UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

FACULTAD DE FILOLOGÍA.

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA GRIEGA

Y

LINGÜÍSTICA INDOEUROPEA.

ORFEO Y LA MITOLOGÍA DE LA MÚSICA

TESIS DOCTORAL
REALIZADA POR

FRANCISCO MOLINA MORENO,

BAJO LA DIRECCIÓN DEL PROFESOR

DR. D. ALBERTO BERNABÉ

MADRID, 1998.

AGRADECIMIENTO Y DEDICATORIA.

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

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

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

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

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

INTRODUCCIÓN

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

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

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

---

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

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

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

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

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

b) Producido por instrumentos distintos a la voz humana.

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

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

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

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

---

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

[6] Detienne, M., 1971, p. 8. Examinaremos los testimonios en la primera parte de este trabajo.

[7] 1987, p. 84.

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

10 Nelis, D. P., 1992; Iacobacci, G., 1993, y Busch, S., 1993;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

[18] Ruipérez, M. S., 1954, p. 1.

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

---

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

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

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

22 Vid. su trabajo de 1994, citado en bibliografía.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PRIMERA PARTE

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

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

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

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

---

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

[24] 1934, I, p. 2.

[25] 1933, p. 141, n. 26.

[26] 1935, p. 475.

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

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

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

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

νηνεμία γὰρ ἠχῶδες καὶ γαλήνη καὶ τοὐναντίον, ὡς Σιμωνίδης φησίν·

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

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

---

27 1935, p. 475.

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

29 Transmitido por Plutarco, *Quaest. conviv.*, VIII, 3, 4.

30 En ese sentido lo interpreta Bowra, C. M., ²1961, pp. 364-5, que propone que este fragmento puede proceder del mismo poema que el fr. 567 Page, siguiendo a Schneidewin; éste fue el primero que combinó ese fr. con los núms. 20 y 27 Diehl (=508 y 567 Page). La sugerencia de que se trate de Orfeo la sigue Rodríguez Adrados, F. (trad.), 1986, p. 272.

31 De aquí en adelante, abreviado *A. O.*

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

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

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

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

---

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

[33] Al margen ya de la hipótesis de Graf, F., 1987.

[34] Kern, O., ²1963, p. 16, t. 56, donde aparece como fr. 139 b Schroeder.

[35] Vid. Bélis, A., 1995, p. 1.042.

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

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

> ἐξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμιγκτὰς ἀοιδᾶν πατὴρ
> ἔμολεν, εὐαίνητος Ὀρφεύς.

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

---

[36] Cf. también *sch.* a Homero, *Il.*, V, 509 (p. 644 Erbse).

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

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

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

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

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

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

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

> Ὀρφεῖ δὲ γλῶσσαν τὴν ἐναντίαν ἔχεις.
> ὃ μὲν γὰρ ἦγε πάντ' ἀπὸ φθογγῆς χαρᾶι,

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

> εἰ μὲν τὸν Ὀρφέως εἶχον, ὦ πάτερ, λόγον,
> πείθειν ἐπάιδους' ὥσθ' ὁμαρτεῖν μοι πέτρας,
> κηλεῖν τε τοῖς λόγοισιν οὓς ἐβουλόμην,---

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

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

ἀλλ' οἶδ' ἐπωιδὴν Ὀρφέως ἀγαθὴν πάνυ,

así como en *Alc.*, 966 y ss.:

... φάρμακον
Θρήισσαις ἐν σάνισιν, τὰς
Ὀρφεία κατέγραψεν
γῆρυς. [39]

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

εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν,

como en *Med.*, 543:

μήτ' Ὀρφέως κάλλιον ὑμνῆσαι μέλος,

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

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

---

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

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

μέσωι δὲ παρ' ἱστῶι
'Ασιάδ' ἔλεγον ἰήιον
Θρῆισσ' ἐβόα κίθαρις 'Ορφέως
μακροπόλων πιτύλων ἐρέτηισι κε-
λεύσματα μελπομένα, τότε μὲν ταχύ-
πλουν, τότε δ' εἰλατίνας ἀνάπαυμα πλά-
τα[ς].[40]

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

(Εὔν.) μοῦσάν μ' κιθάρας 'Ασιάδος διδάσκεται,
τοῦτ[ο]ν δ' ἐς "Αρεως ὅπλ' ἐκόσμησεν μάχης. [41]

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

πρῶτος ποικιλόμουσον 'Ορ-
φεὺς ‹χέλ›υν ἐτέκνωσεν[43],
υἱὸς Καλλιόπα‹ς ⏑ –
– ⏑ › Πιερίαθεν[44].

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

---

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

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

[42] *PMG* 791, vv. 221-224 Page; vv. 234 y ss. Wilamowitz.

[43] V. 221 ποικιλόμουσο‹ν› Wilamowitz, a Janssen accepto: ποικιλόμουσος em. Aron, adnuitque Page || V. 221-2 'Ορφεὺς Page: 'Ορ‹φε›ὺς Wilamowitz.

[44] υἱὸς Καλλιόπας Πιερίας ἔπι Gostoli, 1990, p. 30: ΠΙΕΡΙΑΣΕΝΙ Pap.

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

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

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

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

---

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

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

47 θηρίων cod.: θηρῶν L. Dindorf.

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

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

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

---

[49] καλουμένοις ἔπεσι C T^p: ἔπεσι καλουμένοις E: ἔπεσι καλούμενος C S: ἔπεσιν ἀδόμενος U.

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

[51] Procedente de un escolio a Ps. Eurípides, *Rh.*, v. 895.

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

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

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

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

> αὐτὰρ τόνγ' ἐνέπουσιν ἀτειρέας οὔρεσι πέτρας
> θέλξαι ἀοιδάων ἐνοπῇι ποταμῶν τε ῥέεθρα·
> φηγοὶ δ' ἀγριάδες κείνης ἔτι σήματα μολπῆς
> ἀκτῆι Θρηικίηι Ζώνης ἔπι τηλεθόωσαι
> ἐξείης στιχόωσιν ἐπήτριμοι, ἃς ὅγ' ἐπιπρό
> θελγομένας φόρμιγγι κατήγαγε Πιερίηθεν.

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

> ... Οἰάγροιο πάις Θρηίκιος Ὀρφεύς,
> Βιστονίην ἐνὶ χερσὶν ἑαῖς φόρμιγγα τανύσσας,
> κραιπνὸν ἐυτροχάλοιο μέλος κανάχησεν ἀοιδῆς,
> ὄφρ' ἄμυδις κλονέοντος ἐπιβρομέωνται ἀκουαί
> κρεγμῶι· παρθενίην δ' ἐνοπὴν ἐβιήσατο φόρμιγξ,

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

Los mismos elementos aparecen en:

- I, 512 y ss. (Ἦ, καὶ ὁ μὲν φόρμιγγα σὺν ἀμβροσίῃ σχέθεν αὐδῇ· / τοὶ δ' ἄμοτον λήξαντος ἔτι προύχοντο κάρηνα, / ... / ... τοῖόν σφιν ἐνέλλιπε θέλκτρον ἀοιδῆς), y I, 569 (τοῖσι δὲ φορμίζων εὐθήμονι μέλπεν ἀοιδῇι),

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

παιδείαι δὲ καὶ μελωιδίαι καὶ ποιήσει πολὺ προέχων τῶν μνημονευομένων· καὶ γὰρ ποίημα συνετάξατο θαυμαζόμενον καὶ τῇι κατὰ τὴν ὠιδὴν εὐμελείαι διαφέρον ... μέγιστος ἐγένετο τῶν Ἑλλήνων ἔν τε ταῖς θεολογίαις καὶ ταῖς τελεταῖς καὶ ποιήμασι καὶ μελωιδίαις.

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

57 Vid. Lesky, ²1963, p. 867 de la tradcc. española. Acerca de las discusiones en torno a la autoría de este discurso, puede verse la introducción que A. Barigazzi le consagra, en las pp. 298 y ss. de su edición de Favorino (vid. datos completos en el apartado consagrado a las ediciones, en bibliografía final).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

58 Estrabón, VII, fr. 18 y X, 3, 17, y Teófilo de Antioquía, *Ad Autolycum*, II, 30.

59 Vid. texto reproducido en II. 1. 4.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

ὃc θῆρac καὶ δένδρα καὶ ἑρπετὰ καὶ πετεηνὰ
φωνῆι καὶ χειρῶν κοίμιcεν ἁρμονίηι.

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

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

---

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

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

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

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

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

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

τὰ μὲν Ὀρφεῖ, τὰ δὲ Μουσαίωι, κατὰ βραχὺ ἄλλωι ἀλλαχοῦ, τὰ δὲ Ἡσιόδωι, τὰ δὲ Ὁμήρωι, τὰ δὲ τοῖς ἄλλοις τῶν ποιητῶν.

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

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

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

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

---

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

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

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

τάχα δέ τι καὶ νῦν ἄιδει· καὶ ἡ ὀφρῦς οἷον ἀποσημαίνουσα τὸν νοῦν τῶν ἀισμάτων ἐσθής τε αὐτῶι μετανθοῦσα πρὸς τὰς τῆς κινήσεως τροπάς, καὶ τοῖν ποδοῖν ὁ μὲν λαιὸς ἀπερείδων ἐς τὴν γῆν ἀνέχει τὴν κιθάραν ὑπὲρ μηροῦ κειμένην, ὁ δεξιὸς δὲ ἀναβάλλεται τὸν ῥυθμὸν ἐπικροτῶν τοὔδαφος τῶι πεδίλωι, αἱ χεῖρες δὲ ἡ μὲν δεξιὰ ξυνέχουσα ἀπρὶξ τὸ πλῆκτρον ἐπιτέταται τοῖς φθόγγοις ἐκκειμένωι τῶι ἀγκῶνι καὶ καρπῶι ἕως νεύοντι, ἡ λαιὰ δὲ ὀρθοῖς πλήττει τοῖς *δακτύλοις τοὺς μίτους.*

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

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

---

[67] Vid. Christ, W. von; Stählin, O., y Schmid, W., 1974, p. 517, n. 2.

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

φυσικοὶ δὲ οἵους οἱ[68] περὶ Παρμενίδην[69] καὶ Ἐμπεδοκλέα ἐποίησαν[70], τίς ἡ τοῦ Ἀπόλλωνος φύσις, τίς ἡ τοῦ Διός, παρατιθέμενοι. καὶ οἱ πολλοὶ τῶν Ὀρφέως τούτου τοῦ τρόπου.

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

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

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

---

68 οἵους οἱ **Bursian:** τοι ὅσοι P.

69 περὶ Παρμενίδην **Heeren:** παρὰ πᾶν μέρος P.

70 ἐποίησαν **Bernhardy:** ἐτίμησαν P.

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

'Ορφεύς, οὗ μολπῆισιν ἐφέσπετο πᾶσα μὲν ὕλη.

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

κεχρῆcθαι δὲ τῇι Δωρικῇι διαλέκτωι καὶ τὸν 'Ορφέα, πρεcβύτατον ὄντα τῶν ποιητῶν.

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

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

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

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

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

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

---

[75] Vid. Lesky, A., [2]1963, p. 828 de la traducción española.

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

- ἀείδω: ἄιδοντ', en v. 412; ἀοιδήν, en v. 73 (donde se la califica de μελίγηρυν) y 420; ἤειδον, en v. 431; ἀοιδῆς, en v. 436, y

- μέλπω: μολπῆς, en v. 436, y μολπῆιcι, en v. 704; μέλπων, en v. 73; μέλπον, en v. 428.

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

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

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

De fines de la época imperial datan las redacciones por las que conocemos la *Novela de Alejandro*, atribuida a Calístenes, que puede remontar al s. II a. C.[78]. En la recensión A de esa obra, I, 42, 6-7, se compara a Alejandro, que iba a dominar tantos pueblos, con Orfeo, que dominó las fieras y que era capaz de hacerse obedecer por los griegos, y de cambiar la manera de ser de los bárbaros: ὥcπερ γὰρ ὁ 'Ορφεὺc λυρίζων καὶ ἄιδων Ἕλληναc ἔπειcε, βαρβάρουc ἔτρεψε, τοὺc θῆραc ἡμέρωcεν, οὕτω καὶ cὺ κοπιάcαc δόρατι πάνταc ὑποχειρίουc ποιήcειc. Para el

---

77 αὐδήν Ω: ὀμφήν Mosch.^{GS}

78 Vid. Lesky, A., ^{2}1963, p. 798 de la traducción española, y Merkelbach, R., 1954.

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

También es de época imperial un poema recogido en *GDRK,* I[2], 39, en cuyo v. 16 volvemos a encontrar el sustantivo ἀοιδή, para el canto de nuestro héroe.

I. 1. 5. TESTIMONIOS DE LA ÉPOCA DE CÉSAR.[80]

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

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

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

non me carminibus vincet nec Thracius Orpheus.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

84 Vid. Paterlini, M., 1992, pp. 33-4.

85 Vid. el comentario de Servio, *ad loc.*

86 Vid. Paterlini, M., 1992, p. 34, que cita la siguiente ed.: *P. Virgili Maronis Opera,* cum notis Thomae Farnabii, Amsterdam, ^{4}1650.

87 *Sed postquam digiti fuerant cum voce locuti.*

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

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

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

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

---

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

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

91 Vid. Paterlini, M., 1992, p. 30.

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

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

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

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

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

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

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

> *at cantu commotae Erebi de sedibus imis;*

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

---

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

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

... quae numina voce moveret?

y claramente en el v. 510:

mulcentem tigris et agentem carmine quercus.

Continuamos con el testimonio del Ps. Virgilio, *Culex*, 117 y s.[96] donde nuestro citaredo obra sus prodigios mediante su canto, sin que se aluda a ningún instrumento:

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

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

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

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

---

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

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

blandum et auritas fidibus canoris
ducere quercus?

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

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

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

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

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

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

---

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

sparsaque Phlegraeis victricia fulmina campis.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

100 Vid. Bickel, E., 1960, pp. 566-7 de la trad. esp.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

... dux ipsa silenti
fulta caput cithara, qualis post Orphea raptum

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

[105] Sigue una laguna de dos páginas.

[106] *contumaciam* Schopen: *contumeliam* codd.

[107] *Quodsi* Naber: *quo si* codd.

[108] Vid., p. e., Filóstrato el joven, *Imagines,* 6.

[109] P. e., Séneca, *Herc. Oet.,* vv. 1.055 y ss.

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

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

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

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

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

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

---

[110] Acerca de la cronología de los poemas de Claudiano, vid. la introducción de Castillo, Bejarano, M. (introd., trad. y notas), 1993.

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

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

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

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

... Latios nec volvere libros

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

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

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

linquis Rhodopeia saxa
Orpheis animata modis

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

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

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

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

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

Veamos, en fin, los *Carmina minora,* 18 (51), vv. 19-20[111]:

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

115 Vid. Blegen, C. W., 1956, p. 95.

116 Robbins, E., 1982, pp. 7-10.

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

118 P. 195 de la edición española indicada en bibliografía.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

[121] Para otras representaciones de Orfeo con una cítara, en el Hades, vid. los núms. 75-80 Garezou.

[122] Vid. Charitonidis, S.; Kahil, L., y Ginouvès, R., 1970, p. 24 y lámina 1.

[123] 1989, p. 111.

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

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

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

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

1. DATOS DE LAS FUENTES GRIEGAS.

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

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

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

---

124 Vid. Schmidt, M., 1972, p. 130, y Lissarrague, F., 1994, p. 287.

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

Ps. Luciano, *De astr.*, X (ἀοιδή), y en Dión de Prusa, XXXII, 62, 10 (ᾠδή). La forma contracta ᾠδή vuelve a aparecer en Máximo de Tiro, 37, 6; Pausanias, X, 30, 7; Luciano, *Fugitivi*, 29; "eiusd.", *Adversus indoctum*, 109-11; Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 1, 1, e *ibid.*, I, 3; Filóstrato el viejo, *Im.*, II, 15, 1; Calístrato, 7, 4; Himerio, *Or.*, 46, 5 y ss.; Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, X, 4, 4 (t. 99 a Kern); Gregorio Nazianzeno, *Contra Iulianum imperatorem*, I (discurso IV, PG, 35, 653), y San Cirilo de Alejandría, *Adversus Iulianum*, I, 26 (PG, 76, col. 541). De nuevo la forma no-contracta, en Gregorio Nazianzeno, *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1495; *A. O.*, v. 73, v. 252, v. 420 y v. 436, y en *GDRK*, I², 39, v. 16.

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

El compuesto ἐπάιδω aparece en Eurípides, *I. A.*, 1212 (ἐπάιδουσ'), y en Pausanias, VI, 20, 18. El derivado ἐπωιδή, en Eurípides, *Cycl.*, 646; Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 3; Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, X, 4, 4 (t. 99 a Kern); "eiusd.", *De laudibus Constantini*, 14, 5; el mismo término ἐπωιδή, aunque en su forma no contracta, ἐπαοιδή, aparece en Atanasio (PG 26, 1320 Migne, t. 154 Kern[126]. Como permite ver Segal, en un bello estudio[127], el hecho de que ἐπωιδή, con el sentido de "encantamiento" fuera un derivado de ἀοιδή, "canto", da cuenta de la concepción de la poesía y del canto desde la Grecia arcaica, en virtud del uso -inherente a la poesía- de recursos rítmicos, propios de la fórmula de encantamiento[128]. Platón identifica ᾠδή con ἐπωιδή, en *Leg.*, 659 e y 666 c, y no estará de más recordar que, en el v. 1000 de las *Traquinias*, de Sófocles, ἀοιδός no designa al poeta-cantor de la épica heroica, sino al taumaturgo[129]. En Apolonio de Rodas, IV, 42, la palabra ἀοιδή designa el canto mágico de Medea. También es muy importante el hecho de que, con la palabra ἐπωιδή

---

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

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

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

129 Heracles clama pidiendo que alguien lo saque de su desgracia: τίς γὰρ ἀοιδός, τίς ὁ χειροτέχνης ἰατορίας, ὅς τάνδ' ἄταν χωρὶς Ζηνὸς κατακηλήσει;

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

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

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

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

a. 2) λυρωιδία, en Calístrato, 7, 4.

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

Y de la misma raíz de ἀείδω es una de las designaciones de la voz de Orfeo, αὐδή[132], que aparece en Apolonio de Rodas, I, 512.

