, remitimos a Lesky, A. (1963<sup>2</sup>: 379-81 de la traducción española), y a Rodríguez Adrados, F., "La teoría del signo en Gorgias de

tipos humanos que, en la historia de la civilización griega, habían desempeñado la función de educadores: primero, con los poetas religiosos del tipo de Hesiodo, y, en el s. V, cuando aparecen los sofistas en escena, con los sofistas. La asociación entre poesía y sofística se manifestó también en la evolución del mito. Y todavía entre los ss. II y III d. C., Clem. Al., *Prot.*, I, 1, 1, llama a Orfeo *Θράκιος σοφιστής*<sup>27</sup>. Quizá no fuera pura casualidad que ese autor escribiera en la misma época de la segunda sofística<sup>28</sup>.

Lo que canta nuestro héroe tiene un contenido teogónico y cosmogónico, nunca épico-heroico<sup>29</sup> o lírico, según las referencias que empezamos a encontrar desde la época helenística<sup>30</sup>.

---

Leontinos", en VV. AA.: *Logos semantikós. Studia Linguistica in honorem Eugenio Coseriu*. I, Madrid, Gredos, y Berlín-Nueva York, De Gruyter, 1981, pp. 9-19 (ahora en *Nuevos estudios de lingüística general y de teoría literaria*. Barcelona, Ariel, 1988, pp. 61-69).

<sup>27</sup>Es muy poco probable que el sintagma *Θράκιος σοφιστής* aluda a otro de los legendarios músicos tracios, Museo o Tániris, de los cuales no conocemos un sólo testimonio que les atribuya la capacidad de amansar fieras o de llevarse tras sí los árboles. Esos prodigios eran, por así decir, competencia de Orfeo. No obstante, Philostr., *VS.*, I, pp. 8-10 Wright, dice que Pródico hechizaba (y emplea la raíz de *θέλω*) las ciudades como Orfeo y Tániris; cf. también "ibid.", p. 84 Wright, y con *Ep.*, I, 73, 5. Es significativo que, una vez más, se tome a los músicos míticos como término de comparación para ponderar las habilidades de un sofista.

<sup>28</sup>Muchos de los testimonios literarios griegos sobre Orfeo, de época imperial, proceden también de la segunda sofística, y ya hemos visto en la nota anterior un testimonio de Filóstrato que compara a Gorgias y a Pródico con Orfeo. Debe de ser significativo que estos autores prestaran tanta atención a Orfeo.

<sup>29</sup>No obstante, hay un pasaje de Plu., *Alex.*, 14, 8, donde el sudor de una estatua de Orfeo fue uno de los prodigios por los que Aristandro dio ánimos a sus tropas. Podemos ver aquí una asociación, aun simbólica, entre el trabajo del poeta y las hazañas guerreras: el sudor de la estatua pudo interpretarse simbólicamente como signo de un esfuerzo de Orfeo, que consistiría en alentar a los soldados con su canto, como lo hacían los aedos épico-heroicos. Pero obsérvese que se trata de un testimonio aislado y que sólo por traslación y simbolismo permite ver en Orfeo un aedo épico. Acerca de ese texto, vid. Bernabé, A., 1996: "Plutarco e l' orfismo", en Gallo, I. (ed.), 1996: *Plutarco e la religione. Atti del Convegno di Ravello*, Nápoles, M. D' Auria Editore, p. 65 y n. 6). Por último, un texto tan tardío como las *Argonáuticas órficas* pone en boca de Orfeo todo el relato de la expedición de los Argonautas: en el proemio, el narrador Orfeo advierte de la diferencia genérica entre ese poema y la poesía que había cultivado hasta entonces -vid., sobre el sentido de este cambio, el estudio de Luiselli, R. (1993): la atribución a Orfeo era un medio para dar prestigio a la obra-. Esta distancia de la poesía órfica con respecto al mundo épico - heroico, es la misma que había entre el orfismo y la religión de la polis.

<sup>30</sup>El primer testimonio que conocemos se halla en A. R., I, 494-515. A propósito de la cosmogonía que Orfeo canta en ese pasaje, puede verse el excelente estudio de Iacobacci, G. (1993). En A. R., I, 569-71, Orfeo canta en honor de Ártemis. Después, los testimonios que hablan de esa peculiaridad temática de los poemas de Orfeo, se hallan sobre todo en los autores cristianos: p. e., Orígenes, *Cels.*, I, 16, dice que Orfeo puso por escrito los mitos acerca de los dioses (*τοῦ περὶ τῶν νομιζομένων θεῶν μύθου ... ἀναγεγραμμένου μάλιστα ὑπὸ Ὀρφέως*). Pero también se refieren a este aspecto los paganos de época tardía, como Plutarco (*Quaest. conv.*, 635 E y 636 D) y neoplatónicos como Proclo, *in R.*, I, p. 72, l Kroll. Acerca de Plutarco y el orfismo, vid. Bernabé, A., 1996: "Plutarco e l' orfismo", en Gallo, I. (ed.), 1996: *Plutarco e la religione. Atti del Convegno di Ravello*, Nápoles, M. D' Auria Editore; para los neoplatónicos, podemos remitir a dos trabajos de L. Brisson: "Proclus et l' orphisme", en *Proclus. Lecteur et interprète des anciens (Colloques internationaux du CNRS)*, Paris, CNRS, 1987, pp. 43-103, y "Damascius et l'orphisme", en Borgeaud, Ph. (ed.): *Orphisme et Orphée. En l'honneur de Jean*

Esa poesía cosmogónica y teogónica<sup>31</sup> es perfectamente coherente con un personaje cuyo arte tiende un puente entre el hombre y la naturaleza no - humana, o entre el hombre y los dioses, como muy acertadamente ha hecho notar Segal<sup>32</sup>. Veremos en seguida los testimonios que nos permiten hablar de esa función mediadora del arte de Orfeo. Y la asociación entre poesía y música, que encontramos en Orfeo, es un eco de la que existía en la cultura griega: a esa asociación nos referimos al principio, cuando advertíamos que, en este trabajo, entendemos el término "música" en el sentido de la *μουσική* griega. Ahora será oportuno señalar que es justamente *μουσική* el término que con más frecuencia designa el arte de Orfeo, aunque el alcance de ese hecho viene limitado porque el término en cuestión sólo se encuentra en los textos de época imperial<sup>33</sup>, que es la que nos ha dejado más testimonios del mito en cuestión.

Ciertos detalles a propósito de las características "técnicas" del arte de nuestro héroe, como es el caso de este contenido cosmogónico y teogónico, pueden entenderse como rasgos introducidos en la "materia mítica" por autores que tenían a la vista peculiaridades del orfismo como movimiento religioso, y, sobre todo, de la literatura órfica. Así, el hecho de que se llame a las obras de Orfeo *Ἔπη*<sup>34</sup> tiene que ver con el uso del hexámetro en los poemas que se atribuían a Orfeo, y el uso del dialecto dórico<sup>35</sup> es un rasgo de la literatura pitagórica<sup>36</sup> que pasó a atribuirse a las obras de Orfeo, por lo mismo que había poemas que se consideraban indistintamente obra de Orfeo o de Pitágoras, y, en general, por lo mismo que hubo múltiples puntos de contacto entre orfismo y pitagorismo.

Algo parecido puede decirse de las referencias al uso de la escritura, que se encuentran desde época clásica<sup>37</sup>. Curiosamente, sólo hay un testimonio de la composición-ejecución oral e improvisada de la poesía de Orfeo (A. R., I, vv. 496-511), lo que distancia a éste del prototipo

Rudhardt. Ginebra, Librairie Droz, 1991, pp. 157-209. Ambos estudios están recogidos en Brisson, L.: *Orphée et l'orphisme dans l'Antiquité Gréco-Romaine*, Hampshire-Vermont, Variorum, 1995.

<sup>31</sup> Ambos contenidos están muy próximos, ya que la magia musical de Orfeo nos remite insistentemente a una concepción animista del universo, según la cual éste está poblado por espíritus sobre los que es posible actuar y, así, controlar los elementos o fenómenos a los que corresponde cada espíritu. Esa concepción de la naturaleza estaba en la base de los encantamientos y purificaciones órficos y pitagóricos; vid. Boyancé, P. (1936 = 1972: esp. 103 y ss.).

<sup>32</sup> 1978 = 1989: 8.

<sup>33</sup> Desde *Str. fr.* 18 del libro VII, y X, 471, hasta *Procl., in R.* I, 174; *in R.* II, 314, 24, *c in R.* II, 316.

<sup>34</sup> P. e., en *Arist., GA.* 734 a 18, y *de An.* 410 b 28.

<sup>35</sup> Del que habla *Iambli. VP.* XXXIV, 243, 10.

<sup>36</sup> Producida abundantemente en colonias griegas de Sicilia y del Sur de Italia, en las que se hablaban dialectos del grupo dórico. Vid. Lesky (1963<sup>2</sup>: 828 de la traducción española). También hay huellas de dialecto dorio en las *lamellae aureae*.

<sup>37</sup> E., *Alc.* v. 966 y ss.; aunque, en ese texto, Orfeo no escribe propiamente los ensalmos de los que se trata, sino que los dicta (en E., *Hipp.* v. 953, si se habla de libros de Orfeo). Después, en Ps. *Alcid., Ulixes.* 24, se le atribuye la invención de la escritura. En cuanto a ese pasaje, Linforth, I. M. (1941 = 1973: 15), considera que, aunque la obra no es de Alcídante, el epigrama que cita sí puede ser de época clásica. En fin, *Fauor., Cor.* 14-15, habla de una inscripción votiva compuesta por Orfeo, para ofrecer la nave Argo a Posidón.

del aedo<sup>38</sup>. Interpretamos esas alusiones a la escritura, no sólo como la injerencia de rasgos propios de la producción literaria en Grecia, desde la época arcaica, sino como un eco de la importancia que el libro y lo escrito tenían en el marco del orfismo<sup>39</sup>.

Hemos podido observar cómo esos detalles aparecen en los textos a partir de la época helenística; pero estimamos que el hecho de que unos testimonios aparezcan en un período determinado no se explica únicamente por las peculiaridades culturales de esa época: también hay que tener en cuenta los avatares de la transmisión de los textos. Sin embargo, la proliferación de datos que parecen ser ecos de la literatura órfica, a partir de la época helenística, puede interpretarse, al menos en parte, como efecto del amplio desarrollo que el orfismo tuvo a partir de esa época.

## II. La magia de una música sobrenatural.

Examinaremos ahora los dominios sobre los que actúa el arte de Orfeo, y los efectos prodigiosos de ese arte.

---

<sup>38</sup>No obstante, como ha señalado Segal, Ch. (1978 = 1989: 14 = 1995: 294 y s.), la magia del canto de Orfeo es propia de una cultura oral, y de un poeta oral. Un poeta oral, dice Segal, crea un tipo de respuesta en su auditorio, que podemos llamar "respuesta mimética", empleando un término que Segal dice haber tomado de Havlock, E. A., *Preface to Plato*, Cambridge-Massachusetts, 1963, p. 26 y caps. 2-3. Con esa respuesta, el espectador no es estrictamente un receptor pasivo del canto, sino que lo imita más o menos conscientemente, hasta el punto de moverse a su ritmo, u otras reacciones análogas. Tales reacciones indican una identificación, física y mental, del oyente con las estructuras y los ritmos del canto, y el público que no conoce la escritura siente esas reacciones como una especie de magia: el léxico que los poetas de la Grecia arcaica emplean cuando quieren describir los efectos del canto, se refiere a la magia y al encantamiento; no en vano, la raíz de *θέλω* aparece desde *Od.* I, 337-8, donde Penélope dice al aedo Femio que él conoce "muchos hechos de hombres y dioses, que hechizan a los mortales" (*Φήμε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια ἴδας / ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε*); análogos efectos obtiene el mismo Ulises, en *Od.* XIV, 387 y XVII, 514. Y, para Segal, los hechizos de Orfeo sobre la naturaleza representan una generalización de esa "respuesta mimética" -cf. Segal, Ch. (1978 = 1989: 15 = 1995: 295)-. En este sentido, en efecto, la magia musical de Orfeo se entiende mejor contando con el carácter oral del arte de nuestro héroe. También Detienne, M. (1989: 112), aunque desde otra perspectiva, ha señalado la distancia entre Orfeo y el aedo griego "típico".

<sup>39</sup>Como revela, p. e., la presencia, en ciertas tumbas, de laminillas con inscripciones de fórmulas que el difunto debía recitar al llegar al mundo de los muertos, para salvarse del ciclo de reencarnaciones. Como testimonios literarios de esta importancia del libro y de la escritura, entre los órficos, podemos indicar los de E., *Alc.* 967 y s.; "eod.", *Hipp.*, 953 y s., y Pl., *R.* 364 c. Algunas reflexiones de interés sobre este aspecto, pueden encontrarse en Detienne, M. (1989: 113 y ss.): los misterios órficos, y la forma de vida órfica, se transmiten a través de la escritura -los de Elcuis se ven-, y la escritura tiene el mismo poder que el canto: vence al poder del olvido; el que conoce la escritura y lee los libros de Orfeo no morirá como los otros. Y esa privilegiada relación con la memoria se manifiesta sobre todo tras la muerte del personaje, cuando su cabeza sigue cantando y dictando oráculos (cf. la iconografía). La presencia de la escritura en el mito de Orfeo se relaciona, pues, con la aspiración a franquear los límites entre la vida y la muerte: "une écriture qui dit le triomphe d'Orphée sur la mort et l'oubli" -Detienne, M. (1989: 115)-. Todo lo cual es coherente con la interpretación de Sorel, R., 1995, pp. 22 y ss.

II. 1. *El encantamiento de la naturaleza.*

A este respecto, hemos visto alusiones genéricas a fieras (*θήρες*), aves, árboles, rocas o ríos, o a fenómenos meteorológicos, desde los testimonios de época arcaica<sup>40</sup>. Y menciones de árboles o animales concretos (el león, el jabalí, etc.): tales ejemplos aparecen a partir de la época helenística, y esta tendencia, de lo genérico a lo específico, está en consonancia con el gusto de la literatura de esa época por los detalles eruditos, por las variaciones sobre los motivos tradicionales. Así, en una ocasión, el afán por construir un *αἶτιον* ha llevado a Apolonio de Rodas (I, vv. 28 y ss.) a hablar de hayas en vez de emplear el genérico *δένδρα* que habíamos encontrado en los textos anteriores a él. Otro de los ejemplos que más llamaron nuestra atención fue el de los animales domésticos (*τὰ πρόβατα*), p. e., en D. Chr., XXXII, 63-4. Esta innovación, con respecto a lo que sabíamos por las otras fuentes, puede ser sólo aparente; puede ser únicamente producto de la casualidad el hecho de que no hayamos encontrado hasta ahora una mención de los animales domésticos, porque, de hecho, la asociación entre la música y el pastoreo está presente en figuras relacionadas con la música, en la mitología griega y también en la india: en el ámbito indio, en la figura de Kṛṣṇa; en el griego, en Apolo, Hermes y Pan<sup>41</sup>. Y nos parece que esto tiene que ver con el hecho de que la principal actividad económica de los pueblos indoeuropeos fuera el pastoreo<sup>42</sup>: éste era un rasgo distintivo de la que podemos llamar civilización indoeuropea. Es por lo que el pastor se concebía como civilizador<sup>43</sup>, y por lo que se le atribuía una especial destreza en determinadas artes (la música, la medicina, la mística) constituyentes de la civilización. Y, en el caso de Orfeo, que ahora nos ocupa, esas asociaciones de ideas pudieron operar en sentido contrario: se atribuye una actividad de pastor a un héroe cuyo carácter principal es el de músico y poeta. He aquí un ejemplo -y presentaremos otros más adelante- del carácter civilizador de nuestro personaje

<sup>40</sup>Aves y peces, en Simon., fr. 567 Page; las fieras y los árboles, en E., *Ha.*, vv. 560 y ss., y las rocas, en "cod.", *IA*, v. 1.212. Los ríos no aparecen en nuestras fuentes hasta A. R., I, 27. Y a los fenómenos meteorológicos se alude por primera vez, que sepamos, en Antip. Sid., *AP.*, VII, 8, vv. 3-4 (*ἀνέμων βρόμον, χάλαιζα, υφετῶν συρροί*). En relación con los vientos, Dodds, E. R. (1951: 142 de la trad. esp. citada en la bibl.), recuerda que la capacidad de detenerlos se atribuía también a Empédocles: vid. Timac., *F. Gr. H.* 3b, 566, F 30 (=D. L., VIII, 60). Aunque Empédocles no se valió de la música o de ensalmos, es significativo que se le asociara a Orfeo. Ambos pertenecían a un mismo tipo de poeta-filósofo-teólogo, heredero del poeta-héroe cultural.