---

130 Heródoto, I, 132: Διαθέντος δὲ αὐτοῦ μάγος ἀνὴρ παρεστεὼς ἐπαείδει θεογονίην, οἵην δὴ ἐκεῖνοι λέγουσι εἶναι τὴν ἐπαοιδήν· ἄνευ γὰρ δὴ μάγου οὔ σφι νόμος ἐστὶ θυσίας ποιέεσθαι.

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

132 Vid. LSJ y Chantraine, 1968 y ss., s. vv.

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

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

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

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

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

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

g) ὀμφή[133]: en *A. O.*, v. 88; *ibid.*, v. 265, y *v. l.*, en *ibid.*, v. 707.

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

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

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

2. DATOS DE LAS FUENTES LATINAS.

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

a) *LA FAMILIA LÉXICA DE "CANO"*:

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

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

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

---

[133] De la raíz **song^{w}ha—*, cf. gót. saggws, alemán moderno singen, etc.

[134] Vid. Ernout, A., y Meillet, A., ^{4}1967, *s. v. "cano"*.

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

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

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

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

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

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

---

[135] Vid. Walde-Hofmann, Ernout-Meillet y *TLL*, s. v. "*cano*".

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

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

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

---

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

137 Cf. Lieberg, G., 1982, p. 36.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

[139] Vid. Graf, F., 1996, pp. 41 y ss.

[140] En *Mémoires de la société de linguistique,* 6, 31, citado por Ernout, A., y Meillet, A., [4]1967, *s. v.*

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

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

b) *OTRAS FAMILIAS LÉXICAS.*

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

---

145 Sobre Orfeo como médico, vid. los t. 82-86 Kern.

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

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

b) *OTRAS FAMILIAS LÉXICAS.*

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

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

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

---

[145] Sobre Orfeo como médico, vid. los t. 82-86 Kern.

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

3. El uso mágico de la voz y del sonido.

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

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

---

147 1898, p. 160 de la rpr. de 1958.

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

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

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

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

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

---

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

150 Que también se hallan, p. e., en cantos de trabajo como el transmitido por Atheneo, XIV, 10 (618 e): πλεῖστον οὖλον οὖλον ἴει, ἴουλον ἴει (*Carmina popularia*, fr. 3 *PMG*).

151 Vid. Graf, F., 1996, pp. 44 y ss.

152 Cf. Luciano, *DMeretr.*, 4, 5: ἐπωιδήν τινα λέγουσα ἐπιτρόχωι τῆι γλώττηι, βαρβαρικὰ καὶ φρικώδη ὀνόματα.

ἀκρέμονι τοῦ αἵματος ἀποψήσασα τὴν πυρκαϊὰν ἐπεψέκαζεν, ἄλλα τε ἄττα τερατευσαμένη πρὸς τούτοις ἐπὶ τὸν νεκρὸν τοῦ παιδὸς προσκύψασα καί τινα πρὸς τὸ οὖς ἐπάιδουσα ἐξήγειρέ τε καὶ ὀρθὸν ἑστάναι τῇι μαγγανείαι κατηνάγκαζεν.

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

πολλὰ δὲ συμβαίνειν καὶ ἄλλαις τισὶν ἀπάταις καὶ τερατείαις, συμπαραλαμβανομένων τοῖς γιγνομένοις ἐπωιδῶν δή τινων μετά τινος ἀσήμου καὶ βαρβαρικῆς ἐπιρρήσεως, ἵνα δὴ ὑπὸ τούτων σπουδάζεσθαι δοκῆι τὰ μηδ' ὁτιοῦν πρὸς αὐτῶν γιγνόμενα· μάλιστα δὲ τοὺς πολλοὺς καὶ τῶν ἀπὸ παιδείας ὁρμᾶσθαι νομιζομένων ἐκπλήττειν αὐτῶν δὴ τῶν χρησμῶν τὰ ποιήματα, εὖ μὲν τῇι συνθέσει τῶν ῥημάτων κεκαλλωπισμένα, εὖ δὲ τῶι τῆς μεγαλοφωνίας ὄγκωι τετυφωμένα, πολλῶι δὲ καὶ τῶι τῆς ἀνατάσεως κόμπωι τῶι τε πεπλασμένωι τύφωι τῆς θεοφορίας ἐσχηματισμένα καὶ διὰ τῆς ἀμφιβόλου φωνῆς τὸν πάντα σχεδὸν ἀπατῶντα λεών.

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

153 Cf. Luciano, *Deor. conc.*, 9: Μίθρας . . . οὐδὲ ἑλληνίζων τῇι φωνῇι.

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

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

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

Καὶ γίνεται τὸ κατὰ τὴν εὐχὴν συμπαθοῦς μέρους μέρει γενομένου, ὥσπερ ἐν μιᾶι νευρᾶι τεταμένηι· κινηθεῖσα γὰρ ἐκ τοῦ κάτω καὶ ἄνω ἔχει τὴν κίνησιν. Πολλάκις δὲ καὶ ἄλλης κινηθείσης ἄλλη οἷον αἴσθησιν ἔχει κατὰ συμφωνίαν καὶ τῶι ὑπὸ μιᾶι ἡρμόσθαι ἁρμονίαι. Εἰ δὲ καὶ ἐν ἄλλῃ λύραι ἡ κίνησις ἀπ' ἄλλης ἔρχεται, ὅσον τὸ συμπαθές, καὶ ἐν τῶι παντὶ τοίνυν μία ἁρμονία, κἂν ἐξ ἐναντίων ἦι· καὶ ἐξ ὁμοίων δέ ἐστι καὶ πάντων συγγενῶν καὶ τῶν ἐναντίων.

---

154 Vid. Boyancé, P., 1937, p. 47 de la reimpr. de 1972.

155 Cf. San Jerónimo, *Ep.,* 75, 3: ***Ad imperitorum et mulierularum animos concitandos quasi de hebraicis fontibus hauriunt, barbaro simplices quosque terrentes sono, ut uqod non intelligunt, plus mirentur.***

156 Vid. Luck, G., 1990, pp. 151 y ss.

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

Πέφυκε δὲ καὶ ἐπωιδαῖc τῶι μέλει καὶ τῆι τοιᾶιδε ἠχῆι καὶ τῶι cχήματι τοῦ δρῶντος· ἕλκει γὰρ τὰ τοιαῦτα, οἷον τὰ ἐλεεινὰ cχήματα καὶ φθέγματα. Ἀλλ' ἡ ψυχή; Οὐδὲ γὰρ ἡ προαίρεcιc οὐδ' ὁ λόγοc ὑπὸ μουcικῆc θέλγεται, ἀλλ' ἡ ἄλογοc ψυχή, καὶ οὐ θαυμάζεται ἡ γοητεία ἡ τοιαύτη· καίτοι φιλοῦcι κηλούμενοι, κἂν μὴ τοῦτο αἰτῶνται παρὰ τῶν τῆι μουcικῆι χρωμένων.

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

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

---

157 Cf. *Enn.*, IV, 4, 43: Ὥcπερ δὲ ἐπωιδαῖc τὸ ἄλογον πάcχει, οὕτω καὶ αὐτὸc ἀντάιδων καὶ ἀντεπάιδων τὰc ἐκεῖ δυνάμειc ἀναλύcει.

158 Cf. también Hesiquio, *s. v.* ἐπᾶιcαι, ἆιcμα εἰπεῖν, γοητικὸν ἐπιλαλῆcαι.

159 1850, p. 77.

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

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

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

Πάλιν τε αὖ ὑπολαμβάνοντές τινες θέσει εἶναι τὰ ὀνόματα καὶ οὐδεμίαν αὐτὰ ἔχειν φύσιν πρὸς τὰ ὑποκείμενα, ὧν ἐστιν ὀνόματα, νομίζουσι μηδὲν διαφέρειν, εἰ λέγοι τις· σέβω τὸν πρῶτον θεὸν ἢ τὸν Δία ἢ Ζῆνα, καὶ εἰ φάσκοι τις· τιμῶ καὶ ἀποδέχομαι τὸν ἥλιον ἢ τὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὴν σελήνην ἢ τὴν Ἄρτεμιν καὶ τὸ ἐν τῇι γῇι πνεῦμα ἢ τὴν Δήμητραν καὶ ὅσα ἄλλα φασὶν οἱ Ἑλλήνων σοφοί. πρὸς οὓς λεκτέον ὅτι ἔστι τις καὶ περὶ ὀνομάτων πραγματεία βαθυτάτη καὶ ἀνακεχωρηκυῖα, ἥντινα ὁ συνιεὶς ὄψεται ὅτι, εἴπερ ἦν θέσει τὰ ὀνόματα, οὐχ ὑπήκουσαν ἂν οἱ καλούμενοι δαίμονες ‹ἢ› ἄλλαι τινὲς ἡμῖν ἀόρατοι δυνάμεις τοῖς ἐκείνους μὲν νοοῦσιν ὀνομάζουσι δὲ ὡς τεθέντα τὰ ὀνόματα· νυνὶ δὲ φθόγγοι τινὲς καὶ συλλαβαὶ καὶ μετὰ προσπνεύσεως ἢ ψιλότητος ἢ ἐκτάσεως ἢ συστολῆς ὀνομασίαι ἀπαγγελλόμεναι ἄγουσι τάχα τινὶ φύσει ἀθεωρήτωι ἡμῖν τοὺς καλουμένους· εἰ δὲ τοῦθ' οὕτως ἔχει καὶ μή ἐστι θέσει τὰ ὀνόματα, οὐδενὶ [ἄλλωι] ὀνόματι κλητέος ὁ θεὸς πρῶτος ἢ οἷς ὁ θεράπων καὶ οἱ προφῆται καὶ αὐτὸς ὁ Σωτὴρ καὶ κύριος ἡμῶν ὀνομάζουσιν αὐτὸν οἷον Σαβαώθ, Ἀδωναί, Σαδδαί, κτλ.

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

---

[162] 1921, I, p. 480 de la reimpresión.

[163] ὁ **Hopfner:** ὦ **Preisendanz.**

[164] ὑπηρετήσας· πυλωρήσω **Hopfner:** ὑπήντησάς [τε ἐ]δωρήσω **Preisendanz.**

[165] τοῦ **Hopfner:** τοῦ coῦ **Preisendanz.**

[166] ὀνόματος **Hopfner:** ὀνόμα‹τος› **Preisendanz.**

[γνῶcιν][167] καὶ ἐκφώνηcιν ἱεράν, ὧι καὶ διακρατεῖc [τὴν] ὅλην οἰκουμένην. Parece, por otra parte, que, en las iniciaciones mistéricas, se revelaban nombres secretos de los dioses, o se empleaban, para algunas cosas, nombres supuestamente pertenecientes a la lengua de los dioses[168]. Ahora bien, al ser esos nombres, como dijo C. Watkins[169], los términos marcados por su arcaísmo, nos situamos de nuevo en el marco de la función poética del lenguaje, de aquella en la que se llama la atención sobre el significante, en la que el significante tiene un valor por sí mismo, y ya hemos visto que la sonoridad era uno de los factores que hacían que esos nombres valieran por sí mismos y tuvieran una eficacia mágica. Y esos nombres se cantaban en las ceremonias de iniciación, pues ello agradaba a los dioses, como vemos en los *Lithica* atribuidos a Orfeo, vv. 725 y ss.: τόφρα δὲ κικλήcκειν μακάρων ἄρρηκτον[170] ἕκαcτον / οὔνομα· τέρπονται γάρ, ἐπεί κέ τιc ἐν τελετῆιcι / μυcτικὸν ἀείδηιcιν ἐπώνυμον οὐρανιώνων.

El *Pap. (Lond.),* V, 24 s. (I, p. 282 Preisendanz), parece dar minuciosas indicaciones sobre la pronunciación de un nombre de Serapis que es nada menos que Αοιαωεοηυ: τὸ α ἀνεωιγμένωι τῶι cτόματι κυματούμενον, τὸ ο ἐν cυcτροφῆι πρὸc πνευματικὴν ἀπειλήν. τὸ ἰαω γῆι, ἀέρι, οὐρανῶι, τὸ ε κυνοκεφαλιcτί, τὸ ο ὁμοίωc ὡc πρόκειται, τὸ η μεθ' ἡδονῆc δαcύνων, τὸ υ ποιμένι καθὼc μακρόν. Muchos nombres supuestamente mágicos, como el descrito en ese pasaje, constaban exclusivamente de vocales, según vemos también en el *Pap. Paris.*, IV 603 s. (I, pp. 92-4 Preisendanz):

ἄνοιξόν μοι Προπροφεγγη εμεθειρε μοριομοτυρηφιλβα, ὅτι ἐπικαλοῦμαι ἕνεκα τῆc κατεπειγούcηc καὶ πικρᾶc καὶ ἀπαραιτήτου ἀνάγκηc τὰ μηδέπω χωρήcαντα εἰc θνητὴν φύcιν μηδὲ φραcθέντα ἐν διαρθρώcει ὑπὸ ἀνθρωπίνηc γλώccηc ἢ θνητοῦ φθόγγου ἢ θνητῆc φωνῆc ἀθάνατα ζῶντα καὶ ἔντιμα ὀνόματα· Ἠεω οηεω ιωω οη· ηεω ηεω οη εω ιωω οηηε ωηε ωοη ιη ηω οω οη ιεω οη ωοη ιεω οη οη ιεεω εη ιω οη ιοη ωηω εοη οεω ωιη ωιη εω οι ιιι ηοη ωυη ηωοηε εω ηια αηα εηα ηεεη εεη εεη ιεω ηεω οηεεοη ηεω ηυω οη εἶω ηω ωη εε ooo υιωη.

---

167 [γνῶcιν] Hopfner: γνῶ[cίν τ]ε Preisendanz.

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

169 1970, pp. 1-17.

170 ἄρρηκτον: ἄρρητον Hopfner, 1921, I, p. 417.

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

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

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

ἑπτά με φωνήεντα θεὸν μέγαν ἄφθιτον αἰνεῖ
γράμματα τὸν πάντων ἀκάματον πατέρα.
εἰμὶ δ' ἐγὼ πάντων χέλυς ἄφθιτος, ἣ τὰ λυρώδη

---

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

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

ἡρμοσάμην δίνης οὐρανίοιο μέλη.

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

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

I. 3. B. EL INSTRUMENTO CON EL QUE ORFEO ACOMPAÑA SU CANTO[173].

Se designa con estas palabras:

a) <u>κιθάρα/ κίθαρις:</u>

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

---

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

174 Calificada con el adjetivo 'Ασιάς: **he ahí un testimonio de la influencia del Próximo Oriente sobre la música griega antigua; cf. Ps. Plutarco, *De mus.*, 1133 c:** ἐκλήθη δ' 'Ασιὰς διὰ τὸ κεχρῆσθαι τοὺς Λεσβίους αὐτῆι κιθαρωιδούς, πρὸς τῆι 'Ασίαι κατοικοῦντας. **Cf. Hesiquio, *s. v.*** 'Ασιάς· ἡ κιθάρα διὰ τὸ ἐν 'Ασίαι εὑρῆσθαι **(vid. Funaioli, M. P., 1978-9, p. 462).**

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

[176] Vid. Bélis, A., 1995,

[177] Para las peculiaridades de estos instrumentos, remitimos, a modo de introducción, a los apartados corespondientes de Bragard, R., y De Hen, F. J.,

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

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

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

---

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

178 Vid. Chantraine, P., 1968 y ss., *s. vv.*

179 1927-32, II, p. 202.

180 Vid. otras hipótesis en Frisk, H., 1960-70, *s. v.*

181 1968 y ss., *s. v.*

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

189 1978, p. 34 del libro de 1989.

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

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

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

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

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

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

---

189 1978, p. 34 del libro de 1989.

τραγικοὺς ποιητάς, Κρέξον δὲ λαβόντα εἰς διθύραμβον [χρήcacθαι] ἀγαγεῖν. οἴονται δὲ καὶ τὴν κροῦcιν τὴν ὑπὸ τὴν ὠιδὴν τοῦτον πρῶτον εὑρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντα πρόcχορδα κρούειν.

El sonido de la palabra, en cualquier caso, formaba parte del material con el que trabajaba el "poeta-músico", por lo que Píndaro, *O.*, III, 8-9, puede declarar que va a unir, para el hijo de Enesidamo, la forminge de variados sones, el clamor de las flautas y la disposición de las palabras (φόρμιγγά τε ποικιλόγαρυν καὶ βοὰν αὐλῶν ἐπέων τε θέcιν), y la prosodia y la métrica cuantitativa eran también un hecho musical[195]. Aristóxeno, *Fr. Par.*, p. 27, 4 y ss. Pighi, dice que tres son las cosas susceptibles de ordenación rítmica: el lenguaje, la música y los movimientos del cuerpo (Τρία εἰcὶ τὰ ῥυθμιζόμενα, λέξιc, μέλοc, κίνηcιc cωματική, ὥcτε διαιρήcει τὸν χρόνον ἡ μὲν λέξιc τοῖc αὑτῆc μέρεcιν οἷον γράμμαcι καὶ cυλλαβαῖc καὶ ῥήμαcι καὶ πᾶcι τοῖc τοιούτοιc· τὸ δὲ μέλοc τοῖc αὐτοῦ φθόγγοιc τε καὶ διαcτήμαcιν· ἡ δὲ κίνηcιc cημείοιc τε καὶ cχήμαcι καὶ εἴ τι τοιοῦτό ἐcτι κινήcεωc μέροc ἐπὶ τούτοιc). Y Dionisio de Halicarnaso, *Comp.*, 11, estudió el aspecto melódico de la elocución normal, según veremos en II. 3. B. 2. 1. Además, como vamos a ver en seguida, Esquilo atribuye a la palabra efectos afines a los de la música[196], y, en general, como ha dicho Moutsopoulos, "para los trágicos, la música de las palabras se confunde con la música propiamente dicha"[197].