<sup>41</sup>Duchemin, J. (1960), presenta abundantes testimonios etnográficos y etológicos, acerca de la sensibilidad de los animales a la música, y de la comunicación que los pastores establecen con los rebaños, también a través de la música. Algunos testimonios de esa coincidencia, en los dioses Apolo, Hermes y Pan, pueden encontrarse en nuestro trabajo "Quinteto para flauta y cuerdas en el panteón olímpico: cuatro dioses y una diosa de la música en la mitología griega", publicado en las actas de las III Jornadas de Filología Clásica "El país de la memoria", organizadas por la Asociación de Estudiantes 'Αλήθεια, y celebradas en Madrid, 16 a 18 de noviembre de 1994 (*III Jornadas de Filología Clásica: "El país de la memoria"*, Madrid, Asociación Aletheia, 1995, pp. 123-137).

<sup>42</sup>Vid. Villar Liebana (1991: esp. 117 y ss.).

<sup>43</sup>No hará falta recordar que Homero llama a los reyes *ποιμῆνες λαών* (p. e., a Agamenón, en *Il.*, II, 243). Según Benveniste, É. (1969, vol. II: 89 y ss.), los personajes a los que esa expresión se aplica (sobre todo en la *Iliada*; en la *Odisea*, hay menos ejemplos y siempre son formularios) hacen pensar en un origen tesalio y frigio de esa concepción de la soberanía.

Por medio de la música, Orfeo atrae, persuade, encanta o hechiza la naturaleza (hemos hallado una notable insistencia en la aparición de los verbos ἄγω, ἐπαίδω, θέλω, κηλέω, ο πείθω, desde la época clásica<sup>44</sup>). Y, a través de ese encantamiento o persuasión, establece un orden, con el que se evita cuanto de amenazante o conmocionante pueda haber en el mundo físico: así, lo vemos calmar, κοιμᾶν, tormentas y amansar animales salvajes<sup>45</sup> (cf. Antip. Sid., en *AP*, VII, 8, y D. Chr., XXXII, 62, respectivamente). Y también influye sobre seres monstruosos, como las Sirenas (que sepamos, desde A. R., IV, 903-9) o el dragón que custodia el vellocino de oro, en Orph., *A.*, vv. 1001-14.

Sin embargo, también hemos encontrado testimonios -escasos y tardíos, aunque esto puede ser sólo obra de los avatares de la transmisión de los textos- de que la relación de Orfeo con la naturaleza no sólo era de dominio y de imposición de un orden, a través de la seducción de la música. El hecho de que hubiera aprendido su canto de los pájaros (Thphl. Ant., *Autol.*, II, 30<sup>46</sup>), o de que hubiera descubierto la astrología porque su lira reproducía la armonía de las esferas (Ps. Luc., *Astr.*, X<sup>47</sup>), permiten pensar que su relación con la naturaleza no -humana era, más que de dominio, de comunicación: podía comunicarse con la naturaleza, porque era capaz de escuchar y reproducir su ritmo, como ha dicho A. Bernabé<sup>48</sup>. Así, el autor del fr. 62 Kern -Orfeo, para los antiguos- se dirige a Apolo; lo llama Ἡέλιος, y le dice que ha escuchado su voz y que lo pone por testigo de sus palabras: \*Ἦναξ Ἀητοῦς υἱ\*, ἐκηβόλε, Φοῖβε

<sup>44</sup> Ἄγω, desde A., *A.* v. 1.630, hasta Gr. Naz., *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, p. 1.570 Migne, pasando por A. R., I, 31, entre otros. Ἐπαίδω, desde E., *IA*, v. 1.212, hasta Clem. Al., *Prot.*, I, 3. Θέλω, sólo a partir de la época helenística (desde A. R., I, 27, hasta Orph., *A.* vv. 260 y ss.). Κηλέω, desde E., *IA*, 1.213, hasta Orph., *A.* v. 74. Πείθω, desde E., *IA*, v. 1.212, hasta Gr. Naz., *Carmina moralia*, PG, 37, p. 896 Migne. Aunque tales raíces se hallen en los textos desde la época clásica, la caracterización de la poesía como magia es típica de culturas orales, como lo era aún en cierto grado la cultura griega de época arcaica, según ha señalado Segal, *Ch.* (1978 = 1989: 14 = 1995: 294-5).

<sup>45</sup> Es muy interesante el hecho de que la música de Orfeo sea capaz de restablecer la paz entre los predadores y sus víctimas habituales (corderos y demás), como vemos en Philostr. *Iun.*, *Im.*, 6. Como bien señaló ya Ziegler, K. (1939: 1.249), ése es un rasgo de la edad de oro. En E., *Alic.*, 571 y ss., Apolo aparece tocando la cítara y haciendo que los linces y los leones vayan a pacer junto a los corderos; pero ese prodigio casi siempre se relaciona con Orfeo, y es muy curioso que los efectos de la música de Apolo, en el pasaje de Eurípides, y los de Orfeo, en uno de los primeros testimonios que tenemos de su arte, sean muy similares, y se expresen con las mismas palabras: en E., *Alic.* v. 579, se habla de χαράι μελέων, y, en A., *A.*, 1.630, se dice que Orfeo ἦγε πάντ' ἀπὸ φθογγῆς χαράι. A partir de este eco, Lieberg, G. (1984: 140), ha sugerido que la música de Orfeo tiene como antecedente la de Apolo, y ello viene corroborado por el carácter que los demás testimonios atribuyen al arte de nuestro protagonista.

<sup>46</sup> La idea de que fuera posible aprender diversas artes imitando a los animales puede remontar a Democr., fr. 154 DK, que alude concretamente al cisne y al ruiseñor como aves que pueden enseñar a cantar. Lo mismo sugiere, a propósito de Orfeo, Philostr., *Im.*, II, 15, 6.

<sup>47</sup> Un testimonio latino, el del escolio de Servio a Virgilio, *Aen.*, VI, 645 (t. 48 a Kern), invierte la relación entre los hechos: según ese texto, Orfeo habría puesto siete cuerdas a la lira para reproducir la armonía de las esferas, que él habría sido el primero en escuchar. Ello es especialmente significativo si lo ponemos en relación con Orph., *Fr.* 62 Kern, que citaremos en seguida. En general, el motivo del origen de la música como imitación de los sonidos de la naturaleza encuentra una expresión clásica en Lucrecio, V, 1.379-1.398.

<sup>48</sup> "Orfeo: el poder de la música", en prensa, en *Anfión*.

κραταιέ, /.../ Ἡέλιε, χρυσοῖσιον ἀειρόμενε πτερύγεσσιν, / δωδεκάτην δὴ τήνδε παρὰ σοε ἔκλυον ὁμφῆν, / σεῦ φαμένον' σὲ δὲ γ' αὐτόν, ἐκῆβόλε, μάρτυρα θείην. Quizá la metáfora que aparece en esas frases nos remita no sólo a un Orfeo que sabe escuchar la naturaleza, sino más concretamente a ese Orfeo que escuchaba la armonía de los astros: en este caso, de un astro divinizado, pues, desde luego, el segundo verso citado sugiere que lo que Orfeo tenía en mente era el carácter astral de Apolo. El culto que Orfeo rendía al Sol aparece mencionado ya por A., *Fr.* 83 a Mette, (= Ps. Eratosth., *Cat.*, 24, = t. 113 Kern), donde se dice que nuestro personaje adoraba al Sol, al que llamaba Apolo. Por otra parte, entre los *Himnos órficos*, hay uno dedicado a Helios (Orph., *H.*, 8, en el que el v. 9 sugiere también la identificación con Apolo) y otro dedicado a Apolo (Orph., *H.*, 34, donde los vv. 16-23 desarrollan ampliamente la asociación entre el Sol y Apolo).