Se ha hablado, por otra parte, de la presencia, en época arcaica, de una producción lírica frente a una poesía hexamétrica para recitar, no para cantar: ambas formas proceden de una poesía épica cantada, probablemente de época micénica.[198] No obstante, Terpandro parece haber puesto música a los hexámetros homéricos, tomados como dos κῶλα κατ' ἐνόπλιον de los que eran usuales en la poesía citaródica (Ps. Plutarco, *De mus.*, 1132 b-c: οὐ λελυμένην δ' εἶναι τῶν προειρημένων τὴν τῶν ποιημάτων λέξιν καὶ μέτρον οὐκ ἔχουcαν, ἀλλὰ καθάπερ ‹τὴν› Cτηcιχόρου τε καὶ τῶν ἀρχαίων 1132."C".1 μελοποιῶν, οἳ ποιοῦντεc ἔπη τούτοιc μέλη περιετίθεcαν· καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον ἔφη κιθαρωιδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον ἕκαcτον τοῖc ἔπεcι τοῖc ἑαυτοῦ καὶ τοῖc

---

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

196 Vid. Moutsopoulos, E., 1959 b.

197 Moutsopoulos, E., 1962, p. 398.

198 Avezzù, E., y Ciani, M. G., 1994, p. 227.

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

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

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

---

199 Vid. Moutsopoulos, E., 1959 b, esp. p. 19, n. 1.

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

201 1978, pp. 10 y ss. del libro de 1989.

202 1962 b.

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

αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπωιδαὶ ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγινομένη γὰρ τῇι δόξηι τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἐπωιδῆς ἔθελξε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητείαι. γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχναι εὕρηνται, αἵ εἰσι ψυχῆς ἁμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα.

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

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

---

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

[204] Y, a la inversa, se compara la elocuencia de Protágoras con los encantos de la música de Orfeo, en Platón, *Prt.*, 315 a.

[205] Vid. Sansone, D., 1985, p. 55.

procede ... de un sofista, Isócrates (XI, 8: ἐξ Ἅιδου τοὺς τεθνεῶτας ἀνῆγεν[206]).

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 (Platón, *Grg.*, 483 e-484 a[207]). Y esos verbos ἐπάιδω y γοητεύω pertenecían al campo semántico de la magia -y el primero, al de la magia musical- en el que se sitúa Orfeo: para ἐπάιδω, vid. Eurípides, *I. A.*, 1212, y, para la raíz de γοητεύω, Estrabón, fr. 18 del libro VII. Coherentemente con todo ello, Platón se sirvió de motivos de las leyendas de Orfeo para expresar procesos típicos de la sofística: en *Prt.*, 315 a, compara la elocuencia de Protágoras con el encanto de la música de Orfeo. Y la comparación de los hombres más fuertes con leones a los que las leyes impiden aniquilar a los débiles -una preocupación típicamente sofística- reaparece en la interpretación alegorista del motivo de Orfeo encantando fieras: como veremos más detalladamente en las partes segunda y tercera de este estudio, desde Paléfato, XXXIII (pp. 50-51 Festa), se tendió a interpretar ese motivo como alegoría de una función civilizadora de Orfeo. ¿Podemos pensar, pues, que tal interpretación surgió a partir de los problemas planteados por los sofistas? Tendremos ocasión de comprobar que esa manipulación del mito podía basarse, al menos en parte, en ideas propias de las iniciaciones mistéricas[208]; en cuanto a las afinidades que hemos hallado con el pensamiento sofístico, y sobre las que volveremos en las partes segunda y tercera, creemos que se deben a un fenómeno descrito por Burkert[209], que también analizaremos en profundidad más adelante: la sustitución del γόης, iniciador en los misterios, por el sofista.

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

---

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

207 πλάττοντες τοὺς βελτίστους καὶ ἐρρωμενεστάτους ἡμῶν αὐτῶν, ἐκ νέων λαμβάνοντες, ὥσπερ λέοντας, κατεπάδοντές τε καὶ γοητεύοντες καταδουλούμεθα λέγοντες ὡς τὸ ἴσον χρὴ ἔχειν καὶ τοῦτό ἐστιν τὸ καλὸν καὶ τὸ δίκαιον.

208 Vid. Eisler, R., 1922-3, pp. 61 y ss.

209 1962 b.

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

καὶ γάρ μοι οἵ τε ἄνδρες αὐτοὶ οἱ λογοποιοί, ὅταν συγγένωμαι αὐτοῖς, ὑπέρσοφοι, ὦ Κλεινία, δοκοῦσιν εἶναι, καὶ αὐτὴ ἡ τέχνη αὐτῶν θεσπεσία τις καὶ ὑψηλή. καὶ μέντοι οὐδὲν θαυμαστόν· ἔστι γὰρ τῆς τῶν ἐπωιδῶν τέχνης μόριον μικρῶι τε ἐκείνης ὑποδεεστέρα. (290 α) ἡ μὲν γὰρ τῶν ἐπωιδῶν ἔχεών τε καὶ φαλαγγίων καὶ σκορπίων καὶ τῶν ἄλλων θηρίων τε καὶ νόσων κήλησίς ἐστιν, ἡ δὲ δικαστῶν τε καὶ ἐκκλησιαστῶν καὶ τῶν ἄλλων ὄχλων κήλησίς τε καὶ παραμυθία τυγχάνει οὖσα·

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

---

210 En general, acerca de la proximidad entre la sofística y la poesía -reflejada en hechos léxicos, en la función educadora que se atribuía a poetas y a sofistas, y en la atención que todos prestaron al aspecto formal del lenguaje-, puede verse Guthrie, W. K. C., 1969, pp. 40-41 de la traducción española. A propósito de Gorgias, la figura paradigmática de esa asociación, remitimos a Lesky, A., ^{2}1963, pp. 379-81 de la traducción española, y a Rodríguez Adrados, F., 1981.

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

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

---

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

212 Vid. Lesky, A., ²1963, p. 372 de la trad. esp.

213 Vid., p. e., López Férez, J. A. (trad., pról. y notas), 1985, pp. 13-15 y 34-39. Los datos y la bibliografía antigua aparecen ordenados en Schmid, W. (1940), en Christ, W. von; Schmid, W., y Stählin, O., 1920 y ss., III, 1, pp. 310-312 y 315 y ss. Pero también señala Lesky, A., ²1963, p. 389 de la trad. esp., que Eurípides no se limitó a ser el "poeta de la Ilustración griega", como algunos lo han llamado, pues expresó algunas críticas contra la retórica, p. e., en *Hec.*, 1187 y ss.

214 Vid. Avezzù, E., y Ciani, M. G., 1994, p. 233.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

218 Vid. Moutsopoulos, E., 1962, pp. 427-31.

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

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

I. 3. D. EL ARTE DE ORFEO.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

220 Vid. Fick, A. F., 1894, II[4], p. 542.

221 Vid. Gil, L., 1967, pp. 15-6.

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

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

---

223 Vid. Detienne, M., 1989, pp. 88 y ss. de la trad. esp.

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

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

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

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

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

---

225 1989, pp. 113 y ss.

226 Detienne, M., 1989, p. 115.

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

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

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

---

227 *F Gr H* F 2a 70, fr. 149 Jacoby.

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

241 Vid. Anderson, W. S., 1982, pp. 36 y 40 y ss.

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

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

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

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

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

---

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

245 Nagle, B. R., 1988, pp. 111 y ss.

246 Recordemos que el *Himno órfico núm. 32* está dedicado a Atenea.

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

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

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

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

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

---

248 Vid. Hesíodo, *Th.*, 99-101.

249 Vid. Bernabé, A., 1996, p. 65 y n. 6.

250 Vid., p. e., Pennacini, A., 1993, p. 216.

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

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

---

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

SEGUNDA PARTE.

LA ACCIÓN DE LA MÚSICA DE ORFEO SOBRE LA NATURALEZA.

II. 1. PRESENTACIÓN DE LAS FUENTES LITERARIAS.

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

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

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

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

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

II. 1. 2. TEXTOS DE ÉPOCA CLÁSICA.

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

τάχα δ' ἐν ταῖc πολυδένδρεc-
cιν 'Ολύμπου θαλάμαιc, ἔν-
θα πότ' 'Ορφεὺc κιθαρίζων
cύναγεν δένδρεα μούcαιc
cύναγεν θῆραc ἀγρώταc.

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

εἰ μὲν τὸν 'Ορφέωc εἶχον, ὦ πάτερ, λόγον,
πείθειν ἐπάιδουc' ὥcθ' ὁμαρτεῖν μοι πέτραc,
κηλεῖν τε τοῖc λόγοιcιν οὓc ἐβουλόμην,

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

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

254 Vid. el texto en el apartado I. 1. 2.

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

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

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

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

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

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

---

256 Vid. el texto reproducido en III. 1. 3. A.

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

τοῖσι δὲ φορμίζων εὐθήμονι μέλπεν ἀοιδῇ
... τοὶ δὲ βαθείης
ἰχθύες ἀίσσοντες ὕπερθ' ἁλός, ἄμμιγα παύροις
ἄπλετοι, ὑγρὰ κέλευθα διασκαίροντες ἔποντο·

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

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

ἐν δὲ χέλυν τύμβωι λιγυρὴν θέσαν, ἣ καὶ ἀναύδους
πέτρας καὶ Φόρκου στυγνὸν ἔπειθεν ὕδωρ.

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

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

---

257 ἐκήλει **Koppiersius:** ἐκάλει *codd.*

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

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

ὧι δρύες οὐκ ἀπίθησαν, ὅτωι συνάμ' ἕσπετο πέτρη
ἄψυχος θηρῶν θ' ὑλονόμων ἀγέλη

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

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

Οὐκέτι θελγομένας, Ὀρφεῦ, δρύας, οὐκέτι πέτρας
ἄξεις, οὐ θηρῶν αὐτονόμους ἀγέλας·
οὐκέτι κοιμάσεις[259] ἀνέμων βρόμον, οὐχὶ χάλαζαν,
οὐ νιφετῶν συρμούς, οὐ παταγεῦσαν ἅλα.

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

---

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

259 κοιμάσεις: κοιμίσεις *Suda* A, *s. v.* βρόμος (ubi κοιμήσεις vel κοιμίσαις vel κομίσεις rell. codd.).

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

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

ἐπωδύραντο δὲ πέτραι
καὶ δρύες, ἃς ἐρατῇι τὸ πρὶν ἔθελγε λύρηι.

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

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

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

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

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

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

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

ἐπὶ τοσοῦτο δὲ προέβη τῇι δόξηι ὥστε δοκεῖν τῆι μελωιδίαι θέλγειν τά τε θηρία καὶ τὰ δένδρα.

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

---

260 Cf. fr. 14 Jacoby. Los ha transmitido Diodoro Sículo, IV, 43.

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

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

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

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

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

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

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

νῦν] δὲ μεταβὰς λέγω διό[τι τῶν] ϲυ[ν]ηγμένων ὑπὸ Διο[γ]έ[ν]ους τ[ὸ ἄ]νωθεν [φύ]ϲει [τὸ] μέλος ἔχειν τι κινητι[κὸν καὶ] πα[ρ]αϲτατικὸν

---

262 La misma estructura aparece en Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, aunque, al ser un texto de transmisión indirecta, ya sabemos con qué reservas hay que tomarlo. El pasaje en cuestión, tras explicar cómo Orfeo perfeccionó la lira, añade: ἐν τοῖς ἀνθρώποις δοξαζόμενος οὕτως, ὥστε καὶ ὑπόληψιν ἔχειν περὶ αὐτοῦ τοιαύτην, ὅτι καὶ τὰς πέτρας καὶ τὰ θηρία ἐκήλει διὰ τῆς ᾠδῆς.

πρ[ὸ]c [τ]ὰ[c πρά]ξειc, [ε]ἰ μὲν ὑπὸ τῆ[c διαν]οίαc εἰcῆχθαί φη[cι, τ]ούτ[ου] χά[ρι]ν οὐκ εὔκα[ιρον] μ[ὲν] ἐξετάζειν, εἰ δ' ὡc τὸ πῦρ φύ[c]ει καυcτικὸν τῶι φύcιν ἔχειν καυcτικὴν πρ[oc]αγορεύομεν, οὕτω κα[ὶ τ]ὸ μέλοc ἀξιοῖ, τὰ μη[δ]ὲ διαν[o]ητὰ ψεύδεται. τὸ [μ]ὲν γὰρ [πα]ρίcτα[cθ]αι πρὸc τὰc π[ρά]ξειc ὁρμᾶν [ἐ]cτ[ι]ν [κ]α[ὶ] π[ρο]αιρεῖc[θ]αι, τὸ δὲ μέ[λο]c οὐ παρακαλοῦν ὥcπε[ρ λόγοc] οὐδὲ νοεῖται προα[ί]ρεcιν ε᾽]μποιοῦν A| MAΔ[...]O[..]Λ[...]EOΥ[.]Δ[.....]TΩN[.....]‖ ἐ[κ]λύειν [καὶ προ]θυμίαν [πα]ραcκευά[ζ]ε[ι]ν λέγ[ον]τac. καὶ γὰρ διορίcac τὸ [μ]έλοc ἔφη κινητικὸν εἶνα[ι] φύcει. πρὸc δ' οὖν τὴν ὑπό[ν]οιαν τὴν οὕτω κωφὴν [ἔ]οικεν ἐπεcπάcθαι τὸ τοῖc ἐλα[ύ]νουcιν ἐν ταῖc ναυcὶν καὶ τοῖc θερίζουcιν πάλαι καὶ τὸν οἶνον ἐργαζομένοιc καὶ πολλοῖc ἄλλοιc τῶν ἐπίπονα cυντ[ε]λούν[τ]ων ἔργα τῶν ὀργάνων τινὰ παρα[ζευγ]νύειν· ὃ καὶ Πτολεμαῖο[ν] οὗ[τ]οc γράφει πεποιηκέναι το[ῖc] καθέλκουcιν. ἀλλ' οὐχ ὅτι κ‖ε‖ινεῖ καὶ παρίcταται τὰ μέλη πρὸc τὰc πράξειc ο[ὗτ' ἐ]φιcτάνουcιν οἱ παρ[έ]χο[ντ]ec τὴν μουcικήν, οὔτε τ[ό]τε cυντελοῦcιν οἱ πράττοντεc, ἄνευ δὲ μουcικῆc ἧ[τ]τον [δύ]νανται, τῶι δ' ἀνει[μέ]ν[ουc] ἐπὶ τὸν πόνον γίνεcθαι καὶ κουφότερον πο‹ν›εῖν τῆι [πα]ραμείξει τῆc ἡδονῆc. κ[ἂν] τὸν Ὀρφέ[α μὴ δ]ιὰ [τ]ὴ[ν ἐξο]χὴν τῆc ἐμ[μ]ελ[είαc ὑπ]ακ[ού]ωμεν μεμυθ[ε]ῦcθ[αι] κα[ὶ] τοὺ[c] λίθουc καὶ [τὰ δένδ]ρα θ[έλ]γειν, ὡc καὶ ν[ῦν ἡμεῖc] εἰώθαμεν ὑπε[ρ]βο[λικῶc] λέγειν, ἀλλὰ τοῖc τριηρα[ύ]λαιc, ὥcπερ ὁ cτωικόc, ἀνα[λό]γωc [ἐ]φ[ε]cτῶτα ποιῶμεν [οἰ]κοδόμοιc, διὰ ταῦτα φήcομεν, [οὐ δ]ιὰ τὰ τούτου ληρήματα.

Lo menos relevante es la referencia a las rocas (λίθοι), a los árboles (δένδρα) y al hechizo que ejercía la excelente música de Orfeo (διὰ τὴν ἐξοχὴν τῆc ἐμμελείαc ... θέλγειν). Lo importante es que el autor defiende otra interpretación alegorista del motivo "Orfeo músico, encantador de la naturaleza", que también desplaza la acción mágica de la música: de la naturaleza no - humana al ámbito de lo humano, en consonancia con la filosofía de la música que Filodemo expone en ese pasaje. Según el pensamiento epicúreo, la música no ejerce sobre el ánimo los efectos que le atribuía la tradición de los pitagóricos, sino que es sólo un agradable alivio de la fatiga. Y, en consonancia con ello, Orfeo habría sido simplemente como los flautistas que acompañan el trabajo de los remeros o de los albañiles.

II. 1. 4. LOS TESTIMONIOS DE LA LITERATURA GRIEGA DE ÉPOCA IMPERIAL.

Una impresión de compilación de lo que decían las fuentes de épocas anteriores pudo ofrecerlo un testimonio de Conón -*F Gr H*, 26 F 1 (XLV), t. 54 Kern-, a la vista del resumen de Focio, *Bibl.*, 140 a 29[263]:

οὕτω δὲ θέλγειν καὶ κατακηλεῖν αὐτὸν ὠιδαῖς εἶναι σοφόν, ὡς καὶ θηρία καὶ οἰωνοὺς καὶ δὴ καὶ ξύλα καὶ λίθους συμπερινοστεῖν ὑφ' ἡδονῆς.

En este testimonio, que remonta a la época intermedia entre los siglos I a. C. y I d. C., encontramos reunidos los elementos de la naturaleza de los que hablaban Simónides (fr. 567 Page, v. 2: ὄρνιθες, cf. con los οἰωνούς que ahora encontramos) y Eurípides, *Ba.*, 563-4: ... σύναγεν δένδρεα μούσαις, σύναγεν θῆρας ἀγρώτας (también se habla de fieras y de árboles en el texto que analizamos ahora). Luego, en Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, καὶ τὰς πέτρας καὶ τὰ θηρία, y Conón también pudo referirse a las fieras, a juzgar por los θηρία del resumen de Focio; en Eurípides, *I. A.*, 1212, tenemos πέτραι, y cf. con los λίθοι del texto que ahora nos ocupa. Y también aquí Orfeo hechizaba los animales, los bosques y las rocas, si es que Focio ha sido fiel al original, al usar en su resumen los verbos θέλγω (que aparecía en Apolonio de Rodas y Antípatro de Sidón) y κατακηλέω (compuesto de κηλέω, que ya encontrábamos en Eurípides, *I. A.*, 1213, y en Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24). Que estos seres inanimados siguieran a Orfeo no es enteramente nuevo: es un motivo que habíamos encontrado en *T. G. F., adesp.*, 129 Snell, vv. 6-7, y en Apolonio de Rodas, I, 574. Constituye una novedad el hecho de que la música de Orfeo "agradara" (es lo que está implícito en el sintagma ὑφ' ἡδονῆς) a los seres inanimados.