En fin, acerca de lo que vemos en esos testimonios, Segal ha hablado de la "simpatía" (entendida en el sentido etimológico de *σμπάθεια*) que Orfeo crea entre sí mismo y la naturaleza. Simpatía que refleja, en palabras de ese autor, "not an attitude of control, but a resonant harmony between poet and nature"<sup>49</sup>. El hecho de que la naturaleza reaccionara al ritmo de la música de Orfeo manifiesta la armonía entre el hombre y el mundo. O, dicho de otro modo, Orfeo recreaba en su música esa armonía universal. Y esa misma capacidad de comunicación con la naturaleza permite entender los testimonios que sugieren que Orfeo era capaz de dotar de afectos humanos a la naturaleza no - humana (como vemos, p. e., en el testimonio de Callistr., 7, 4, donde las olas se enamoran de la música de Orfeo, y las rocas se sienten conmovidas al escucharla)<sup>50</sup>.

## II. 2. Orfeo músico y la esfera de lo humano.

Entre los hombres, Orfeo es, con toda evidencia, un portador de civilización. Hay textos (algunos ya de época clásica) que hablan de Orfeo persuadiendo o encantando a sus oyentes

<sup>49</sup>Segal, Ch. (1978 = 1989: 9-10).

<sup>50</sup>Remitimos de nuevo a Segal, Ch. (1978 = 1989: 23), que también habla de "the humanizing capacity of song". No hay que olvidar la posible influencia de concepciones animistas, propias de sociedades primitivas: tales concepciones invalidan la distinción entre lo animado y lo no animado, y, desde luego, estaban presentes en Grecia todavía en la época de los presocráticos (vid., p. e., Gorman, P.: *Pythagoras. A Life*. Boston, Routledge & Kegan Paul, 1979, p. 44 de la tradcc. esp., publicada con el título *Pitágoras*. Barcelona, Crítica, 1988). A propósito del pasaje de Callistr., 7, 4, es muy curioso que las olas se enamoran de la música de Orfeo: hay que señalar que, al menos en las fuentes en las que basamos este trabajo, la música de Orfeo no tiene ningún componente erótico, si bien, como ha señalado Segal, Ch. (1978 = 1989: 10 y ss. = 1995: 289), "el conjunto de los términos usados en la literatura griega para definir la fascinación del canto, traza un paralelo entre el poder literalmente fascinador (en el sentido del lat. *fascinum*, "encantamiento") del lenguaje y el poder del amor, entre la seducción erótica y la seducción ejercida por la poesía". Paralelo que se apoya precisamente en los sentidos del verbo *θέλω*, que es uno de los que más frecuentemente designan la acción de Orfeo sobre la naturaleza, como hemos visto. Para las connotaciones eróticas de ese verbo, Segal menciona los pasajes de *Od.*, X, 290 y ss., donde se trata de Circe; *ibid.*, I, 55 y ss., donde se trata de Calipso; *Il.*, XIV, 214-7, esp. 215. pasaje que se refiere a Afrodita, y A., *Suppl.*, v. 1.040, donde la Persuasión personificada se presenta como colaboradora de Afrodita y recibe el calificativo de *θέλω*.

humanos, o despertando en ellos una profunda admiración: vid., respectivamente, Pl., *Prt.*, 315 a-b, y Gr. Naz., *Orationes*, XXXIX, 680 (PG, 36, 340 Migne; t. 155 Kern). Pero los testimonios más frecuentes de la fascinación que despierta en sus oyentes humanos no aparecen en las fuentes literarias, sino, por alguna casualidad de la transmisión, en la iconografía<sup>51</sup>. En la sociedad humana, las fuentes literarias griegas de la Antigüedad presentan a Orfeo como:

- a) Un poeta-músico que actúa en el marco de dicha colectividad, ya sea con las características de cualquier otro poeta músico, ya sea poniendo al servicio de los hombres los efectos prodigiosos que puede conseguir sobre la naturaleza, o sobre los dioses. Ambas facetas se manifestaron con ocasión del viaje de los Argonautas<sup>52</sup>. En cuanto a la primera, tenemos, p. e., los pasajes de A. R., II, 161 y ss.; IV, 1158-60, y IV, 1193-5, donde acompaña danzas, cantos de victoria o de boda, y los textos de Fauro., *Cor.*, 14-15, y Paus., X, 7, 2, en los que Orfeo aparece participando en un certamen poético-musical. También fue su canto el que calmó a sus compañeros, tras una disputa (A. R., I, 494-515, esp. 512 y ss.), y el que ritmaba el trabajo de los remeros, e impedía que se fatigaran (E., *Hypsipyle*, c. 257 ss. -fr. 63 Cockle-; cf. con A. R., I, 540-1, y Luc., *Fug.*, 29). Y ejemplos de cómo Orfeo pone sus prodigiosas habilidades al servicio de los hombres, los encontramos en A. R., IV, 1406-26, donde su arte consigue que las Hespérides hagan crecer un oasis. También fueron las plegarias de Orfeo, durante la expedición de los Argonautas, las que consiguieron que los samotracios calmaran sendas tormentas: una en el viaje de ida y otra, en el de regreso (D. S., IV, 43, y 48, 6, que toma los datos de Dionisio Escitobraquión<sup>53</sup>).
- b) El iniciador de una cultura musical<sup>54</sup> (invención de la lira, del hexámetro, del alfabeto;

<sup>51</sup>Para la iconografía de Orfeo, véase Panyagua, E. R. (1967 y 1972-73); Schoeller, F. M., *Darstellungen des Orpheus in der Antike* (disertación de Friburgo, 1969); Heyman, C., y Provoost, A., *De Antieke Orpheusvoorstellingen*. Leuven, Katholieke Universiteit, Seminarie voor Archeologie, 1974 (con resumen en francés), y Rinouy, P. L., "L' imagerie d' Orphée dans l' Antiquité", en *Ramage*, 4 (1986) 297-314. También pueden verse los trabajos de Garezou, M. X., 1994, y de Olmos, R., (en prensa). El artículo de O. Gruppe, en Roscher, W. H. (ed.), 1884-1937, s. v. "Orpheus", contiene también un extenso catálogo de representaciones iconográficas de Orfeo. Detienne, M. (1989: 112-3), nota que, cuando los oyentes humanos hacen su aparición, llevan las marcas características de la guerra o del salvajismo (suelen ser guerreros tracios o ir cubiertos de pieles): esa proximidad al mundo salvaje los aproxima a los animales que, como ellos, acuden a escuchar a Orfeo.

<sup>52</sup>Que es, por cierto, el episodio de la "vida" de Orfeo al que primero aluden los testimonios, primero en la iconografía (en la metopa del tesoro de los Sicionios, en el templo de Apolo en Delfos) y, en seguida, en la literatura (seguramente ya en Simon., fr. 567 Page, y sin duda en Pi., *P.* IV, 176 y s.).

<sup>53</sup>Cf. Dionys. Scyt., fr. 18 y 30 Rusten (= *F Gr H*, 32 F 14); acerca de Dionisio como fuente implícita de Diodoro, cf. Rusten, J. S. (1982: 12-13).

<sup>54</sup>En este trabajo, limitamos el estudio de la faceta civilizadora de Orfeo a lo que tiene que ver con la música, pues, al fin y al cabo, lo que más nos interesa de este personaje es el motivo de la música mágica. Acerca de otros elementos de civilización introducidos por Orfeo, vid. t. 82-112 Kern. Por lo demás, insistimos en que, en estas páginas, entendemos la palabra "música" a la griega, con lo que, al hablar de música, estamos también hablando de poesía. Acerca del músico como educador, en la sociedad griega, vid. Kemp, J. A. (1966), y, en general, acerca de la figura del músico como héroe civilizador, vid. Schneider, M., "Le rôle de la musique dans la mythologie et dans les rites des civilisations non européennes", en la obra dirigida por Roland-Manuel, *Histoire de la musique*, I (*Encyclopédie de la*

maestro de otros héroes o poetas-músicos del mito griego, etc.). Es en la invención de la lira en lo que más insisten las fuentes, ya desde la época clásica (Tim., *Los persas*, vv. 234 y ss.<sup>55</sup>), y a la época clásica remontan también los testimonios que le atribuyen la invención del hexámetro (Critias, 88 B 3 D.-K.<sup>56</sup>). La invención del alfabeto se le atribuye en Ps. Alcíd., *Ulises*, 24. Por lo demás, se le considera el maestro de Heracles (Ps. Alcíd., *Ulises*, 24) o de Lino y Museo (p. e., en Nicom., *Exc.*, p. 266, 2 Jan). También es, a través de su poesía, el portador de una revelación teológica, gracias a sus facultades para comunicarse con los dioses, de las cuales hablaremos más abajo. Y no faltan los testimonios que lo presentan como iniciador de los misterios eleusinos, dionisiacos<sup>57</sup>, etc.: aparte de A. R., I, 494-515, quienes más se refieren a esa faceta de "revelador teológico" suelen ser Plutarco y los escritores neoplatónicos y cristianos (p. e., Athenag., *Supplicatio pro Christianis*, 17, 1, e *ibid.*, 18, 3, 6; Orígenes, *Celsum*, I, 16, etc.<sup>58</sup>). Asimismo se le hace pasar, en un testimonio tan tardío como el de Them., *Or.*, XXX, p. 349 Hardouin, b. como introductor de la agricultura (una más de las características del "mundo civilizado", coherente con la influencia que la música de Orfeo ejercía sobre las plantas).