En la segunda mitad del s. I d. C., Teófilo de Antioquía, *Ad Autolycum*, II, 30, transmite la opinión de quienes afirman que Orfeo había descubierto la música a través del canto de los pájaros: ἄλλοι δὲ Ὀρφέα ἀπὸ τῆς τῶν ὀρνέων ἡδυφωνίας φασὶν ἐξευρηκέναι τὴν μουσικήν. Aquí no es que Orfeo influya sobre los animales, sino que ellos le comunican algo. Parece oportuno recordar una idea de A. Bernabé[264]: Orfeo es capaz de

---

263 No podemos estar seguros de que Focio esté transcribiendo literalmente el texto de Conón.

264 "Orfeo: el poder de la música", en prensa, en *Anfión*.

influir sobre la naturaleza porque ha sabido percibir su ritmo, su lenguaje, y sabe reproducirlo. Es a esa previa percepción del ritmo de la naturaleza, a lo que alude figuradamente este texto de Teófilo de Antioquía.

Entre los siglos I y II d. C., debió de escribirse la *Biblioteca* atribuida a Apolodoro, que, en I, III, 2 (I, 14), presenta, como seres sensibles a la seducción de la música de Orfeo, las rocas y los árboles (Ὀρφεὺς ὁ ἀσκήσας κιθαρωιδίαν, ὃς ἄιδων ἐκίνει λίθους τε καὶ δένδρας), continuando lo que encontrábamos en Eurípides, *I. A.*, 1212, y *Ba.*, 563.

Dión de Prusa desarrolló su obra también entre los ss. I y II d. C. En su discurso XIX, 3, 6, afirma que, si hubiera nacido en la época de Orfeo, habría sido el primero en seguirlo, aun cuando hubiera tenido que hacerlo "entre cervatillos o terneros" (μετὰ νεβρῶν τινων ἢ μόσχων). Este testimonio desarrolla el motivo de Orfeo atrayendo a los animales. Desarrollo que procede por ejemplificación, sustituyendo el genérico θηρία o un nombre análogo, por nombres de diversas especies animales. Es la primera vez que encontramos esta forma de desarrollo de ese motivo. En este mismo pasaje de Dión de Prusa, el verbo empleado para "seguir" a Orfeo es ἐπακολουθέω, que es la primera vez que encontramos en un texto de transmisión directa.

Debemos entretenernos todavía con Dión de Prusa, cuyos discursos contienen abundantes referencias a Orfeo. En XXXII, 62, en el curso de una polémica sobre la música antigua y la de su propia época, Dión habla de Orfeo y de otros músicos míticos, y dice que -al contrario que los músicos coetáneos suyos-, Orfeo y los otros eran capaces de obrar prodigios con su arte. Por ejemplo, Orfeo amansaba las fieras y las hacía sensibles a la música, mediante su canto, mientras que los otros músicos han hecho de los hombres seres bárbaros e incultos: καὶ μὴν ὅ γε Ὀρφεὺς τὰ θηρία ἡμέρου καὶ μουσικὰ ἐποίει διὰ τῆς ᾠδῆς· οὗτοι δὲ ὑμᾶς, ἀνθρώπους ὄντας, ἀγρίους πεποιήκασι καὶ ἀπαιδεύτους. La denominación θηρία nos es conocida desde Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4, y el verbo ἡμερόω aparece aquí por primera vez, como la expresión μουσικὰ ἐποίει. En el mismo discurso XXXII, 63-4, de Dión de Prusa, se dan más detalles acerca de los prodigios de Orfeo:

ἔφη τοίνυν ἐκεῖνος περί τε Θράικην καὶ Μακεδονίαν τὸν Ὀρφέα μελωιδεῖν, καθάπερ εἴρηται, κἀκεῖ τὰ ζῶια προιέναι αὐτῶι, πολύ τι πλῆθος οἶμαι [τῶν] πάντων θηρίων. (64) πλεῖστα δὲ ἐν αὐτοῖς εἶναι τούς τε ὄρνιθας καὶ τὰ πρόβατα. τοὺς μὲν γὰρ λέοντας καὶ τὰ τοιαῦτα

διὰ τὴν ἀλκὴν καὶ τὴν ἀγριότητα δυσπιστότερα εἶναι, καὶ τὰ μὲν οὐδ' ὅλως πελάζειν, τὰ δ' εὐθὺς ἀποχωρεῖν, οὐχ ἡδόμενα τῶι μέλει. τὰ δὲ πτηνὰ καὶ τὰ πρόβατα μᾶλλόν τε προιέναι καὶ μηκέτ' ἀπαλλάττεσθαι· τὰ μὲν οἶμαι διὰ τὸ εὔηθες καὶ τὴν φιλανθρωπίαν, τῶν δὲ ὀρνίθων μουσικὸν δήπου τὸ γένος αὐτὸ καὶ φιλωιδόν. ζῶντος μὲν οὖν Ὀρφέως συνέπεσθαι αὐτῶι πανταχόθεν ἀκούοντα [αὐτοῦ] ὁμοῦ καὶ νεμόμενα· καὶ γὰρ ἐκεῖνον ἔν τε τοῖς ὄρεσι καὶ περὶ τὰς νάπας τὰ πολλὰ διατρίβειν· ἀποθανόντος δὲ ἐρημωθέντα ὀδύρεσθαι καὶ χαλεπῶς φέρειν·

El motivo de los animales (ζῶια, denominación que no ha aparecido hasta el momento, o bien θηρία, nombre que ya nos es bien conocido) se desarrolla aquí con los ejemplos de las aves (ὄρνιθες, como en Simónides, fr. 567 Page) y de los animales domésticos (τὰ πρόβατα, otra denominación nueva). Además, se ponen los contraejemplos del león y de otros animales salvajes, que, insensibles al arte de nuestro héroe, se apartaban de él. Para las aves, se emplea también el nombre πτηνά, "volátiles", que es la primera vez que encontramos.

Los verbos que describen el comportamiento de los animales, ante la música de Orfeo, son πρόειμι y συνέπομαι, de los que encontrábamos la raíz del segundo, ἕπομαι, en *T. G. F., adesp.*, 129 Snell, vv. 6-7; en Paléfato, XXXIII (pp. 50-51 Festa), y en Apolonio de Rodas, I, 574. Πρόειμι no nos había aparecido aún. También tenemos una alusión al placer con el que estos seres escuchaban a Orfeo, en la sección núm. 66 de este mismo discurso: τὰ γὰρ ζῶια ἐν τῆι συνουσίαι τῆι πρὸς τὸν Ὀρφέα τὰ μὲν ἄλλα ἥδεσθαι μόνον καὶ ἐκπεπλῆχθαι. No podemos dejar de señalar que el motivo del placer ya aparecía en Conón -*F Gr H*, 26 F 1 (XLV), t. 54 Kern, transmitido por Focio, *Bibl.*, 140 a 29- e incluso antes que él, en Esquilo, *Ag.*, 1630, donde Egisto dice que Orfeo lo atraía todo gozosamente con su voz.

Debemos llamar también la atención sobre el hecho de que los animales lamentaran la muerte de Orfeo, según dice Dión de Prusa, en este mismo discurso XXXII, 64: ἀποθανόντος δὲ ἐρημωθέντα ὀδύρεσθαι καὶ χαλεπῶς φέρειν· Este motivo aparecía ya en el epigrama núm. 10 del libro VII de la *Anthologia Palatina*, vv. 7-8 (atribuido a Antípatro de Sidón), donde el verbo empleado para "lamentar" era ἐποδύρομαι, compuesto del que, en forma simple, aparece en este pasaje de Dión.

El autor al que hemos dedicado estos últimos párrafos, será el protagonista de algunos más. Volvemos a encontrar alusiones a Orfeo, en el discurso XXXV, 9, en el que se compara a quien se lleva tras sí a una multitud de hombres, con lo que hacía Orfeo con las rocas y las encinas:

εἴ τις αὐτῶι καὶ ἑτέροις δοκεῖ δεινὸς εἶναι καὶ περιάξει πλῆθος ἀνθρώπων ἀνοήτων· ὥσπερ τὸν Ὀρφέα φασὶ τὰς δρῦς καὶ τὰς πέτρας καὶ τοὺς λίθους·

No hay ninguna novedad: el específico δρῦς, en lugar de δένδρος, nos es conocido desde Damageto, *A. P.*, VII, 9; πέτρα aparecía ya en Eurípides, *I. A.*, 1212, y λίθος, en Ps. Apolodoro, I, III, 2 (I, 14).

En el discurso LIII, 8, Dión propone lo que podríamos llamar "interpretación alegórica" del mitema de Orfeo encantando y llevándose tras de sí rocas, plantas y fieras. Para este autor, el significado de tales historias no es más que el hecho de que Orfeo embelesara a extranjeros ajenos a la civilización y a la lengua griegas:

τὸ γὰρ λίθους τε καὶ φυτὰ καὶ θηρία κηλεῖν καὶ ἄγειν τί ἔστιν ἕτερον ἢ τὸ βαρβάρους ἀνθρώπους 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;

Para lo que analizamos en este apartado, tampoco hay novedades importantes en este pasaje: en el párrafo anterior, hemos indicado a dónde remonta la denominación λίθος, y θηρία arranca de Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4; en cuanto a φυτά, sí representa una innovación, pero sólo en el léxico, pues las plantas se citaban como seres sensibles al arte de Orfeo, desde Eurípides, *Ba.*, 560. También es nueva la interpretación que se hace del mito (nueva, que sepamos, al menos en el ámbito de la literatura griega, pues ya aparecía en Horacio, *Ars poetica,* vv. 391 y ss.).

También hay un amplio desarrollo retórico del motivo de Orfeo encantando la naturaleza no - humana, en el discurso LXXVII-LXXVIII, 19:

οἶει τὸν Ὀρφέα, τὸν τῆς Μούσης υἱόν, εἰ ἀληθὴς ὁ κατ' αὐτὸν μῦθος, μᾶλλον ἂν χαίρειν τῶν ὀρνίθων καταπετομένων πρὸς αὐτὸν ἄιδοντα καὶ τῶν θηρίων κηλουμένων ὑπὸ τῆς φωνῆς καὶ παρεστηκότων πράιως καὶ ἀθορύβως, ὁπότε ἄρξαιτο μελωιδεῖν, ἔτι δὲ τῶν δένδρων

προσιόντων ἅμα τῶι καρπῶι τε καὶ ἄνθει, καὶ τῶν λίθων[265] κινουμένων καὶ ξυνιόντων ...

De nuevo, las aves (ὄρνιθες), las fieras (θηρία), los árboles (δένδρα) y las rocas (λίθοι), todos designados con nombres que nos son bien conocidos. Las aves bajan volando hacia Orfeo (καταπέτομαι, una variante, adaptada al mundo de las aves, del motivo de los animales que acuden a donde está Orfeo); las fieras, fascinadas (κηλούμενα) por la voz del cantor, permanecen en calma a su lado (παρεστηκότα πράως καὶ ἀθορύβως, con un verbo que tampoco habíamos encontrado aún). Los árboles, con sus flores y frutos, van a donde está Orfeo (προσιόντα, como en XXXII, 63-4, donde se aplicaba a las aves), y las rocas se desplazan y van junto a él, κινουμένων καὶ ξυνιόντων, con dos verbos que también son nuevos.

Ya en el siglo II d. C., Pausanias alude a que a Orfeo lo seguían los animales salvajes, cuando cantaba: ἡξίου δὲ οὗτος <ὁ> Αἰγύπτιος εἶναι μὲν Ἀμφίονα, εἶναι δὲ καὶ τὸν Θρᾶικα Ὀρφέα μαγεῦσαι δεινόν, καὶ αὐτοῖς ἐπάιδουσι θηρία τε ἀφικνεῖσθαι τῶι Ὀρφεῖ καὶ Ἀμφίονι ἐς τὰς τοῦ τείχους οἰκοδομίας τὰς πέτρας (VI, 20, 8; en IX, 17, 7, canta acompañándose con la cítara: ὡς κιθαρωιδοῦντι ἕποιτο αὐτῶι τὰ θηρία). En IX, 30, 4, habla de unas esculturas que representaban a Orfeo cantando y a unos animales, a su alrededor, en actitud de escucharlo: πεποίηται δὲ περὶ αὐτὸν λίθου τε καὶ χαλκοῦ θηρία ἀκούοντα ἄιδοντος, en lo que insiste, pocas líneas más abajo, al decir que los griegos creen que las fieras iban hacia él, atraídas por la música: καί οἱ τὰ θηρία ἰέναι πρὸς τὸ μέλος ψυχαγωγούμενα.

Tenemos, pues, a los animales como únicos seres sensibles, dentro de la naturaleza no-humana, al arte de Orfeo; se les designa con la palabra θηρία, de la misma raíz que θῆρες, la más frecuente desde época clásica (Eurípides, *Ba.*, 565) y que volvemos a leer en Antípatro de Sidón (*A. P.*, VII, 8, 1-4, vid. texto, en II. 1. 3.); además, hemos visto θηρία en Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4. Lo que nos parece más digno de mención es que, frente a las palabras que solían designar los efectos del arte de nuestro personaje (ἄγω, θέλγω, πείθω, κηλέω,, etc.), aquí aparece el verbo ψυχαγωγέω (en el que, por cierto, aparece la raíz de ἄγω, que empleaba ya uno de los testimonios más antiguos, el de Esquilo, *Ag.*, 1630), que posee unas connotaciones

---

265 λίθων del. Wilamowitz.

relacionadas con aspectos "chamánicos" de Orfeo[266]. Ese verbo ya aparecía, si bien referido a los efectos del arte de Orfeo sobre las deidades infernales, en Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4.

También en el siglo II d. C., Luciano, *Imagines*, 14, dice que él y Anfión (con quien nuestro personaje aparecía también asociado en Pausanias, VI, 20, 18) "llegaron a ser los que más llamaron la atención, por causa de sus oyentes, de modo que incluso los seres inanimados se sentían atraídos por la llamada de la música": Ὀρφεὺς δὲ καὶ Ἀμφίων, οἵπερ ἐπαγωγότατοι ἐγένοντο τῶν ἀκροατῶν, ὡς καὶ τὰ ἄψυχα ἐπικαλέσασθαι πρὸς τὸ μέλος. La denominación τὰ ἄψυχα es nueva, aunque está próxima, por su significado (y por su estructura morfológica), al ἀνόητα de *T. G. F., adesp.*, fr. 129 Snell, v. 7. También es nuevo el verbo ἐπικαλέω.

El mismo Luciano, en la obra titulada *Adversus indoctum*, habla también de que la lira de Orfeo ἐκήλει μὲν τὰ θηρία καὶ φυτὰ καὶ λίθους (109-11), sin que en ello haya ninguna novedad; la palabra φυτά, como designación de las plantas, sólo había aparecido, hasta ahora, en Dión de Prusa, LIII, 8.

Se ha atribuido a Luciano una obra titulada *De astrologia*, en cuyo capítulo X se habla de representaciones plásticas de Orfeo, a propósito de lo cual se dice μέσωι ἕζεται ἴκελος ἀείδοντι, μετὰ χερσὶν ἔχων τὴν λύρην, ἀμφὶ δέ μιν ζῶια μυρία ἕστηκεν, ἐν οἷς[267] καὶ ταῦρος καὶ ἄνθρωπος

---

266 Acerca de estos aspectos y de su sentido y alcance en el mito de Orfeo, Graf, F., 1987, pp. 83 y ss., insiste en que, al menos para los griegos, lo esencial del mito de Orfeo era explorar los límites del poder de la música, más que presentar un modelo mítico del chamán. En efecto, parece que los testimonios le dan la razón. No obstante, acerca de la relación del mito de Orfeo con fenómenos chamánicos, y acerca de cómo en ese mito la figura del chamán se adaptó a la religiosidad griega, pueden verse las juiciosas reflexiones de Fiore, C., 1993. El término "chamanismo", a propósito de Orfeo, sólo puede tomarse en su sentido más general (vid. Albert, K., 1989, p. 279, y McGahey, R., 1994, p. 6). Por otra parte, lo que sí está claro es la conexión de ese verbo ψυχαγωγέω con la sofística y con la "nueva música" de fines del s. V, que, como veremos en su momento, tomaron tácitamente al Orfeo músico como su modelo.

267 καὶ ταῦρος καὶ ἄνθρωπος codd.: καὶ ἄνθρωπος ante καὶ ταῦρος transp. Kern, qui postea καὶ ἄνθρωπος quasi vitiosam lectionem existimavit a καὶ κάπρος (pro abbreviatione adlatum) deductam, quocum propterea denique correxit. Sed

καὶ λέων καὶ τῶν ἄλλων ἕκαστον. No hay, en este texto, novedades esenciales con respecto a los que hemos examinado hasta ahora; pero sí las hay en la forma y en el detalle. Se designa a los animales con el nombre de ζῶια, como en Dión de Prusa, XXXII, 63-4. Se especifica a qué animales encantaba Orfeo con su canto (el toro y el león), siguiendo un proceso de desarrollo temático, por ejemplificación, que ya utilizaba Dión de Prusa, XIX, 3, 6. Por lo que toca a los efectos del arte de nuestro protagonista, además de la expresión general πάντα ἔθελγεν καὶ πάντων ἐκράτεεν, que encontramos en ese mismo texto, algunas líneas más arriba de las que hemos transcrito, tenemos, en el pasaje que reproducimos, ἀμφὶ δέ μιν ζῶια μυρία ἕστηκεν: "y en torno suyo permanecían quietos innumerables animales". La raíz del verbo θέλγω aparecía ya en Apolonio de Rodas, I, 26 y ss., y en otros testimonios de época helenística e imperial[268]. Es nueva la raíz del verbo κρατέω, pero ya Estrabón (ss. I a. C. al I d. C.), en un pasaje que tendremos ocasión de examinar más ampliamente, había aludido al poder adquirido por Orfeo, a través de su arte (nos referimos al fr. 18 del libro VII, reproducido en el apartado III. 1. 3. C.). La raíz de ἵστημι había aparecido ya en Dión de Prusa, LXXVII-LXXVIII, 19. Por último, señalemos que el texto del Ps. Luciano, *De astr.*, X, hace depender de la lira el hecho de que Orfeo enseñara la astrología a los griegos:

Ἕλληνες δὲ οὔτε παρ' Αἰθιόπων οὔτε παρ' Αἰγυπτίων ἀστρολογίης πέρι οὐδὲν ἤκουσαν, ἀλλὰ σφίσιν Ὀρφεὺς ὁ Οἰάγρου καὶ Καλλιόπης πρῶτος τάδε ἀπηγήσατο, οὐ μάλα ἐμφανέως, οὐδὲ ἐς φάος τὸν λόγον προήνεγκεν, ἀλλ' ἐς γοητείην καὶ ἱρολογίην, οἵη διανοίη ἐκείνου. πηξάμενος γὰρ λύρην ὄργιά τε ἐποιέετο καὶ τὰ ἱρὰ ἤειδεν· ἡ δὲ λύρη ἑπτάμιτος ἐοῦσα τὴν τῶν κινεομένων ἀστέρων ἁρμονίην συνεβάλλετο.

Parece como si Orfeo hubiera descubierto la ciencia de los astros gracias a que su instrumento se ajustaba a la armonía de éstos[269]. He aquí un

---

abbreviatio nominis ἄνθρωπος communior ἄνος est, propter quod κάπρος pro abbreviatione verborum καὶ ἄνθρωπος non videtur. Malumus igitur lectionem codicum.

268 Conón (*F Gr H*, 26 F 1 -XLV-, vid. t. 54 Kern, resumido por Focio, *Biblioteca*, 140 a 29), Antípatro de Sidón (*A. P.*, VII, 8, 1), Damageto (*A. P.*, VII, 9, 8) y Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4.

269 Es éste uno de los múltiples testimonios de la analogía que los antiguos establecían entre la lira y el Universo: la lira como símbolo de armonía, tanto en

testimonio en el que la relación de Orfeo con la naturaleza ya no es tanto de dominio cuanto de comunicación[270]: Orfeo ha sido capaz de entender el lenguaje de la naturaleza, al reproducirlo con su música. Lo cual nos permite hablar, en general, más de mediación, a través de la música, que de dominio o influencia.

Y es muy interesante el testimonio de Máximo de Tiro, 37, 6, aunque el valor de este pasaje será cosa que nos ocupe más adelante. Aquí sólo diremos que, según ese texto, Orfeo atraía encinas y fresnos (δρῦς καὶ μελίας ἐλέγετο ἄγειν).

De entre los siglos II y III d. C., data una inscripción en verso, hallada en Bulgaria (t. 141 Kern; *I. G. in Bulgaria repertae,* III 1964 n. 1595 p. 64), en cuyos vv. 3-4 se dice que Orfeo adormecía las fieras, los árboles, los reptiles y las aves:

ὃς θῆρας καὶ δένδρα καὶ ἑρπετὰ καὶ πετεηνὰ
φωνῇ καὶ χειρῶν κοίμισεν ἁρμονίῃ.

La especificación de los reptiles (ἑρπετά) ya se encontraba en Paléfato, XXXIII (pp. 50-51 Festa); pero son nuevos la denominación de las aves ("volátiles", πετεηνά[271]), y el verbo κοιμίζω, aunque éste es de la misma

---

el sentido musical como en el más amplio de "equilibrio" o "ajuste". La lira constaba de siete cuerdas, igual que el Universo constaba de siete esferas, según la concepción cosmológica predominante a partir del helenismo: en ese sentido, la lira se ajustaba a la estructura del Universo. Por otra parte, en la época de Luciano, la doctrina de la armonía de las esferas ya estaba ampliamente desarrollada, y la palabra ἁρμονία contenía ya claras implicaciones musicales: según esas concepciones, cada planeta producía el sonido de la correspondiente cuerda de la lira. Véanse, acerca de la armonía de las esferas, entre otros muchos trabajos, Jan, C. von, 1894; Waerden, B. L. van der, 1943; Pépin, J., 1986; Luque Moreno, J., 1994; dos pequeños ensayos del autor de este estudio (1995 b y la comunicación presentada en el IX Congreso Español de Estudios Clásicos, en prensa), y Moreno Hernández, A., 1996.

270 No olvidemos, sin embargo, la famosa máxima comtiana: *savoir pour prévoir, prévoir pour pouvoir.*

271 Sin embargo, un nombre derivado de la misma raíz aparece en Dión de Prusa, XXXII, 64.

raíz de κοιμάω, con el que ya nos habíamos encontrado en *A. P.*, VII, 8, 3 (epigrama de Antípatro de Sidón)[272].

También de entre los ss. II y III, Clemente de Alejandría ha dejado, en *Prot.*, I, 1, otra alusión al poder de Orfeo sobre la naturaleza no - humana. Según ese pasaje, Orfeo amansaba las fieras (ἐτιθάσευε τὰ θηρία) con el canto, y arrancaba las hayas con el poder de la música (καὶ δὴ τὰ δένδρα, τὰς φηγοὺς, μετεφύτευε τῇι μουσικῇι). Es la primera vez que encontramos el verbo τιθασεύω, referido al efecto del arte de Orfeo sobre los animales; pero su sentido no es nuevo. Por lo que respecta a las hayas, ya las habíamos encontrado en Apolonio de Rodas, I, 28 y ss., aunque el verbo μεταφυτεύω aparece aquí por primera vez.

Filóstrato el viejo vivió entre los siglos II y III d. C., y compuso unas *Imagines*, en las que describe, entre otras, representaciones plásticas de Orfeo. Así, en II, 15, 1, encontramos a Orfeo encantando el mar con su música, en el curso de la expedición de los Argonautas:

Βοσπόρου καὶ Συμπληγάδων ἡ Ἀργὼ διεκπλεύσασα μέσον ἤδη τέμνει τὸ ῥόθιον τοῦ Πόντου, καὶ θέλγει τὴν θάλατταν Ὀρφεὺς ἄιδων, ἡ δὲ ἀκούει καὶ ὑπὸ τῇι ὠιδῇι κεῖται ὁ Πόντος.

He aquí el verbo θέλγω, que designa el hechizo que ejerce Orfeo sobre el mar. El motivo del mar que se calma con la música procede de Fanocles (fr. 1 Powell, v. 20) y, hasta ahora, sólo había vuelto a aparecer en Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 4. Y, desde luego, no habíamos encontrado el verbo θέλγω, aplicado al mar, ni habíamos leído en ninguna parte que el mar escuchara a Orfeo (ἡ δὲ ἀκούει), hecho con el que el cantor parece estar traspasando el límite entre lo animado y lo inanimado, y dotando de sensibilidad a un elemento inerte.

Es muy curioso lo que dice este mismo Filóstrato el viejo, en *Im.*, II, 15, 6: Orfeo habría aprendido su canto del martín pescador:

περιέχουσιν δ' αὐτὸν καὶ ἀλκυόνες ὁμοῦ μὲν ἄιδουσαι τὰ τῶν ἀνθρώπων, ἐξ ὧν αὐταί τε καὶ ὁ Γλαῦκος μεθηρμόσθησαν, ὁμοῦ δ' ἐνδεικνύμεναι τῶι Ὀρφεῖ τὴν ἑαυτῶν ὠιδήν, δι' ἣν οὐδὲ ἡ θάλαττα ἀμούσως ἔχει.

---

272 Sin embargo, remitimos a la nota crítica a ese pasaje, en el apdo. II. 1. 3., donde reproducimos el texto de Antípatro de Sidón (κοιμίσεις v. l.).

Algo muy parecido se encuentra en Teófilo de Antioquía, *Ad Autolycum,* II, 30, en el que se dice que Orfeo había descubierto la música a partir del canto de los pájaros (vid. texto reproducido al comienzo de este mismo apartado). Filóstrato parece estar desarrollando, por ejemplificación, el motivo que transmite Teófilo.

En el diálogo titulado *Heroico,* p. 23, 17 De Lannoy, encontramos unas fieras (θηρία) que, al escuchar el canto de Orfeo, "quedaban boquiabiertas" (quizá sea muy coloquial, en español; pero nos parece la mejor traducción del griego ἐκεχήνει). Es la primera vez que encontramos ese efecto de la música de Orfeo, pero es un desarrollo del motivo de las fieras que se amansan o se quedan quietas, ante esa música. Motivo que hemos encontrado antes, en Dión de Prusa, LXXVII-LXXVIII, 19.

En el s. III d. C., Filóstrato el joven compuso sus *Imagines,* en cuyo núm. 6, p. 870 Olearius, encontramos un amplio desarrollo retórico del motivo de Orfeo encantando a los animales y a los árboles. Nuestro autor comienza diciendo que Orfeo hechiza con la música incluso a los seres que no participan del λόγος: Ὀρφέα τὸν τῆς Μούσης θέλξαι τῇ μουσικῇ καὶ τὰ μὴ μετέχοντα λόγου. El verbo θέλγω es de los más frecuentes, desde Apolonio de Rodas, I, 27. Es nueva la perífrasis τὰ μὴ μετέχοντα λόγου, aunque no está lejos, por su sentido, del ἀνόητα que aparecía en *T. G. F., adesp.,* 129 Snell, v. 7. Sigue una enumeración de ejemplos de animales influidos por el canto de Orfeo:

λέων τε οὖν καὶ σῦς αὐτῷ πλησίον ἀκροαταὶ τοῦ Ὀρφέως καὶ ἔλαφος καὶ λαγωὸς οὐκ ἀποπηδῶντες τῆς ὁρμῆς τοῦ λέοντος καὶ ὅσοις ἐν θήραι δεινὸς ὁ θήρ, ξυναγελάζονται αὐτῷ ῥαιθύμως νῦν ῥάιθυμοι.

El león, el cerdo, el ciervo y la liebre, como oyentes de Orfeo. De ellos, el león había aparecido ya en Dión de Prusa, XXXII, 63-4, si bien lo hacía como un animal indiferente a la música de Orfeo, que lo más que hacía era apartarse del cantor, sin atacarlo (ya era algo). En el Ps. Luciano, *De astr.,* X, también aparecía el león, como ejemplo de fiera que deponía su ferocidad al escuchar a nuestro héroe. Por lo que se refiere al cerdo, es ésta la primera vez que aparece. El ciervo no es enteramente nuevo: ya Dión de Prusa, XIX, 3, 6, hablaba de los cervatillos que seguían a nuestro héroe. La diferencia entre νέβρος y ἔλαφος es sólo de edad. La liebre también sale a escena por primera vez, en este texto, aunque, como el ciervo, no lo hace como ejemplo de fiera amansada. Su función es expresar una consecuencia de la

mansedumbre de los predadores: gracias a la música de Orfeo, los otros animales pueden estar junto a ellos (οὐκ ἀποπηδῶντες τῆς ὁρμῆς τοῦ λέοντος) sin miedo. El adjetivo que se aplica al león amansado, ῥάιθυμος, es nuevo.

El motivo de los animales amansados prosigue de este modo:

ὅρα μοι καὶ τὸν κραγέτην κολοιὸν καὶ τὴν λακέρυζαν αὐτὴν καὶ τὸν τοῦ Διὸς ἀετόν. ὁ μέν, ὁπόσος ἄμφω τὼ πτέρυγε ταλαντεύσας ἐξ ἑαυτοῦ ἀτενὲς ἐς τὸν Ὀρφέα βλέπει, οὐδ' ἐπιστρεφόμενος τοῦ πτωκὸς πλησίον ὄντος, οἱ δὲ ξυγκλείσαντες τὰς γένυς ὅλοι εἰσὶ τοῦ θέλγοντος, λύκοι τε οὗτοι καὶ ἄρνες ἀναμίξ, ἦι τεθηπότες.

Tres ejemplos de aves, el grajo, la corneja y el águila, que ejemplifican los ὄρνιθες de los que venimos recogiendo menciones desde Simónides, fr. 567 Page. El águila está mirando a Orfeo, batiendo las alas, sin volverse hacia la liebre que tiene al lado, y las otras aves mantienen los picos cerrados. Y los lobos y los corderos, asombrados (τεθηπότες, que es la primera vez que aparece), también permanecen juntos, como la liebre y el ciervo, que no se apartaban del león, unas líneas más arriba.

A continuación, hay que hablar de los árboles. En su descripción del cuadro, Filóstrato el joven dice que el pintor ha introducido una novedad caprichosa, al representar árboles arrancados de raíz, alrededor de Orfeo, escuchando su canto:

νεανιεύεται δέ τι καὶ μεῖζον ὁ ζωγράφος· δένδρα γὰρ ἀνασπάσας τῶν ῥιζῶν ἀκροατὰς ἄγει ταῦτα τῶι Ὀρφεῖ καὶ περίστησιν αὐτῶι.

Lo cual no era una novedad en el ámbito de la iconografía de Orfeo, en época de Filóstrato el joven[273]. Pero el tema de Orfeo llevándose tras de sí los árboles, aparecía ya en Apolonio de Rodas, I, 28 y ss. Los árboles hechizados por Orfeo son el pino, el ciprés, el aliso y el chopo (πεύκη τε καὶ κυπάριττος καὶ κλῆθρος καὶ αἴγειρος), además de otros aludidos en general bajo el nombre δένδρα, que ya nos es bien conocido desde Eurípides, *Ba.*, 563. Y estos árboles tienden sus ramas hacia Orfeo, al escucharlo:

---

273 Vid. el segundo capítulo de esta segunda parte, dedicado a los testimonios iconográficos de la magia musical de Orfeo sobre la naturaleza no - humana.

πεύκη τε οὖν καὶ κυπάριττος καὶ κλῆθρος καὶ αἴγειρος αὕτη καὶ ὅσα ἄλλα δένδρα ξυμβαλόντα τοὺς πτόρθους οἷον χεῖρας περὶ τὸν Ὀρφέα ἔστηκε καὶ τὸ θέατρον αὐτῷ ξυγκλείουσιν οὐ δεηθέντα τέχνης.

Tras todo este trozo, Filóstrato el joven resume los prodigios que el arte de Orfeo consigue sobre los animales y los árboles, diciendo θηρία θέλγεις καὶ δένδρα, con un vocabulario de sobra conocido. Y, tras una observación que nos ocupará en el apartado de la influencia de Orfeo sobre oyentes humanos, dice que a Orfeo καὶ θηρία φθεγγομένωι εὐμενεῖς ἀκοὰς παρέσχεν, donde aparece una *amplificatio* del motivo de que tales fieras lo escucharan con agrado.

Hay un pasaje de Menandro el rétor (*De epidicticis,* II, 443, pp. 216 y ss. Russell-Wilson), en el que leemos: ὁ γὰρ Ὀρφεὺς δι' αὐτὸν αὐτὸν εὐδόκιμος ὢν εἰς τοσοῦτον εὐμουσίας προῆλθεν, ὥστε καὶ θηρία συλλέγειν, εἰ πλήττει τὴν λύραν, καὶ λίθους κινεῖν, καὶ πᾶν ὁτιοῦν κατὰ θέαν πιπτούσης εἰς αἴσθησιν αὐτῶν τῆς ἁρμονίας.

En el s. IV d. C., Quinto de Esmirna, *Posthomerica,* III, 638-41, presenta un catálogo de los seres de la naturaleza no-humana que eran sensibles a la magia musical de Orfeo:

> Ὀρφεύς, οὗ μολπῆισιν ἐφέσπετο πᾶσα μὲν ὕλη,
> πᾶσα δ' ἄρ' ὀκριόεσσα πέτρη ποταμῶν τε ῥέεθρα
> πνοιαί τε λιγέων ἀνέμων ἀμέγαρτον ἀέντων
> οἰωνοί τε θοῆισι διεσσύμενοι πτερύγεσσιν·

Es fácil darse cuenta de que la alusión a los bosques (ὕλη) continúa la línea que se iniciaba en Eurípides, *Ba.,* 564 (vid. el texto reproducido en I. 1. 2: σύναγεν δένδρεα), y continuaba en Apolonio de Rodas, I, 28 (vid. I. 1. 3); en la mención de las piedras, se está continuando la línea de Eurípides, *I. A.,* 1212 (vid. I. 1. 2) y de Apolonio de Rodas, I, 26 (vid. I. 1. 3.); las corrientes de los ríos, que nuestro protagonista sometía a su voluntad, se designan exactamente igual (y en el mismo segmento del verso: tras la cesura masculina del cuarto metro) que en Apolonio de Rodas, I, 27 (vid. I. 1. 3.); los vientos aparecen en el epigrama de Antípatro de Sidón, *A. P.,* VII, 8, 1-4, que hemos visto en II. 1. 3.; en cuanto a las aves, son el elemento de tradición más antigua: aparecen ya en el testimonio de Simónides, fr. 567 Page (texto reproducido en I. 1. 1).

Volvemos a encontrar el testimonio de Temistio, a quien ya nos tuvimos que referir en I. 1. 4.; en el mismo pasaje que allí citábamos (*Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin), tenemos, también para el aspecto al que estamos dedicando este capítulo, una reaparición copiosa de palabras e ideas que las fuentes anteriores ya nos habían presentado:

καὶ ἀπιστεῖν οὐκέτι προσῆκε τοῖς κρούμασι τοῖς Ὀρφέως ἕπεσθαι μὲν κάπρους, συνακολουθεῖν δὲ καὶ δένδρα καὶ πέτρας, ὅπῃ ἂν ἐκεῖνος τοῖς μέλεσιν ἄγοι. ἀλλ' Ὀρφεὺς μὲν, ὡς ἔοικε, θηρία κηλεῖν ἱκανὸς ἦν, ...

Se impone cada vez más la impresión de que el léxico empleado para designar los seres que experimentan las seducciones de la música de Orfeo es casi siempre el mismo: aquí sólo encontramos la novedad de κάπρος ("jabalí"), un término que especifica el genérico θήρ (o θηρίον, de la misma raíz, que es el que aparece aquí[274]). También volvemos a encontrar δένδρα[275] y πέτρας[276]. Pero la continuidad con respecto a autores de épocas precedentes se manifiesta también en los verbos empleados para designar los efectos que Orfeo, mediante la música, ejerce sobre la naturaleza: ἕπομαι[277], ἄγω[278] y συνακολουθέω (compuesto sobre la raíz de ἀκολουθέω, que aparece, en el compuesto ἐπακολουθέω, en Dión de Prusa, XIX, 3, 6). Encontramos más o menos lo mismo, en Temistio, *Or.*, XXX, p. 349 b Hardouin (t. 112 Kern): Orfeo hechiza (κηλεῖν) a las fieras (θηρία), con la música (τῷι μέλει).

---

274 Como en Pausanias, VI, 20, 8; IX, 17, 7, y IX, 30, 4; cf. θήρ, en Eurípides, *Ba.*, 565; Antípatro de Sidón -*A. P.*, VII, 8, 1-4-, y en las *A. O.*, vv. 435-9; además, hemos visto θηρία en Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV).