La faceta de iniciador de una cultura musical, así como las actuaciones integradas en la vida de la colectividad humana, nos parecen la transposición mítica de rasgos propios de la figura del poeta-músico como tipo humano, en el marco de la cultura griega. Y son otro apoyo para el carácter civilizador de nuestro personaje, junto al hecho de que, a través de la música, impusiera un orden en la naturaleza. Recordemos, además, que D. Chr., LIII, 8, propone lo que podríamos llamar "interpretación alegórica" del mitema de Orfeo encantando y llevándose tras de sí rocas, plantas y fieras. Para este autor, el significado de tales historias no es más que el hecho de que

---

*Pléiade*), Paris, Gallimard, 1960, pp. 131 y ss., esp. pp. 161-8 y 191-2.

<sup>55</sup>Los otros testimonios se encuentran en Ps. Eratosth., *Cat.*, 24; D. S., III, 59, 5-6, y Ps. Luc., *Astr.*, X. Es llamativo que fuera Timoteo, uno de los innovadores de la música de fines del s. V, quien atribuyera a Orfeo la invención del instrumento más típico de la música griega, en la variante que califica de *ποικιλόμενος*. La *ποικιλία* era una de las características más salientes de la nueva música; consistía en la posibilidad de cambiar de escala dentro de una misma pieza (lo que se llama "modulación", en la armonía occidental clásica), y esa posibilidad venía favorecida por el aumento del número de cuerdas. Las modulaciones eran rechazadas por Platón (*R.*, 424 c), porque, según una idea tomada de Damón, toda perturbación en el campo de la música perturbaría el equilibrio de los individuos y de la sociedad. Y Timoteo quiere defenderse de sus críticos poniendo a Orfeo como precursor de aquella nueva música: en efecto, un escolio a Arato, v. 269, transmite la tradición de que Orfeo había puesto nueve cuerdas a la lira, vid. el comentario de Janssen, T. H. (1989: 158-60).

<sup>56</sup>La tradición de ese motivo continuó en Damag., *AP.* VII, 9, 6.

<sup>57</sup>Luiselli, R. (1993: 277 y ss.), ha hecho ver, con gran lucidez, la proximidad entre los efectos fascinadores del canto y del ensalmo, y los de las iniciaciones místicas. De este modo, no es extraño que un poeta - músico se convirtiera en el sacerdote de una corriente religiosa mística y soteriológica.

<sup>58</sup>Acerca de algunos aspectos del mito de Orfeo en la literatura cristiana griega, puede verse el estudio de Irwin, E. (1982: 51 y ss.); para Orfeo y el orfismo en Plutarco, remitimos de nuevo a Bernabé, A., 1996: "Plutarco e l' orfismo", en Gallo, I. (ed.), 1996 *Plutarco e la religione. Atti del Convegno di Ravello*. Nápolcs, M. D' Auria Editore.

Orfeo dominara a los hombres extranjeros ajenos a la civilización y a la lengua griegas<sup>59</sup>.

### II. 3. *La seducción de los dioses.*

La relación de Orfeo con los dioses pasa por ser capaz de persuadirlos, según vemos desde los textos de época clásica. Recordemos que los efectos del arte de Orfeo sobre, p. e., las deidades infernales, se expresan con los verbos κηλέω (E., *Alc.*, vv. 357 y ss.), θέλγω (Damag., *A. P.*, VII, 9, vv. 7-8) o πείθω (Hermesian., fr. 7 Powell, vv. 8 y 13)<sup>60</sup>, y observemos que esos verbos son los mismos que designan los efectos del arte de Orfeo sobre la naturaleza no - humana. Boyancé<sup>61</sup> ha señalado que este motivo de Orfeo persuadiendo a los dioses infernales representa la celebración, en el plano del mito, de los ensalmos órficos y de las fórmulas con las que los adeptos al orfismo pretendían asegurar a las almas un destino favorable en el más allá: debemos recordar aquí el pasaje en el que Philostr., *VA*, VIII, 7, p. 162 (I. 321, 28 Kays.), dice que "hay algunas melodías de Orfeo que están destinadas a los que mueren"<sup>62</sup>.

El hecho de que Orfeo venza a las Sirenas (A. R., IV, 905-6; Orph., *A.*, 1.284-90) nos parece que hay que interpretarlo en dos sentidos que convergen en uno. Por una parte, ese motivo remite a la privilegiada relación de Orfeo con el mundo divino. Y, a través de su capacidad de comunicarse, mediante la música, con potencias sobrenaturales, es como Orfeo ha conseguido

<sup>59</sup>Creemos interesante reproducir aquí el texto de Dión Crisóstomo: τὸ γὰρ λίθους τε καὶ φυτὰ καὶ θηρία κηλεῖν καὶ ἄγειν τί ἔστιν ἕτερον ἢ τὸ βαρβάρους ἀνθρώπους ἀσυνέτους τῆς Ἑλληνικῆς φωνῆς οὕτως ἄγαν χειρώσασθαι, μήτε τῆς γλώττης μήτε τῶν πραγμάτων ἐμπείρους ὄντας, ὑπὲρ ὧν ὁ λόγος, ἀλλὰ ἀτεχνῶς καθάπερ οἶμαι πρὸς κιθάραν κηλουμένους; Compárese este pasaje con otro, también de D. Chr. (XXXII, 62): Ὀρφεὺς τὰ θηρία ἡμέρου καὶ μουσικὰ ἐποίει διὰ τῆς ᾠδῆς. El adjetivo μουσικός tiene connotaciones de educación y civilización: entre otros sentidos, posee el de "devoto de las Musas", lo que, para un griego, equivalía a "cultivado", "educado". Observemos que la raíz del verbo ἡμερώω reaparece en textos que comentan el valor ético de la música (Pl., *Prt.*, 326 b, y *R.*, 442 a; Plu., *Cor.*, I, 5). Asimismo, Plb., IV, 20-21, dice que los arcadios no consideraban que hubiera ignorancia más vergonzosa que la ignorancia de la música, porque ese arte, que a otros había afeminado, a ellos simplemente les dulcificaba el temperamento, dadas las duras condiciones climáticas en las que vivían, y que influían en su carácter. Éstos han sido los primeros testimonios que hemos hallado de esta interpretación alegorista, en las fuentes griegas; pero ya se encontraba en la literatura latina desde los vv. 391 y ss. del *Ars poetica*, de Horacio (datable en la última década del s. I a. C.).

<sup>60</sup>Independientemente de que, al final, fracasara en la empresa por la que había descendido al Hades. Se ha discutido largamente sobre si la versión primitiva del mito contenía un final feliz del intento de Orfeo por rescatar a Euridice: en realidad, los únicos textos que podrían apoyar, sin ambigüedad, ese final feliz, son el *Epitaphius Bionis*, vv. 122 y ss., y Hermesian., fr. 7 Powell, vv. 1 y 13-14. A éste último han remitido Segal, Ch. (1989: 156), y Di Fabio, A. (1993: 199 y ss.). No obstante, el relativo valor de este último testimonio es casi reducido a la nada por Heath, J. (1994: 183 y ss.).

<sup>61</sup>1936 = 1972: 76. Masaracchia, A. (1993: 25), ha indicado también que el motivo de la catábasis de Orfeo debió de surgir favorecido por las inquietudes escatológicas del orfismo y de los misterios eleusinos. También hemos observado que algunos de los *Himnos órficos* están dedicados a los dioses sobre los que Orfeo actúa, en el mito.