275 Cf. Eurípides, *Ba.*, 564; *T. G. F.*, *adesp.*, 129 Snell, vv. 6-7, y Ps. Apolodoro, I, III, 2.

276 Cf. Eurípides, *I. A.*, 1212; Apolonio de Rodas, I, 26 y ss.; Fanocles, fr. 1 Powell, vv. 19-20; Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 1; *A. O.*, vv. 435-9 y vv. 704-7, y Quinto de Esmirna, *Posthomerica*, III, 638-41.

277 Cf. Apolonio de Rodas, I, 569 y 572 y ss.; Pausanias, IX, 17, 7; vid. también ἐφέσπετο, en Quinto de Esmirna, *Posthomerica*, III, 638.

278 Cf. Esquilo, *Ag.*, 1630; Eurípides, *Ba.*, 564-5; Apolonio de Rodas, I, 31; Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 1-4; Hermesianacte, fr. 7 Powell, v. 1, y Pausanias, IX, 30, 4.

Temistio también se refirió a Orfeo en el discurso a Constancio (*Or.*, II, p. 37 c Hardouin), donde aporta pocas novedades:

ἀλλ' Ὀρφέα μὲν συναριθμοῦμεν τοῖς σοφοῖς τε καὶ θεσπεσίοις ἀνδράσιν, εἴ τωι πιθανὸς ὁ Ὀρφεύς, ὅτι ὄρνιθας καὶ βοτὰ ἐκήλει τῆι δυνάμει τῆς μουσικῆς, τὸν δὲ πραΰναντα καὶ διδάξαντα καὶ μαλάξαντα ἄνδρας λεόντων αὐθαδεστέρους ὀρρωδήσομεν οὕτω καλεῖν, ὧι σεμνοτέρωι ὀνόματι καλλωπίζοντες;

Orfeo encantaba (ἐκήλει) los pájaros (ὄρνιθες) y los animales que pastan (βοτά, denominación nueva, aunque el motivo de que la música de Orfeo encantaba también a los animales domésticos, aparece ya en Dión de Prusa, XXXII, 63-4). La mención del poder (δύναμις) de la música es nueva: aunque esa palabra ya había aparecido en Estrabón, fr. 18 del libro VII, allí no se refería a la música.

Otro de los representantes de la segunda sofística, Himerio (también del siglo IV d. C.), nos ha dejado una alusión a la influencia de Orfeo sobre los animales salvajes, en *Or.*, 5, 6: καὶ σπάνει τῶν ἀκροασομένων αὐτῶι θηρίων τὴν ἐκκλησίαν ἐργάζεται. La palabra σπάνει, dativo singular de σπάνις, -εως, "escasez" expresa una actitud irónica en el tratamiento del mito.

Debemos comentar otras varias referencias al mito de Orfeo, en los discursos de Himerio. Así, en *Or.*, 24, 39 y ss., leemos:

αἱ Μοῦσαι δὲ ἔδοσαν Ὀρφεῖ τὸ Καλλιόπης] μέλος ἁρμόσασθαι, ἵν' ἐν μέσοις πλήξας τὴν λύραν θη‖ρία -φησί- κοιμίσηι τῶι μέλει.

El nombre que designa las fieras no presenta ninguna novedad, como el verbo κοιμίζω, que sólo nos ha aparecido, hasta ahora, en la inscripción recogida en *I. G. in Bulgaria repertae,* III 1964 n. 1595 p. 64, v. 4 (t. 141 Kern)[279].

En *Or.*, 38, 83 y ss., encontramos el siguiente pasaje:

ἀγέλαι δὲ νέων, σκιρτῶσαι πρόσθεν ἀτάσθαλα, | νῦν ὥσπερ τινὸς Ὀρφέως] ἢ Ἀμφίονος κινηθείσης κιθάρας ἥσυχα μὲν νέμονται, ἥσυχα δὲ καὶ σηκοῖς ἐναυλίζονται.

---

279 Cf., sin embargo, κοιμίσεις, *v. l.*, en Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 3. Vid. nota crítica al texto reproducido en II. 1. 3.

Aquí se trata de hatos de ganado joven e inquieto, a los que la cítara de Orfeo o de Anfión tranquiliza. Es otro de los testimonios -más bien escasos, de todos modos- del arte de Orfeo actuando sobre los animales domésticos, motivo que arranca de Dión de Prusa, XXXII, 63-4, y reaparece en Temistio, *Or.*, II, p. 37 c Hardouin.

De la misma época que Temistio e Himerio, Calístrato nos ha dejado también unas alusiones a Orfeo, en *Statuarum descriptiones*, 7, 4. En ese texto, describe una representación escultórica de Orfeo, y dice que, a los pies de la estatua, estaban esculpidos animales de todas clases:

πᾶν μὲν τὸ ὀρνίθων γένος πρὸς τὴν ὠιδὴν ἐξιστάμενον, πάντες δὲ ὄρειοι θῆρες καὶ ὅσον ἐν θαλάττης μυχοῖς νέμεται καὶ ἵππος ἐθέλγετο ἀντὶ χαλινοῦ τῶι μέλει κρατούμενος· καὶ βοῦς ἀφεὶς τὰς νομὰς τῆς λυρωιδίας ἤκουε καὶ λεόντων ἄτεγκτος φύσις πρὸς τὴν ἁρμονίαν κατηυνάζετο.

Tenemos aquí un amplio desarrollo retórico de los motivos tradicionales:

a) Las aves (τὸ ὀρνίθων γένος, con una perífrasis que incluye uno de los términos que primero encontrábamos para designar estos animales, en tanto que sensibles a los prodigios de Orfeo; cf. con Simónides, fr. 567 Page);

b) Las fieras (ὄρειοι θῆρες, donde el sustantivo es el habitual desde Eurípides, *Ba.*, 565, y el adjetivo representa un ornamento retórico);

c) Los animales marinos (ὅσον ἐν θαλάττης μυχοῖς νέμεται), a los que ya se refería Simónides, fr. 567 Page, pero que son de los menos citados entre los seres a los que Orfeo hechizaba: sólo los encontramos, aparte de en el fragmento de Simónides, en Apolonio de Rodas, I, 573.

d) Tras estas referencias genéricas, el autor pone tres ejemplos de animales que quedaban fascinados por el canto de Orfeo: el caballo, que nunca había aparecido hasta ahora, y el toro y el león, que sí lo habían hecho, en Ps. Luciano, *De astr.*, X (el león, también en Filóstrato el joven, *Im.*, 6, p. 870 Olearius).

Las palabras que designan el efecto de la música sobre estos animales, responden a lo esperable: ἐθέλγετο, ἐξιστάμενον (esta última, aunque no aparezca como tal en ningún testimonio de los examinados hasta ahora, contiene la raíz de ἔστηκεν, que encontrábamos en Dión de Prusa, LXXVII-

LXXVIII, 19. En ese mismo texto, hallamos también la raíz de κρατέω). Son nuevos el verbo κατευνάζομαι, y el hecho de que el toro se olvidara de pastar.

Pero el texto de Calístrato contiene aún más referencias a la acción de Orfeo sobre la naturaleza, ahora no-animada:

εἶδες ἂν καὶ ποταμοὺς τυποῦντα τὸν χαλκὸν ἐκ πηγῶν ἐπὶ τὰ μέλη ῥέοντας καὶ κῦμα θαλάσσης ἔρωτι τῆς[280] ᾠδῆς ὑψούμενον καὶ πέτρας αἰσθήσει πληττομένας μουσικῆς καὶ πᾶσαν βλάστην ὥριον ἐξ ἠθῶν ἐπὶ τὴν μοῦσαν τὴν Ὀρφικὴν σπεύδουσαν.

Aquí, la influencia de Orfeo pasa por:

a) Regular el ritmo del curso de los ríos, que brotan de sus fuentes, al son de la música (ποταμοὺς ἐκ πηγῶν ἐπὶ τὰ μέλη ῥέοντας), o el crecimiento de las plantas, que se acelera con la música. Tenemos aquí, de nuevo, el motivo de la ordenación a través de la música: lo mismo que encontrábamos en Eurípides, *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle); Apolonio de Rodas, I, 540-1, y Luciano, *Fugitivi*, 29 (en esos textos, la función de ordenación se refería al trabajo de los remeros de la nave Argo). Pero el motivo de hacer manar los ríos es nuevo: hasta ahora, la influencia de Orfeo sobre éstos se limitaba a "hechizarlos" (Apolonio de Rodas, I, 27) o a hacer que lo siguieran (Quinto de Esmirna, *Posthomerica*, III, 639).

b) Además de esa faceta ordenadora, hay aquí una dimensión puramente estética: las olas se alzan enamoradas de la música, y las rocas se sienten conmovidas al escucharla. El amor (ἔρως) que Orfeo infunde a las olas, mediante la música, es nuevo, con respecto a lo que habíamos visto hasta ahora; sólo podemos hablar de algo parecido en Esquilo, *Ag.*, 1630, donde se hablaba de que Orfeo lo atraía todo "gozosamente" (χαρᾶι), y en los textos que aluden al placer que provocaba la música del cantor[281]. También en Dión de Prusa, XXXII, 66, se dice también que los animales disfrutaban en compañía de Orfeo. Algo parecido sugiere Filóstrato el joven, *Im.*, 6, pp. 870-1 Olearius; pero, en cualquier caso, no se trata de ἔρως. Una innovación

---

280 ἔρωτι τῆς ᾠδῆς: ἐρωτικῆς ᾠδῆς Vat. 87: ἐρωτικαῖς ᾠδαῖς Laur. LVIII, 44.

281 Dión de Prusa, XXXII, 66, y, con las reservas a las que obliga la tradición indirecta, Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), procedente de Focio, *Biblioteca*, 140 a 29.

poética, quizá un efectismo propio de un sofista[282]: fuera lo que fuera, este pasaje muestra a Orfeo dotando a los seres inertes de una sensibilidad y/o una afectividad propias de los seres humanos. La raíz del verbo πλήττω aparece también en Dión de Prusa, XXXII, 66, referida a los animales que escuchaban a Orfeo. Una vez más, el arte de Orfeo traspasa límites, como en un epigrama anónimo -quizá de Antípatro de Sidón (prob.), *A. P.*, VII, 10, 5 y ss.; vid. el texto reproducido en el apartado V. 1. 2.-, en el que, junto a las Musas y a Apolo, las rocas y los árboles lamentan la muerte de Orfeo: a la luz de ese testimonio, Orfeo había dotado a los seres inertes con una sensibilidad propia de los hombres. Recordemos que, en Filóstrato el viejo, *Im.*, II, 15, 1, el mar escucha a Orfeo. También en Dión de Prusa, XXXII, 64, los animales lamentaban la muerte de Orfeo. Esta dimensión estético-afectiva de la música parecía apuntar ya en un texto de Agatárquides, *Sobre el Mar Rojo*, 7 (vid. el apdo. II. 1. 3.).

Y tenemos que entretenernos todavía un poco más en el s. IV d. C., con la obra de Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5 (t. 53 Kern). En ese testimonio, se comparan los efectos de la música de Orfeo, con los de la palabra de Dios. Nuestro autor encuentra, en esta última, una superación de la primera, como era de esperar; pero no deja de ser significativo que tome a uno de los "héroes culturales" de la mitología pagana, como término de comparación, sobre todo teniendo en cuenta la dimensión religiosa de Orfeo. Pero no es éste el sitio más apropiado para

---

282 No hay que olvidar que, como señaló Segal, Ch., 1978, pp. 10 y ss. del libro de 1989 (= p. 289 de la traducción italiana), "el conjunto de los términos usados en la literatura griega para definir la fascinación del canto, traza un paralelo entre el poder literalmente fascinador (en el sentido del lat. *fascinum*, "encantamiento") del lenguaje y el poder del amor, entre la seducción erótica y la seducción ejercida por la poesía". Paralelo que se apoya precisamente en los sentidos del verbo θέλγω, que es uno de los que más frecuentemente designan la acción de Orfeo sobre la naturaleza, como veremos más adelante. Para las connotaciones eróticas de ese verbo, vid. *Odisea*, X, 290 y ss., donde se trata de Circe; *ibid.*, I, 55 y ss., donde se trata de Calipso; *Ilíada*, XIV, 214-7, esp. 215, pasaje que se refiere a Afrodita, y Esquilo, *Suppl.*, 1040, donde la Persuasión personificada se presenta como colaboradora de Afrodita y recibe el calificativo de θέλκτωρ. Vid. también Plutarco, *Amat.*, 759 b: τὴν δ' ἐρωτικὴν μανίαν τοῦ ἀνθρώπου καθαψαμένην ἀληθῶς καὶ διακαύσασαν οὐ μοῦσά τις οὐκ ἐπωιδὴ θελκτήριος' οὐ τόπου μεταβολὴ καθίστησιν.

examinar el tratamiento del mito, en la literatura cristiana, aunque ello sea del máximo interés. Dado el objetivo de esta segunda parte, debemos contentarnos con señalar que Eusebio, en su alusión al mito de Orfeo, sigue empleando el término θηρίον, para referirse a las fieras[283], así como θέλγω, para expresar el efecto de la música del cantor tracio. También registra este texto la acción de la música sobre los árboles (δένδρα[284], φηγούς -lo último aparece en Apolonio de Rodas, I, 28-). Hasta aquí, todo responde a lo conocido. Lo que no habíamos encontrado todavía es el verbo ἐξημερόω ("domesticar"), aunque el simple ἡμερόω ya nos había aparecido en el discurso XXXII, 61, 5, de Dión de Prusa. Sólo habíamos encontrado τιθασεύω (de significado afín a ἐξημερόω), en Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 1, 1; y, hasta ahora, no había aparecido el adjetivo sustantivado οἱ ἄγριοι ("los salvajes", aplicable tanto a seres humanos como a animales). El texto aparece en III. 3. 1. c.

Otro autor cristiano del siglo IV d. C., Gregorio Nazianzeno, alude también a los prodigios de la música de Orfeo. En *Orationes*, XXXIX, 680 (PG, 36, 340; t. 155 Kern), dice que los griegos admiraban tanto a Orfeo, por su sabiduría, que se lo imaginaban con una lira que todo lo arrastraba con sus sones: ὃν τοσοῦτον Ἕλληνες ἐπὶ σοφίαι ἐθαύμασαν, ὥστε καὶ λύραν αὐτῷι ποιοῦσι, πάντα τοῖς κρούμασιν ἕλκουσαν. Como en Esquilo, *Ag.*, 1630, aquí no se especifica a qué seres atraía esa música. Por otra parte, el verbo ἕλκω es nuevo, con respecto a lo que llevamos visto. La palabra κροῦμα contiene una raíz que se refería a la pulsación de las cuerdas de la lira, ya en Filóstrato el joven, *Im.*, 11, p. 881 Olearius; en Temistio, *Or.*,

---

283 Denominación usada desde el Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, sobre la raíz de θήρ, que aparece ya en Eurípides, *Ba.*, 565.

284 Existen problemas textuales en ese pasaje: Heikel secluye la palabra δένδρα, con lo que tenemos que admitir una concordancia del participio predicativo, en género neutro, con dos substantivos de diferente género; podemos pensar que la palabra δένδρα ha sido una especie de glosa encaminada a facilitar la comprensión de la concordancia del participio. Si admitimos τὰ δένδρα, tendríamos que entender τὰς φηγούς como aposición especificativa, y parece que la seclusión de τὰ δένδρα comporta una *lectio difficilior*. Δένδρα aparecía desde Eurípides, *Ba.*, 564; *T. G. F., adesp.*, 129 Snell, v. 7; Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4; Ps. Apolodoro, I, III, 2; *I. G. in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64, v. 3. y Temistio, *Or.*, XVI, 209 c-d Hardouin.

XVI, p. 209 c-d Hardouin, y en Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini,* 14, 5.

Otro pasaje alusivo a Orfeo, en la obra de Gregorio Nazianzeno, está en *Contra Iulianum imperatorem,* I (discurso IV; PG, 35, 653), donde se dice que el canto de Orfeo lo arrastraba todo: 'Ορφεὺς παρίτω μετὰ τῆς κιθάρας καὶ τῆς πάντα ἑλκούσης ὠιδῆς. Como en el texto que hemos examinado en el párrafo anterior, en éste no se especifica tampoco a quién hechiza la música de nuestro protagonista, y, además, se emplean las mismas palabras, para esa no - especificación: πάντα y ἕλκω. En los *Carmina moralia,* de Gregorio Nazianzeno (PG, 37, 896), se dice 'Ορφεὺς θῆρας ἔπειθε, sin que en ello haya ninguna novedad.

En los *Carmina quae spectant ad alios,* PG, 37, 1495, Gregorio Nazianzeno dice que el canto de Orfeo conducía las piedras, las fieras y las aves:

> Τίς χάρις, εἰ μὴ πατρὸς ἐν οὔασι κείσετ' ἀοιδὴ,
> εἴ μου καὶ 'Ορφείη τις ἐν 'Οδρυσίοις σκοπέλοισι
> λᾶας ἄγοι, καὶ θῆρας ἀπόπροθε, καὶ πετεηνά;

El verbo ἄγω es de los que primero aparecían, así como el nombre θήρ; la palabra para las aves, πετεηνά, sólo había aparecido en el t. 141 Kern (*I. G. in Bulgaria repertae,* III 1964 n. 1595 p. 64, v. 3). Y es enteramente nueva la denominación de las rocas, λᾶας. Del mismo modo, en estos *Carmina quae spectant ad alios,* PG, 37, 1570, tenemos la frase 'Ορφεὺς θῆρας ἄγοι.

Entre los autores paganos del s. IV d. C., Yámblico ha dejado varias alusiones a Orfeo, de las que podemos recoger aquí la contenida en *VP,* 13, 62. En ese pasaje, compara a Pitágoras con Orfeo, tras relatar las anécdotas de cómo Pitágoras domesticó la osa daunia y el toro de Tarento, y de cómo, cuando Pitágoras hablaba en Olimpia sobre la ornitomancia, un águila voló hacia él y luego se alejó. Es decir, según Yámblico, Pitágoras tenía sobre los animales salvajes un dominio (ἡγεμονία) análogo al que ejercía nuestro héroe. Las fieras, en el texto de Yámblico, se llaman θηρία, y que, entre los verbos empleados para designar el dominio que ejercía Pitágoras, está el famoso κηλέω, que tantas veces hemos encontrado para expresar el efecto logrado por Orfeo, mediante la música, sobre la naturaleza no - humana. Además, dice Yámblico, Pitágoras ejercía ese dominio por el poder de la voz,

para redondear la comparación[285]. He aquí, en fin, el texto de Yámblico, *VP*, 13, 62:

διὰ τούτων δὴ καὶ τῶν παραπλησίων τούτοις δέδεικται τὴν Ὀρφέως ἔχων ἐν τοῖς θηρίοις ἡγεμονίαν καὶ κηλῶν αὐτὰ καὶ κατέχων τῇ ἀπὸ τοῦ στόματος τῆς φωνῆς προϊούσῃ δυνάμει.

Pero debemos observar que, en la expresión τῆς φωνῆς προϊούσῃ δυνάμει, las palabras que designan a la voz y a su poder no son las más frecuentemente empleadas para las prodigiosas facultades de Orfeo: δύναμις sólo aparece en Temistio, *Or.*, II, p. 37 c Hardouin, y φωνή sólo la encontramos en Platón, *Prt.*, 315 a; en el discurso LXXVII-LXXVIII, 19, de Dión de Prusa, y en *I. G. in Bulgaria repertae,* III 1964 n. 1595 p. 64, v. 4 (t. 141 Kern).

Otro autor de entre los siglos IV-V d. C., Eunapio, *Vitae Sophistarum,* 502, pone a Orfeo como ejemplo de los prodigiosos efectos que podía conseguir la elocuencia de Crisantio, uno de los biografiados: su forma de hablar podría alcanzar incluso a los seres irracionales, según se dice que lo pueden hacer los cantos más dulces (τὰ κάλλιστα καὶ γλυκύτερα τῶν μελῶν), como los de Orfeo:

ὥσπερ οὖν τὰ κάλλιστα καὶ γλυκύτερα τῶν μελῶν πρὸς πᾶσαν ἀκοὴν ἡμέρως καὶ πράως καταρρεῖ καὶ διολισθαίνει καὶ μέχρι τῶν ἀλόγων διϊκνούμενα, καθάπερ φασὶ τὸν Ὀρφέα[286] ...

El poema titulado *Argonáuticas órficas* (s. V d. C.) ofrece diversos testimonios, aunque no representan especiales novedades frente a lo que ya hemos visto. En v. 74, Orfeo dice que, con su voz y su cítara hechizará a las fieras, y a los animales que se arrastran y a los que vuelan:

κηλήσω δέ τε θῆρας ἰδ' ἑρπετὰ καὶ πετεηνά.

El verbo κηλέω es de los más frecuentemente empleados para referirse a los efectos de la música de Orfeo, sobre las fieras. Por lo demás, las

---

285 Sobre Orfeo y Pitágoras músicos, vid. Grottanelli, C., 1982, esp. pp. 659-660.

286 Observemos que la comparación con un sofista ilustre aparece también ya en Platón, *Prt.*, 315 a: οὓς ἄγει ἐξ ἑκάστων τῶν πόλεων ὁ Πρωταγόρας, δι' ὧν διεξέρχεται, κηλῶν τῇ φωνῇ ὥσπερ Ὀρφεύς, οἱ δὲ κατὰ τὴν φωνὴν ἕπονται κεκηλημένοι.

denominaciones θῆρας ἰδ' ἑρπετὰ καὶ πετεηνά parecen estar calcadas de la inscripción recogida en *I. G. in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64, vv. 3-4, y de Gregorio Nazianzeno, *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1495.

En los vv. 260 y ss., Orfeo hechiza (ἔθελγον) los árboles (δένδρεα) y las rocas (πέτρας). El léxico no puede ser más clásico. Esa mención de los árboles y de las rocas se da en el curso del relato de cómo la voz y la cítara de Orfeo hicieron que la nave Argo se deslizara hacia el mar (vid. texto reproducido en el apdo. III. 1. 1. D.). Y, según sugieren los vv. 258 y ss., Orfeo pudo encantar a la nave Argo porque estaba hecha con madera de los árboles que él era capaz de encantar antes de que se les cortara: así, este detalle de que Orfeo encantara la Argo es una variante del motivo de Orfeo encantando la naturaleza no - humana.

En vv. 431-9, se insiste en la influencia mágica del canto de Orfeo sobre montes, valles y rocas, a los que hace moverse o quebrarse, y las fieras y las aves, cuyos movimientos detiene (del mismo modo que dejaba suspendidos a sus oyentes humanos, en Apolonio de Rodas, I, 512):

> Στεινὸν δὲ διὰ σπέος ἦλυθεν αὐδή
> ἠμετέρης χέλυος μελιχρὴν ὅπα γηρυούσης·
> ἔπτατο δ' ἄκρα κάρηνα καὶ ἄγχεα δενδρήεντα
> Πηλίου, ὑψηλάς τε μετὰ δρύας ἦλυθε γῆρυς.
> Καί ῥ' αἱ μὲν πρόρριζοι ἐπ' αὔλιον ἐθρώσκοντο
> πέτραι τ' ἐσμαράγουν· θῆρες δ' ἀίοντες ἀοιδῆς
> σπήλυγγος προπάροιθεν ἀλυσκάζοντες ἔμιμνον·
> οἰωνοί τ' ἐκυκλοῦντο βοαύλια Κενταύροιο
> ταρσοῖς κεκμηῶσιν, ἑῆς δ' ἐλάθοντο καλιῆς.

Lo que no habíamos encontrado hasta ahora, en lo que llevamos visto, es que el arte de Orfeo despertara la admiración de un ser a medio camino entre lo humano y lo animal, como es el centauro Quirón, que manifiesta su deslumbramiento ante el canto del hijo de Eagro, en vv. 440-1:

> Αὐτὰρ ὁρῶν Κένταυρος ἐθάμβεε χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ
> πυκνὸν ἐπισσείων, οὖδας δ' ἤρασσεν ὁπλῆισι.

Asimismo, en vv. 704-7, encontramos un ejemplo concreto de cómo Orfeo sometía la naturaleza a su voluntad, mediante la música: en el paso de

las Simplégades, hace retroceder las rocas y las olas, con ayuda de su canto y de su cítara:

> αὐτὰρ ἐγὼ μολπῆιcι παρήπαφον ἡμετέρηιcι
> πέτρας ἠλιβάτους· αἱ δ' ἀλλήλων ἀπόρουcαν.
> Κῦμα δ' ἀνερρόχθηcε· βυθὸc δ' ὑποείκαθε νηὶ
> ἡμετέρηι πίcυνοc κιθάρηι διὰ θέcκελον αὐδήν.

Y tenemos que señalar también cómo su arte consigue atraer al Sueño para que adormezca al dragón que custodia el vellocino de oro (vv. 1001-14; vid. el texto reproducido en III. 1. 1. D.), con lo que, siquiera sea indirectamente, a través de su influencia sobre potencias divinas, Orfeo domina un ser a medio camino entre la naturaleza y lo que está más allá de los límites de ésta.

Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio,* 3, 29, se refiere también a Orfeo como encantador de animales:

Καὶ γὰρ καὶ οὗτοι καὶ Ἡρακλῆc καὶ πρὸc τούτοιc Ὀρφεύc, τῆι κιθάραι χρώμενοc καὶ τοῖc κρούμαcι τοὺc ἰχθύαc καταθέλγων καὶ ἕπεcθαι τῆι τῆc ἠχῆc ἁρμονίαι καταναγκάζων, τὸν τῶν Ἀργοναυτῶν ἐπλήρουν κατάλογον·

En este texto, aparecen sólo los peces, a los que la música (ἁρμονία) de Orfeo hechiza y obliga a seguir al cantor (καταθέλγων καὶ ἕπεcθαι τῆι τῆc ἠχῆc ἁρμονίαι καταναγκάζων). Hay que observar que los peces no se mencionaban desde los vv. 573 y ss. del libro I de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, y, antes de él, sólo había un testimonio de su fascinación por el canto de Orfeo, en Simónides, fr. 567 Page.

La *Novela de Alejandro,* atribuida a Calístenes[287], menciona el mito de Orfeo, a quien compara, por su función civilizadora, con Alejandro Magno. En I, 42, 7-8, a propósito del cantor tracio, dice que amansó las fieras (τοὺc θῆραc ἡμέρωcεν), mediante su canto y el son de su lira. Si bien la denominación de las fieras es la tradicional, la raíz del verbo que expresa los efectos que, sobre los animales, consigue Orfeo, sólo aparecía en Dión de Prusa, XXXII, 61, 5, y en Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini,* 14, 5.

---

287 **Acerca de la transmisión de esta obra, y de por qué la incluimos en la época imperial, vid. lo que decimos al final del apartado I. 1. 4.**

En un poema recogido en *GDRK*, I^2, 39, vv. 16-17, tenemos las fieras y el mar como elementos sensibles a la música de nuestro personaje:

'Ορφείηι καὶ πρόσθεν ὑπείκαθε πόντ[ος ἀοιδῆι,
καὶ θῆρες θέλγοντο καὶ οὐ θέλγοντο [γυναῖκες.

II. 1. 5. ÉPOCA DE AUGUSTO.[288]

En Virgilio, *Ecl.*, III, 46, se habla de las selvas que seguían a Orfeo; describiendo una vasija, el pastor Dametas dice que su artífice representó en el centro a Orfeo y las selvas que lo seguían:

Orpheaque in medio posuit silvasque sequentis.

Los montes de Tracia se admiran ante el arte de Orfeo, en Virgilio, *Ecl.*, VI, 30:

nec tantum Rhodope miratur et Ismarus Orphea.

Es la primera vez que encontramos un sentimiento de admiración por el arte de Orfeo, referido a entes inanimados, al menos en la literatura latina.

Lo que tampoco habíamos encontrado hasta ahora es que Orfeo conmoviera a los animales del mundo de los muertos, según leemos en *Georg.*, IV, 471 y ss.: tras referirse, en general, a las sombras sutiles y a los fantasmas de los que no tienen luz[289], pone, junto al ejemplo de los seres humanos difuntos, el de las aves:

---

288 No conocemos testimonios latinos de época anterior, salvo un pasaje de Varrón, *R. R.*, 3, 13, 3, en el que no se trata del Orfeo que aquí nos ocupa, sino de un actor encargado de personificarlo (vid. Garezou, M. X., 1994, p. 103). En el pasaje mencionado, se describe una finca: *ibi erat locus excelsus, ubi triclinio posito cenabamus, quo[d] Orphea vocari iussit. qui cum eo venisset cum stola et cithara cantare esset iussus, bucina inflavit, ut tanta[m] circumfluxerit nos cervorum aprorum et ceterarum quadripedum multitudo, ut non minus formosum mihi visus sit spectaculum, quam in circo maximo aedilium sine Africanis bestiis cum fiunt venationes.*

289 También es nuevo el hecho de que los habitantes del reino de Plutón se sintieran conmovidos: en las fuentes griegas, no hallamos ninguna referencia a los pobladores del mundo subterráneo, más que en la iconografía que muestra a Orfeo en el Hades (vid los apartados II. 2. y III. 2.).

at cantu commotae Erebi de sedibus imis
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum,
quam multa in foliis avium se milia condunt

Y, según el v. 483 de este libro IV de las *Geórgicas*, Orfeo amansó también a un monstruo infernal como Cérbero: ... *tenuitque inhians tria Cerberus ora.* Con todos estos testimonios, estamos asistiendo a la extensión de los prodigios de Orfeo en el mundo de los vivos, al mundo de los muertos: nuestro héroe amansa las fieras del reino de la luz y del reino de Hades. También ejerce Orfeo sus encantamientos sobre la rueda a la que está sujeto Ixión, rueda que se detiene, según Virgilio, *Georg.*, IV, 484:

atque Ixionii vento rota constitit orbis.

Además, el ablativo *vento*, que nosotros entendemos como ablativo sociativo, sugiere que el viento que hacía girar la rueda[290] también dejó de soplar, ante la música de Orfeo: algo parecido ocurría con el viento en el mundo de los vivos, según, p. e., *A. P.*, VII, 8, 1-4 (epigrama de Antípatro de Sidón). Hacia el fin del relato de Virgilio (*Georg.*, IV, 510), encontramos a nuestro personaje amansando fieras y llevándose tras de sí las encinas:

mulcentem tigris et agentem carmine quercus,

con lo que nos hallamos de nuevo en la línea de los testimonios griegos de época clásica y helenística.

Antes de pasar a los testimonios ovidianos, tenemos que volver a mencionar aquí el poema *Culex* (vv. 117 y s.) de la *Appendix Vergiliana*:

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

Donde encontramos un río y un bosque como elementos sensibles al arte de Orfeo, pertenecientes a la naturaleza no-animada, que, en la tradición literaria griega, sólo aparecían a partir de la época clásica: los ríos, por primera vez, dentro del *corpus* de testimonios estudiados, en Apolonio de Rodas, I, 27; y a las selvas ya aludía Eurípides, *Ba.*, 560 y ss. Y lo que Orfeo consigue mediante su arte es detener, *tenere*, el curso del río (en este

---

290 Tal es la interpretación de Segura Ramos, B. (introd., trad. y notas), ^{2}1986, n. 268. El comentario de Thomas, R. F., 1988, vol. II, *ad loc.*, traduce " the wheel was stopped in the wind".

caso, del río Hebro, lo que supone una especificación que nunca habíamos encontrado hasta ahora), cosa que tampoco se decía específicamente en ningún testimonio literario griego de los que hemos analizado: Apolonio de Rodas, I, 27, sólo decía θέλξαι ... ποταμῶν τε ῥέεθρα.

En el mismo poema *Culex*, 268 y ss., se alude también a Orfeo y a su descenso a los infiernos. El autor dice que la audacia de Orfeo tuvo su origen en que ya antes su arte le había hecho confiar en sí mismo, al permitirle detener el curso de los ríos, atraer fieras[291] y árboles y dominar el curso de los astros (motivo éste que no habíamos encontrado hasta ahora):

sed fortuna valens audacem fecerat ante.
iam rapidi steterant amnes et turba ferarum
blanda voce sequax regionem insederat †Orphei; 270
iamque imam viridi radicem moverat alte
quercus humo [steterant amnes] silvaeque sonorae
sponte sua cantus rapiebant cortice avara.
labentis biiuges etiam per sidera Lunae
pressit equos et tu currentis, menstrua virgo, 275
auditura lyram tenuisti nocte relicta.
haec eadem potuit, Ditis, te vincere, coniunx,
Eurydicenque viro ducendam reddere. non fas,
non erat in vitam divae exorabile mortis.

La misma influencia sobre la "naturaleza" del mundo de los muertos, la tiene Orfeo en el relato de Ovidio, *Met.*, X, 40 y ss., donde el canto de nuestro protagonista da lugar a una tregua para los suplicios de los condenados:

Talia dicentem nervosque ad verba moventem
exsangues flebant animae; nec Tantalus undam
captavit refugam, stupuitque Ixionis orbis,
nec carpsere iecur volucres, urnisque vacarunt
Belides, inque tuo sedisti, Sisyphe, saxo.

---

291 Estas últimas presentan en su nombre la misma raíz de la palabra griega θήρ o de su derivado hipocorístico θηρίον, omnipresentes ambos en los testimonios literarios griegos a los que hemos dedicado la primera parte de este trabajo.

Al motivo de la rueda de Ixión, que ya aparecía en Virgilio, *Georg.*, IV, 484, se añaden aquí los de Tántalo, Prometeo, Sísifo y las Danaides[292].

En *Am.*, III, 9, 21-2, Ovidio alude a los hechizos del canto de Orfeo sobre las fieras *(feras);* el efecto de ese canto se designa con el verbo *obstipeo,* cuya raíz ya había aparecido en Virgilio, *Georg.*, IV, 481, referida al mundo subterráneo y a las Euménides. El pasaje de Ovidio aparece reproducido en I. 1. 6.

Ovidio, *Ars am.*, III, 321-2, resume un motivo que, como estamos viendo, es típico en las fuentes de la literatura latina: la música de Orfeo afecta a la naturaleza tanto en el mundo de los vivos como en el mundo de los muertos:

saxa ferasque lyra movit Rhodopeius Orpheus
Tartareosque lacus tergeminumque canem.

Las rocas, en el mundo de los vivos, aparecen aquí por primera vez, que sepamos, en las fuentes latinas; Ovidio pudo tener a la vista textos de poetas helenísticos, como Apolonio de Rodas, I, 26; Fanocles, fr. 1 Powell, v. 20; Damageto, *A. P.*, VII, 9, 3, y Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 1, así como el epigrama atribuido a ese mismo poeta, en VII, 10, 7. Para las fieras, ya tenemos los antecedentes latinos de Ps. Virgilio, *Culex,* 269, y de Virgilio, *Georg.*, IV, 510. Y a Cérbero *(tergeminus canis)* ya se había referido el mismo Virgilio, *Georg.*, IV, 483. Es nueva la conmoción ejercida sobre el lago del infierno: así se extiende al mundo de los muertos el influjo de la música de Orfeo sobre las aguas, motivo ya presente en Ps. Virgilio, *Culex,* 117 y 269. Y el efecto de la música es una conmoción expresada con el verbo *moveo,* que ya aparecía en los vv. 471 y 505 del libro IV de las *Geórgicas,* de Virgilio.

Igual que Virgilio, Ovidio sitúa algunos de los prodigios de Orfeo tras la derrota de éste en el Hades. En efecto, cuando pierde definitivamente a Eurídice, Orfeo se retira al Ródope y al Hemo, donde comienza a cantar, y los árboles acuden a escucharlo (*Met.*, X, 88-106):

Vmbra loco deerat; qua postquam parte resedit
dis genitus vates et fila sonantia movit,

---

[292] Hijas de Dánao y nietas de Belo, de donde el nombre que Ovidio les da en este pasaje.

umbra loco venit: non Chaonis abfuit arbor,
non nemus Heliadum, non frondibus aesculus altis,
non tiliae molles, nec fagus et innuba laurus
et coryli fragiles et fraxinus utilis hastis
enodisque abies curvataque glandibus ilex
et platanus genialis acerque coloribus inpar
amnicolaeque simul salices et aquatica lotos
perpetuoque virens buxum tenuesque myricae
et bicolor myrtus et bacis caecula ficus.
Vos quoque, flexipedes hederae, venistis et una
pampineae vites et amictae vitibus ulmi
ornique et piceae pomoque onerata rubenti
arbutus et lentae, victoris praemia, palmae
et succincta comas hirsutaque vertice pinus,
grata deum matri, siquidem Cybeleïus Attis
exuit hac hominem truncoque induruit illo.
Adfuit huic turbae metas imitata cupressus,

A esa enumeración sigue el relato de la metamorfosis de Cipariso, que llega hasta el verso 142. Los versos 143-4 resumen el "auditorio" que escucha a nuestro cantor:

Tale nemus vates attraxerat inque ferarum
concilio medius turba volucrumque sedebat,

Los árboles de la enumeración precedente se resumen en *tale nemus,* expresión que no había aparecido hasta ahora. Además, tenemos la *turba ferarum volucrumque,* en la que la denominación de las fieras había aparecido ya en el mismo Ovidio, *Am.,* III, 9, 22, y en el poema *Culex,* 269, de la *Appendix Vergiliana;* las *volucres* nos habían salido al paso ya en el mismo Ovidio, *Met.,* X, 43; entonces, se trataba de las del mundo subterráneo.