<sup>62</sup>εἰ τινας Ὀρφέως εἰσὶν ὑπὲρ τῶν ἀποθανόντων μελωδίαι, μὴδ' ἐκείνας ἀγνοῆσαι.

alejarse un peligro para el orden normal del universo (para el desarrollo de una empresa humana, en este caso). Además, las Sirenas, en tanto que seres monstruosos, pueden representar por sí mismas el desorden que Orfeo vence mediante la música. Y creemos que la victoria de Orfeo sobre las Sirenas también simboliza una victoria sobre la muerte: la asociación de esos seres con el mundo de los muertos está presente, en Grecia, desde, por lo menos, la época clásica<sup>63</sup>. Este episodio, pues, permite ver con cierta claridad la concepción mágico-animista que subyace en los motivos de la música prodigiosa de Orfeo<sup>64</sup>: la misma concepción presente en el episodio de los samotracios, a los que dirigió una plegaria con la que calmó una tempestad (D. S., IV, 48, 5-6<sup>65</sup>). También nos hemos referido más arriba al oasis que las Hespérides hicieron florecer gracias a una plegaria de Orfeo (A. R., IV, 1.406-26), y tenemos que añadir ahora que nuestro cantor, tocando la formige, hizo acudir a Hypnos para que adormeciera al dragón que custodiaba el vellocino de oro (Orph., A., 1.001-14).

En suma, la capacidad de comunicarse con lo que está más allá de lo humano (la naturaleza o los dioses<sup>66</sup>) es la manera de expresar hasta qué punto el cantor tracio estaba dotado de una destreza extraordinaria. Asimismo, como hemos podido ver, p. e., en A. R., I, 512 y ss., podía aplacar la cólera de sus oyentes humanos, lo que parece la transposición al plano humano, de lo que Orfeo podía lograr sobre las fieras. Y ya hemos visto que era posible una interpretación orientada a la inversa: en un pasaje de D. Chr. (LIII, 8), al que nos hemos referido antes, se dice que el motivo del encantamiento de fieras y árboles era una manera figurada de expresar cómo Orfeo había instruido a hombres ajenos a la lengua y a la civilización griegas<sup>67</sup>. Esta interpretación "alegorista" del mito, que encontramos ya en la Antigüedad, permite entender los prodigios que obraba Orfeo sobre la naturaleza no - humana, y sobre los hombres, como facetas de una misma función civilizadora, o, más en general, de ordenación. Función que se ejerce gracias a una inusual capacidad comunicativa a través de la música.

---

<sup>63</sup>Cf. con el fr. 861 Radt (777 Nauck), de Sófocles: *Σειρήνας εἰσαφικόμην, / Φόρκου κόρας, θροοῦντε τοὺς Ἄιδου νόμους*. Esa interpretación del mito no sabemos si fue seguida por Apolonio de Rodas. También se dio en ambientes pitagóricos, a la vista del grupo escultórico de Malibú, procedente de Tarento (360-340 a. C.), en el que puede hallarse representado Orfeo entre dos Sirenas. Para esta cuestión, vid. West, M. L. (1984: 25, lámina 4, y pp. 29-33); Garezou, M. X. (1994: 98), y Olmos, R., en prensa.

<sup>64</sup>Acerca de este aspecto, una buena introducción se halla en el trabajo de Bernabé, A.: "La palabra de Orfeo: religión y magia", en prensa.

<sup>65</sup>El pasaje procede de Dionys. Scyt., fr. 18 y 30 Rusten (= *F Gr H*, 32 F 14): *τοὺς δ' Ἄργοναύτας ἐπιστραφένους ἐκπεῦσαι καὶ μέσον ἤδη τὸ Ποντικὸν πέλαγος ἔχοντας περιπεσεῖν χειμῶν παντελῶς ἐπικινδύναι. (6) τοῦ δ' Ὀρφέως, καθάπερ καὶ πρότερον, εὐχὰς ποιησαμένου τοῖς Σαμόθραιξι, λήξαι μὲν τοὺς ἀνέμους, φανῆναι δὲ πλησίον τῆς νεῶς τὸν προσαγορευόμενον θαλάττιον Γλαῦκον*.

<sup>66</sup>Más bien "la naturaleza y los dioses". En la concepción mágico-animista de la naturaleza a la que nos remiten los prodigios de Orfeo, el mundo está poblado de seres sobrenaturales que lo animan.

<sup>67</sup>También Them., *Or.*, II, p. 37 Hardouin, c. dice que Orfeo amansó, ablandó e instruyó a hombres más implacables que los leones. La interpretación alegorista del mito, apoyada en el valor ético que el pensamiento griego atribuyó a la música, gozaría de buena fortuna en la literatura posterior: tiene ecos, p. e., en Eus., *LC.* 14, 1.

### III. Orfeo y la perennidad de la música.

Por más que lo que Orfeo transmitiera a través de la música fuera un orden<sup>68</sup>, el mero hecho de comunicarse ya implica salir de uno mismo, rebasar unos límites. Lo cual se ve con especial claridad en las ocasiones en las que Orfeo dota de afectos humanos a la naturaleza no -humana. También encontramos una transgresión de límites en el descenso al Hades. Sin embargo, debemos observar que la muerte de Orfeo no es un castigo de los dioses a quien ha querido traspasar los límites entre la vida y la muerte. Al menos las fuentes en las que hemos basado este estudio no lo dicen explícitamente, si bien la relación entre ambos motivos es plausible, en un análisis estructural del mito<sup>69</sup>. Y el trágico fin de nuestro cantor no tiene que ver con sus habilidades musicales, salvo en unos pocos testimonios (Him., *Or.*, 46, 19; Procl., *in R.*, I, 174)<sup>70</sup>.

Pero, como decíamos al principio, si Orfeo no consiguió traspasar los límites entre la vida y la muerte, sí lo consiguió *post mortem*, cuando su cabeza siguió cantando. Hallamos ese motivo desde época imperial (p. e., en Cono, *F Gr H* 26 F 1 -XLV-)<sup>71</sup>. O cuando su cabeza (y también su lira) transmitió sus facultades a quienes se hallaban próximos a ella, como los habitantes de Lesbos, que debían sus especiales dotes para la música al hecho de que la cabeza y la lira de Orfeo estuvieran enterradas en su isla, según una leyenda que hemos encontrado por primera vez en el poeta helenístico Fanocles (fr. 1 Powell, vv. 15-22), y que seguimos hallando documentada en época imperial<sup>72</sup>. También los ruseñores de Antisa, donde estaban enterrados los restos de Orfeo, cantaban mejor que los demás (vid. Myrsil., fr. 2 Giannini, correspondiente

<sup>68</sup>Cf. Segal, Ch. (1978 = 1989: 9). En este hecho, puede haber influido la apreciación griega de la armonía como belleza, y viceversa. Recordemos que la misma palabra, *κόσμος*, designa a un tiempo los conceptos de "orden" y "belleza". Por lo demás, los escasos testimonios que atribuían una función perturbadora a la música de Orfeo se presentan relacionados con la violenta muerte del cantor.

<sup>69</sup>Vid. los testimonios en Kern, t. 113-134. Aparte de la versión corriente, según la cual Orfeo murió despedazado por las mujeres tracias, hay otra que dice que Zeus lo fulminó. Aparece documentada por algunos epigramas, ya desde época clásica: el citado por el Ps. Alcíd., *Vlises*, 24 (v. 2: *ὄν κτάνεν ἰψιμέδων Ζεὺς ψολόεντι βέλαι*). En el mismo epigrama, aunque sin establecer una relación causal, se dice que Orfeo había descubierto la escritura y se la había enseñado a Heracles. Mucho más tarde, Pausanias dirá que Orfeo fue fulminado por revelar ciertas doctrinas en los misterios (IX, 30, 5: *ὑπὸ τῶν λόγων ἔνεκα ὧν ἐδίδασκεν ἐν τοῖς μυστηρίοις*).

<sup>70</sup>Vid., acerca de esos textos, el artículo de Restani, D. (1991: 194 y ss.). Esta autora ha señalado que Paus., IX, 30, 5, sugiere también claramente que la muerte de Orfeo a manos de las mujeres tracias fue una venganza de éstas por la atracción que el cantor ejercía sobre sus maridos. Otros casos de música que genera, al mismo tiempo, encantamiento y destrucción, se encuentran en las Sirenas, en Támiris y en Marsias.

<sup>71</sup>La pervivencia del arte de Orfeo se encuentra ya en época clásica: en el mito de Er, Platón presenta el alma de Orfeo reencarnada en un cisne, ave asociada a uno de los dioses músicos por excelencia, Apolo (vid. Pl., *R.*, X, 620 a). Este motivo de la pervivencia del arte -adaptado a la doctrina de la metempsicosis-, se halla también en las genealogías míticas de los músicos, que las fuentes antiguas se esforzaron insistentemente en establecer: todo responde a la conciencia que el músico tenía de la transmisión de su arte de maestro a discípulo, o de padre a hijo. Con respecto al pasaje platónico, recordemos que el cisne -ave musical- aparece entre las aves de las que se puede aprender la música, ya en Democr., fr. 154 DK. Vid., a este respecto, Restani, D. (1991: 195 y ss.).

<sup>72</sup>Aristid., *Or.* XXIV, 55, e Him., *Or.*, 26, 34 y ss.

a *F Gr H*, 477, F 2; cf. Antig., *Mir.*, 5). Y la lira de Orfeo comunicó una resonancia especial a las rocas de la ciudad eolia de Lirneso (Philostr., *Her.*, pp. 44, 28-45, 3 De Lannoy). De este modo, la música de Orfeo se perpetuó tras la muerte de éste, y tenemos que recordar aquí lo que decíamos al principio, acerca del anhelo de inmortalidad que suele manifestarse en la actividad poética y en los poetas. Además, es muy interesante la observación de L. Rowell<sup>73</sup>: si la capacidad de encantar a los animales salvajes y demás prodigios simboliza la unidad con la naturaleza<sup>74</sup>, la llegada de la cabeza y de la lira de Orfeo a Lesbos representa el retorno a la unidad con la naturaleza, después de que nuestro cantor se hubiera auto-segregado de ésta, tras su descenso al Hades, y tras la segunda e irrevocable pérdida de Eurídice.

Todo lo cual confluyó, en época helenística, con el desarrollo de los mitos astrales, gracias a los avances de la astronomía y al gusto erudito por los *αἴττια*, en la literatura. Gracias, también, al contacto con las religiones astrales del Próximo Oriente, que se difundieron ampliamente en Grecia a partir de las campañas de Alejandro Magno<sup>75</sup>. Y fue precisamente un autor de época helenística, Eratóstenes, el que, en una obra sobre mitos astrales, de la que sólo conservamos un resumen conocido por el título de *Catasterismi*, expuso la leyenda de la metamorfosis de la lira de Orfeo en constelación (vid. el cap. 24 de ese resumen), que también encontramos en el Ps. Plu., *Fhu.*, III, 4, y en otro Pseudo-, el Ps. Luc., *Astr.*, X. Leyenda que colmaría, al menos en el plano del mito, aquel anhelo de inmortalidad, y con la que se consumaría la reintegración del músico en la naturaleza: tras la muerte de nuestro héroe, las Musas, que no sabían a quién entregar la lira, consideraron conveniente que Zeus la convirtiera en constelación, para que quedara, entre las estrellas, un recuerdo de Orfeo.

Francisco MOLINA

*Illescas*, 81, 5<sup>o</sup> B,  
28024, Madrid.

---

<sup>73</sup>1987: 19-20, que remite, para esa interpretación, a *se ipso*. 1983: *Thinking about Music*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1983, pp. 62-63.

<sup>74</sup>En la misma línea de Ziegler, K. (1939: col. 1.249); Lieberg, G. (1984: 140), y Segal, Ch. (1978 = 1989: 9).

<sup>75</sup>En concreto, lo que influyó en el desarrollo de tales mitos de catasterismos fueron las creencias en una escatología astral del alma, e. d., en que el alma fuera a morar entre los astros o en que se convirtiera en uno de ellos, tras la muerte. Tales creencias, por otra parte, ya estaban presentes en época clásica, como vemos, p. e., en un par de testimonios prehelenísticos, en los que se está aludiendo a catasterismos: E., *Hel.*, v. 141, alude al catasterismo de los Dioscuros en la constelación de *Gemini*: *ἀστροὶς σφ' ὁμοιωθέντε φάσ' εἶναι θεῶν*. Mucho más ilustrativo es el pasaje de Ar., *Pax.*, v. 833, donde Trigeo dice que, cuando uno muere, se convierte en un astro (*ὡς ἀστέρες γυγνόμεθ'*, *ὅταν τις ἀποθάνη*), para presentar, en los versos siguientes, al ditirambógrafo Ión de Quíos catasterizado en el lucero de la mañana. En general, la creencia en la inmortalidad celeste del alma se encuentra documentada en Grecia, que sepamos, desde el 432 a. C.: de ese año data una inscripción procedente del Cerámico de Atenas, y que conmemora a los caídos en Potidea, de quienes se dice: *αἰθέρ μὲν φονχᾶς ὑπεδέχασατο* -I. G., "ed. minor", I, 945, v. 5; cf. Peek, W., 1955: *Griechische Versinschriften*, Berlin, Akademie-Verlag (rpr.: Chicago, Ares Publishers Inc., 1988), pp. 8-9. Cf. también Pl., *R.*, X, 614 c y 616 b y ss. Acerca de la inmortalidad celeste, puede verse Cumont, F. (1949: 142 y ss.).

**Bibliografía**

- A. Barker, 1984 (rpr., 1987): *Greek Musical Writings, I: The Musician and his Art*. Cambridge, University Press.
- É. Benveniste, 1969: *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Les Éditions de Minuit, vol. II (hay trad. esp. de Mauro Armíño: *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Madrid, Taurus, 1983).
- A. Bernabé, (en prensa): «Orfeo: el poder de la música», en *Anfión*.
- , (en prensa): «Platone e l' orfismo», en el núm. que la revista *Messana* dedicará como homenaje a U. Bianchi, ed. por G. Sfameni Gasparro.
- , (en prensa): «La palabra de Orfeo: religión y magia», en las *Actas del II Simposio de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones*.
- P. Boyancé, 1936: *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*. Paris, Éditions E. de Boccard (rpr. de 1972).
- C. M. Bowra, 1952: «Orpheus and Eurydice», *CQ*, 46 113-126.
- J. Bremmer, 1991: «Orpheus: from Guru to Gay» en Borgeaud, Ph. (ed.): *Orphisme et Orphée. En l'honneur de Jean Rudhardt*. Ginebra, Librairie Droz, pp. 13-30.
- L. Brisson, 1990: «Orphée et l' Orphisme à l' époque impériale. Temoignages et interprétations philosophiques, de Plutarque à Jamblique», en Temporini, H., y Haase, W., 1990: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Berlin-Nueva York, De Gruyter, II, 36, 4, pp. 2.867-2.931, ahora en eod., 1995: *Orphée et l' orphisme dans l' Antiquité Gréco-Romaine*, Hampshire-Vermont, Variorum (reproducido con la misma paginación de ANRW).
- P. Chantraine, 1968 y ss. (rpr. publicada en 1990): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris, Klincksieck.
- W. von Christ, O. Staehlin y W. Schmid, 1974: *Griechische Literaturgeschichte*. Munich, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (rpr. de la 6ª ed., *ibid.*, 1920).
- F. Cumont, 1949: *Lux Perpetua*. Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- M. Detienne, 1971: «Orphée au miel», *QUCC* 12 7-23.
- , 1989: *L'écriture d' Orphée*. Paris, Gallimard, 1989 (hay tradcc. esp. de M. A. Galmarini, *La escritura de Orfeo*. Barcelona, Península, 1990).
- DGE = F. Rodríguez Adrados (dir.) et al., 1980 y ss.: *Diccionario Griego-Español*. Madrid, C. S. I. C.
- E. R. Dodds, 1951: *The Greeks and the Irrational*, California, The Regents of the University of California (trad. esp. de M. Araujo: *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Revista de Occidente, 1960; 7ª rpr., Madrid, Alianza Editorial, 1994).
- J. Duchemin, 1960: *La houlette et la lyre. Recherche sur les origines pastorales de la poésie. I: Hermès et Apollon*. Paris, Les Belles Lettres.
- A. di Fabio, 1993: «La catabasi di Orfeo in Ermesianatte di Colofone: metamorfosi di un mito», en Masaracchia, A. (ed.), 1993: *Orfeo e l' orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991)*. Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 199-210.
- C. Fiore, 1993: «Aspetti sciamanici di Orfeo», en Masaracchia, A. (ed.), 1993: *Orfeo e l' orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991)*. Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 409-424.
- M. X. Garezou, 1994: «Orpheus», *LIMC*, Zürich y Munich, Artemis Verlag, VII 1 81-105.
- L. Gil, 1974: «Orfeo y Eurídice (versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda)», *CFC*,

- 6 135-93 (reed. en *Transmisión mítica*, Barcelona, 1975, pp. 121-197).
- F. Graf, 1987: «Orpheus: A Poet among Men», en Bremmer, J. (ed.): *Interpretations of Greek Mythology*. Londres y Sidney, Croom Helm, pp. 90-106 (reed.: Londres, Routledge, 1989).
- P. Grimal, 1951: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. París, P. U. F. (tradcc. española realizada sobre la sexta edición -*ibid.*, 1975-, Buenos Aires, Paidós, 1981).
- W. K. C. Guthrie, 1935: *Orpheus and Greek Religion*. Londres, Methuen & Co. (hay tradcc. española de Juan Valmard: *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970, a partir de la ed. de 1966).
- , 1969: *A History of Greek Philosophy, III: the Fifth Century Enlightenment*. Cambridge, University Press (trad. esp. de Joaquín Rodríguez Feo, publicada con el título *Historia de la filosofía griega, III: siglo V. Ilustración*. Madrid, Gredos, 1988).
- J. Heath, 1994: «The Failure of Orpheus», *TAPhA*, 124 163-96.
- G. Iacobacci, 1993: «Orfeo argonauta: Apollonio Rodio, I, 494-511», en Masaracchia, A. (ed.), 1993: *Orfeo e l' orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991)*. Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 77 y ss.
- E. Irwin, 1982: «The Songs of Orpheus and the New Song of Christ», en Warden, J. (ed.), 1982: *Orpheus. The Metamorphosis of a Myth*. Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, pp. 51 y ss.
- T. H. Janssen, 1989 *Timotheus. Persae*. Amsterdam, Adolf M. Hakkert.
- J. A. Kemp, 1966: «Professional Musicians in Ancient Greece», *G & R*, 13 (2) 213-222.
- O. Kern, 1920: *Orpheus. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung*. Berlín, Weidmann.
- , 1963<sup>2</sup>: *Orphicorum Fragmenta*. Berlín, Weidmann (1ª edición, *ibid.*, 1922).
- H. Koller, 1963: «Orpheus, der irdische Sänger», en *Musik und Dichtung im frühen Griechenland*. Berna y Munich, Francke Verlag, pp. 49-57.
- A. Lesky, 1963<sup>2</sup>: *Geschichte der griechischen Literatur*. Berna, A. Francke AG Verlag (tradcc. esp. de J. M<sup>a</sup> Díaz Regañón y B. Romero, Madrid, Gredos, 1985).
- G. Lieberg, 1984: «Arione, Orfeo ed Anfione. Osservazioni sul potere della poesia». *Orpheus*, 5 139-155.
- I. M. Linforth, 1941 (rpr. publicada en 1973): *The Arts of Orpheus*. Nueva York, Arno Press.
- J. A. López Férrez, (coord.), 1988: *Historia de la literatura griega*. Madrid, Cátedra.
- LSJ = H. G. Liddell; R. Scott y H. S. Jones, 1940<sup>9</sup> (rpr. publicada en 1985): *A Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press.
- R. Luiselli, 1993: «Contributo all' interpretazione delle Argonautiche orfiche: studio sul proemio», en Masaracchia, A. (ed.), 1993: *Orfeo e l' orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991)*. Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 265-307.
- A. Masaracchia, 1993: «Introduzione» a *se ipso* (ed.), 1993: *Orfeo e l' orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991)*. Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 13-26.
- J. Mendoza Tuñón, 1995: "El magisterio político del poeta en el ámbito indoeuropeo", *CFE*, 5 29-40.
- F. Molina, 1995: *Aspectos del poder de la música en el mito de Orfeo*. Memoria de licenciatura, inédita.
- R. Olmos, (en prensa): «El cantor y la lira: lectura y usos de las imágenes de Orfeo», ponencia presentada en el IX Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 27 al 30 de septiembre de 1995).

- W. F. Otto, 1971<sup>3</sup>: *Die Musen und die göttliche Ursprung des Singens und Sagens*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (tradcc. española de Hugo F. Bauzá: *Las musas. El origen divino del canto y del mito*. Buenos Aires, Eudeba, 1981).
- E. R. Panyagua, 1967: «La figura de Orfeo en el arte griego y romano», *Helmantica*, 18 173-239.
- , 1972-73: «Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo», *Helmantica*, 23 83-135 y 393-416; *ibid.*, 24 433-498.
- D. Restani, 1994: «Orfeo senza Euridice. Un'indagine su fonti e studi», *Musica e storia*, 2 191-206.
- E. Robbins, 1982: «Famous Orpheus», en Warden, J. (ed.): *Orpheus: The Metamorphosis of a Myth*, Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, pp.3-23.
- A. Robertson y D. Stevens (dirs.), 1968: *The Pelican History of Music. I*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books Ltd. (tradcc. esp. de M<sup>a</sup> Pilar Ganose, publicada con el título de *Historia general de la música. De las formas antiguas a la polifonía*. Madrid, Istmo, 1972).
- F. Rodríguez Adrados, 1988: «Música y literatura en la Grecia antigua», en VV. AA., 1981: *Logos semantíkós. Studia Linguistica in honorem Eugenio Coseriu*, I, Madrid, Gredos, y Berlín-Nueva York, De Gruyter, pp. 9-19 (ahora en *Nuevos estudios de lingüística general y de teoría literaria*. Barcelona, Ariel, pp. 291-7).
- W. H. Roscher (ed.), 1884-1937: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig, Teubner (rpr.: Hildesheim, Georg Olms, 1965).
- L. Rowell, 1987: «Paradigms for a Comparative Mythology of Music», en *Journal of the Indian Musicological Society*, 18 (2) 14-29. Ahora en Mehta, R. C. (ed.), 1989: *Music and Mythology. A Collection of Essays*, Bombay-Baroda, Indian Musicological Society, II, pp. 14-29; las pp. 14 y 16-28 están traducidas en el libro coordinado por Restani, D. (coord.), 1995: *Musica e mito nella Grecia antica*, a cura di Donatella Restani, Bolonia, Il Mulino, pp. 159 y ss. («Paradigmi per una mitologia comparata della musica», trad. por Silvia Panigalli).
- J. S. Rusten, 1982: *Dionysius Scytobrachion*. Colonia, Westdeutscher Verlag.
- D. Sansone, 1985: «Orpheus and Eurydice in the Fifth Century», *C&M*, 36 53-64.
- Ch. Segal, 1978: «The Magic of Orpheus and the Ambiguities of Language», *Ramus*, 7 106-42, = 1989, pp. 1-35; las pp. 114-24 se hallan ahora traducidas por Silvia Panigalli, con el título «La magia di Orfeo e le ambiguità del linguaggio», en D. Restani (coord.), 1995: *Musica e mito nella Grecia antica*, Bolonia, Il Mulino, pp. 289-303.
- , 1989: *Orpheus: The Myth of the Poet*. Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press.
- R. Sorel, 1995: *Orphée et l'orphisme*. París, P. U. F. (col. *Que sais-je?*, núm. 3.018).
- TGL = H. Stephanus, 1572: *Thesaurus Graecae Linguae*. Reimpresión, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1954.
- M. Valverde Sánchez, 1993: «Orfeo en la leyenda argonáutica», *EC*, 104, 7-16.
- F. Villar Liébana, 1991: *Los indoeuropeos y los orígenes de Europa*. Madrid, Gredos.
- J. de Vries, 1961: *Heldenlied en Heldensage* (traducción alemana del autor: *Heldenlied und Heldensage*, Berna y Munich, Francke Verlag).
- M. L. West, 1983 (rpr. publicada en 1984): *The Orphic Poems*. Oxford, Clarendon Press (hay tradcc. italiana, corr. y ampl. de M. Tortorelli Ghidini, *I poemi orfici*, Nápoles, 1993).
- , 1992: *Ancient Greek Music*. Oxford, Clarendon Press.
- K. Ziegler, 1939: «Orpheus», *RE*, 18 (1) 1200-1316.