Y, en fin, incluso en el momento de su muerte, Orfeo es capaz de una magia musical que casi habría podido salvarlo. Así, en el libro XI, 10-19, leemos:

Alterius telum lapis est, qui missus in ipso
aëre concentu victus vocisque lyraeque est,
ac veluti supplex pro tam furialibus ausis

ante pedes iacuit. Sed enim temeraria crescunt
bella, modusque abiit, insanaque regnat Erinys.
Cunctaque tela forent cantu mollita, sed ingens 15
clamor et infracto Berecyntia tibia cornu
tympanaque et plausus et Bacchei ululatus
obstrepuere sono citharae. Tum denique saxa
non exauditi rubuerunt sanguine vatis.

Como vemos, la piedra que había arrojado una de las ménades se detuvo en el aire, vencida *(victus)* por la armonía del canto y la lira de Orfeo, y todas las armas que lanzaron las ménades habrían sido ablandadas por el canto *(cantu mollita),* si el estruendo que provocaban esas mujeres no hubiera prevalecido sobre la música del cantor tracio. Las rocas *(saxa, lapides)* no son nuevas en sentido estricto, pues ya sabíamos que Orfeo las hechizaba: lo había dicho el mismo Ovidio, *Ars am.,* III, 321, donde aparecía la misma palabra *saxa.* Es nueva la palabra *lapis;* el verbo *vincere* designaba ya los efectos del arte de Orfeo, sobre la naturaleza no - humana, en Ovidio, *Am.,* III, 9, 21.

Después de la muerte de nuestro músico, la naturaleza lamenta el desastre (Ovidio, *Met.,* XI, 44 y ss.):

Te maestae volucres, Orpheu, te turba ferarum,
te rigidi silices, tua carmina saepe secutae
fleverunt silvae; positis te frondibus arbor
tonsa comam luxit; lacrimis quoque flumina dicunt
increvisse suis, obstrusaque carbasa pullo
Naides et dryades passosque habuere capillos.

En efecto, las mismas *volucres* y la misma *turba ferarum* que, en el mismo Ovidio, *Met.,* X, 143-4, se habían congregado para escuchar a Orfeo, lamentan ahora su muerte. Además, se añaden las rocas, los árboles[293] y los ríos[294]. Y, como veremos en el apartado IV. I, las divinidades que lamentan aquí la muerte de Orfeo son las que están asociadas justamente a los ríos y a

---

293 Que habían acudido igualmente a escuchar la música de nuestro héroe, también en Ovidio, *Met.,* X, 88-106.

294 Que también eran sensibles al arte de Orfeo, como sabemos desde el poema *Culex,* vv. 117 y ss., de la *Appendix Vergiliana,* y desde Horacio, *Carm.,* I, 12, vv. 8-10.

los árboles, a los que se acaba de aludir. Segal[295] ha puesto en el *Epitafio de Bión* el origen de este motivo de la naturaleza que reproduce los afectos humanos, y es perfectamente coherente que ese motivo se incorporara a un mito en el que la música establece una armonía entre el hombre y el Universo[296]: en el mismo siglo II a. C. en el que se compuso el *Epitafio de Bión,* en un epigrama atribuido a Antípatro de Sidón (*A. P.,* VII, 10), aparecía ese motivo referido a Orfeo.

En fin, no contienen ninguna novedad los vv. 17-8 de la primera elegía del libro IV de los *Tristia,* de Ovidio, donde nuestro cantor atrae las rocas y los bosques con su canto:

cum traheret silvas Orpheus et dura canendo
saxa, bis amissa coniuge maestus erat.

Lo interesante puede ser que Ovidio lo haya elegido para compararse con él: Orfeo es el paradigma mítico del poeta, y, al fin y al cabo, la situación de Ovidio en el exilio y la de Orfeo después de la pérdida de Eurídice tenían algo en común, la soledad en una región lejana, salvaje y fría.

Horacio, *Carm.*, I, 12, 6-12, sigue insistiendo en la acción de Orfeo sobre los bosques y los árboles, los ríos y los vientos:

...gelidove in Haemo,
unde vocalem temere insecutae
Orphea silvae
arte materna rapidos morantem
fluminum lapsus celerisque ventos,
blandum et auritas fidibus canoris
ducere quercus?

El motivo de las selvas que "seguían" a Orfeo procede ya de Eurípides, *Ba.*, 564 (cύναγεν δένδρεα) y de *T. G. F., adesp.*, 129 Snell, vv. 6-7 (εἵπετο δένδρεα) y continúa en Apolonio de Rodas, I, 28, Conón, *F Gr H,* 26 F 1 (XLV), Ps. Apolodoro, I, III, 2 (I, 14); en el ámbito de la literatura latina, recordemos el v. 46 de la *Égloga III,* de Virgilio, al que nos hemos referido en este mismo apartado. En concreto, el fragmento trágico anónimo presenta la forma verbal εἵπετο, de la misma raíz $*seq^w$ que el

---

295 1972, = 1989, p. 208, n. 36 a la p. 68.

296 Remitimos una vez más a Segal, Ch., 1966 y 1978, = 1989, pp. 1-53.

verbo latino *sequor* , cuya forma de participio de perfecto (nominativo plural femenino) hallamos en el pasaje horaciano[297]. Éste, por lo demás, parece continuar el motivo de que Orfeo se llevó tras sí, atrayéndolas con la música, las hayas de Pieria, expuesto por Apolonio de Rodas, I, 28 y ss., lo que sí pudo influir en Horacio. El hecho de que las encinas lo escucharan (vv. 11-2: *auritas ... quercus*) parece un desarrollo de esos motivos, que quizá podamos poner en relación con el texto de Conón, *F Gr H,* 26 F 1 (XLV), en el que aludía al "placer" por el que lo seguían las rocas y los árboles: ambos textos parecen atribuir una sensibilidad a seres inanimados (no obstante, para lo que se refiere a las plantas, recordemos que todavía Aristóteles les atribuía un alma[298], y que no escasean los estudios contemporáneos sobre la influencia de determinados tipos de música sobre el crecimiento de las plantas). También debemos observar que el hecho de que Orfeo las "condujera" (*ducere*) recuerda sorprendentemente al verbo ἄγω tan frecuente en las fuentes literarias griegas de época arcaica y clásica. Del motivo de los ríos *(flumina),* ya hemos hablado al comentar el testimonio del Ps. Virgilio, *Culex,* 117 y s. En cuanto a los vientos *(venti),* Horacio parece continuar la línea que se iniciaba en el siglo II a. C., con Antípatro de Sidón y su epigrama de *A. P.,* VII, 8, 1-4.

El poema núm. 24 del libro I de los *Carmina,* de Horacio, es una consolación a Virgilio, por la muerte de un crítico que había sido amigo suyo. En los vv. 13 y ss., Horacio dirige a Virgilio una interrogación retórica, en la que se inserta una alusión a Orfeo y a su intento de devolver la vida a Eurídice a través de la música:

> *quid si Threicio blandius Orpheo*
> *auditam moderere arboribus fidem,*
> *num vanae redeat sanguis imagini,*
> *quam virga semel horrida,*
> *non lenis precibus fata recludere,*
> *nigro compulerit Mercurius gregi?*

Una vez más, los árboles escuchan la música de Orfeo.

---

297 Sin embargo, no podemos hablar de influencia de Quinto de Esmirna sobre Horacio, por ser éste del siglo I a. C., mientras que el autor de las *Posthomerica* data del IV d. C.

298 *De anima,* 409 a, y 411 b. No obstante, Aristóteles considera que las plantas no sienten (*ibid.,* 424 a, y 435 b).

Queda otro pasaje horaciano[299] (*Carm.*, III, 11, 1-24), en el que, como exordio del poema, Horacio pide a su lira -símbolo del arte poético- que cante el tema de esa composición. Como parte de ese ruego, invoca la fuerza persuasiva de la lira, y recuerda (13-14) las selvas y de los ríos, junto a un animal salvaje *(tiger)* que ese instrumento podía detener o poner en movimiento. Pero, en ese pasaje, no se habla de Orfeo, sino que comienza invocando a Mercurio, el inventor de la lira y el maestro de Anfión (vv. 1-2), que era el otro ejemplo ilustre del poder de la música. Ahora bien, aunque no aparece el nombre de Orfeo, parece claro que la lira que conducía tigres y selvas es la de nuestro protagonista[300] y que es a Orfeo a quien Horacio tiene en mente cuando recuerda esos prodigios. Lo mismo puede decirse a la vista de los vv. 15-24[301], que refieren los efectos de la lira en el mundo infernal: Cérbero se apartó, y los tormentos de Ixión y de las Danaides se interrumpieron. Una vez más, podemos ver que se está hablando de la lira de Orfeo, si comparamos ese pasaje de Horacio con otros que hemos presentado antes[302]. He aquí el texto completo:

Mercuri -nam te docilis magistro
movit Amphion lapides canendo-
tuque testudo resonare septem
callida nervis,

---

299 Para la exégesis de este texto, vid. el comentario de Kiessling, A., y Heinze, R., 1901, pp. 275-8.

300 Cf. Virgilio, *Georg.*, IV, 510, para los tigres, y "eiusd.", *Ecl.*, III, 46, para las selvas; ríos y selvas, en el mismo Horacio, *Carm.*, I, 12, 8-10.

301 Dentro de ese pasaje, la mayoría de los comentaristas considera que los vv. 17-20 son una interpolación.

302 Cf. Virgilio, *Georg.*, IV, 484, para Ixión, y Ovidio, *Met.*, X, 42-4, para Ixión y las Danaides. A los mismos prodigios alude también Horacio en *Carm.*, II, 13, 33-40: *quid mirum, ubi illis carminibus stupens / demittit atras belua centiceps / auris et intorti capillis / Eumenidum recreantur angues? / quin et Prometheus et Pelopis parens /dulci laborem decipitur sono, / nec curat Orion leones / aut timidos agitare lyncas.* Pero ese pasaje parece referirse a Safo y a Alceo., nombrados en los vv. 25-27 de la misma oda. Cf. otro eco de la catábasis de Orfeo, en Luciano, *Men.*, 10 (habla Menipo): ὁ δὲ Κέρβερος ὐλάκτησε μέν τι καὶ παρεκίνησε, ταχὺ δέ μου κρούσαντος τὴν λύραν παραχρῆμα ἐκηλήθη ὑπὸ τοῦ μέλους.

nec loquax olim neque grata, nunc et
divitum mensis et amica templis,
dic modos, Lyde quibus obstinatas
applicet auris,
quae velut latis equa trima campis
ludit exsultim metuitque tangi,
nuptiarum expers et adhuc protervo
cruda marito.
tu potes tigris comitesque silvas
ducere et rivos celeris morari;
cessit immanis tibi blandienti
ianitor aulae,
Cerberus, quamvis furiale centum
muniant angues caput eius atque
spiritus taeter saniesque manet
ore trilingui.
quin et Ixion Tityosque vultu
risit invito, stetit urna paulum
sicca, dum grato Danai puellas
carmine mulces.

También encontramos los leones y los tigres en los vv. 391 y ss. del *Ars poetica*, de Horacio, que, como ocurre en ciertas fuentes griegas[303], interpreta el motivo legendario de que Orfeo domara esas fieras, como expresión figurada de la acción civilizadora de la música[304]:

silvestris homines sacer interpresque deorum

---

303 Paléfato, XXXIII (pp. 50-51 Festa); Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa); Dión de Prusa, LIII, 8; Máximo de Tiro, 37, 6; Temistio, *Or.*, II, p. 37 c Hardouin; Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 1. No obstante, un Orfeo civilizador de los hombres aparece ya en la iconografía griega desde época clásica: vid. las numerosas representaciones de nuestro héroe entre hombres tracios que lo escuchan atentamente, p. e., en la cratera de columnas conservada en el Museo de Hamburgo, de hacia 450 -núm. 9 Garezou-. Detienne, M., 1989, pp. 112-3: los hombres que escuchan a Orfeo suelen ser guerreros tracios o aparecen caracterizados como animales salvajes (van vestidos con pieles): esa similitud con el mundo salvaje los aproxima a los animales que, como ellos, acuden a escuchar a Orfeo.

304 Cf. Robbins, E., 1982, pp. 3-4.

caedibus et victu foedo deterruit Orpheus,
dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones;

También Propercio se refirió a los hechizos de Orfeo sobre fieras y ríos, como un ejemplo del poder de la poesía, en III, 2, 3-4:

Orphea detinuisse feras et concita dicunt
flumina Threicia sustinuisse lyra;

La elegante factura de estos versos presenta, sin embargo, un contenido tópico y típico: las fieras se detienen y los ríos interrumpen su curso a causa de la lira de nuestro personaje. El léxico es el habitual: la raíz verbal de *teneo* nos es conocida desde Ps. Virgilio, *Culex,* 117 y ss., donde aparece el primer testimonio latino de cómo Orfeo detenía el curso de los ríos; frente al nombre propio *Hebrum,* que aparecía en aquel pasaje, he aquí el común *flumina,* que ya apareció en Horacio, *Carm.,* I, 12, 9-10. Las fieras también nos son conocidas desde la *turba ferarum* del v. 269 del *Culex.* Pero sí es nuevo el uso que hace Propercio de esta mítica música: él la toma como término de comparación con su propia poesía erótica, y con el prestigio que su obra le ganaba entre el sexo opuesto. También Virgilio había puesto en boca de Orfeo un canto cuya protagonista era Eurídice, e. d., le había atribuido temas propios de la elegía amorosa (*Georg.*, IV, 464-6).

II. 1. 6. TESTIMONIOS DE LA LITERATURA LATINA DEL PERÍODO POSTCLÁSICO.

Inmediatamente después de la muerte de Augusto, se sitúa la composición de los *Astronomica,* de Manilio, en los que se hallan algunas alusiones a Orfeo. Como ocurría en los *Catasterismos,* del Ps. Eratóstenes, en Higino y en la tradición aratea, esas alusiones se deslizan en el texto, a propósito de la constelación llamada *Lyra.* En el poema de Manilio (I, 324-6), se nos dice que Orfeo, con su lira, se apoderaba de todo aquello a lo que llegaba su canto:

at Lyra diductis [305] *per caelum cornibus inter*
sidera conspicitur, qua quondam ceperat Orpheus
omne quod attigerat cantu ...

305 diductis *Scaliger* : deductis **O.**

En este mismo poema (V, 327-8), Orfeo aparece adormeciendo a las fieras, y dotando de sentidos y oído a las rocas y a los bosques:

> *qua quondam somnumque feris* [306] *Oeagrius Orpheus*
> *et sensus scopulis et silvis addidit aures.*

A la misma tradición "aratea", como indicamos en el apartado I. 1. 7., pertenece la obra astro-mitológica de Higino, que conocemos con el título de *Astronomica*. En esa obra, cuando se habla de la constelación llamada *Lyra* (II, 7, 1), se resume también el mito de Orfeo, y se dice que atraía con su arte a las fieras, que acudían a escucharlo: *Itaque existimatur suo artificio feras etiam ad se audiendum adlicuisse*. El verbo *adlicio* es nuevo.

Ya en el apartado I. 1. 7., reprodujimos un pasaje del libro de Fedro (*Fab. aes.*, III, prólogo, vv. 57-59), en el que Orfeo mueve las rocas, amansa las fieras y frena el ímpetu del río Hebro. Tanto el léxico como los motivos nos son ya conocidos: *saxa* y *movere* aparecían ya en Ovidio, *Ars am.*, III, 321; las *ferae* ya las encontrábamos en Ovidio, *Am.*, III, 9, 22, y es la primera vez que hallamos el verbo *domare*, referido a los animales; sin embargo, el motivo es sobradamente conocido, desde Virgilio, *Georg.*, IV, 510. En cuanto al río Hebro, Fedro ya cuenta con el modelo del poema *Culex*, 117 y s., de la *Appendix Vergiliana*.

Antes de examinar lo que las tragedias de Séneca dicen de Orfeo, debemos detenernos brevemente en la obra de Mela, II, 28, que, al describir Tracia, ofrece una pincelada de erudición mitológica: los bosques *(nemora)* de Zone seguían a Orfeo cuando cantaba. Este motivo ya había aparecido en Horacio, *Carm.*, I, 12, 6-12, y en el *Culex*, 117 y ss., de la *Appendix Vergiliana*, y, en último término, remonta a los vv. 26 y ss. del libro I de las *Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas.

Los vv. 572 y ss. de la tragedia *Hercules furens*, de Séneca, continúan en parte la tradición temática y léxica iniciada en los textos que ya hemos examinado:

> *quae silvas et aves saxaque traxerat*
> *ars, quae praebuerat fluminibus moras,*
> *ad cuius sonitum constiterant ferae.*

---

306 feris *Bentley* : ferens **O.**

Volvemos a encontrar las *silvae* y los *flumina* que mencionaban Virgilio y Horacio; pero aparecen, además, las *aves* y las *ferae*. Las aves aparecían ya en Simónides, fr. 567 Page. En ese texto de Séneca, lo que consigue el arte de Orfeo es arrastrar o atraer *(trahere)* las selvas y las aves, y detener el curso de los ríos *(praebuerat fluminibus moras,* y observemos que reaparece la raíz del verbo *moror,* que está, p. e., en Horacio, *Carm.,* III, 11, 14). Asimismo, las fieras se quedan quietas al escucharlo *(ad cuius sonitum constiterant ferae),* cosa que no habíamos encontrado en los textos griegos, donde lo que hacían las fieras era acudir a escuchar a Orfeo, pero en ninguna parte se dice que quedaran inmóviles (salvo en *A. O.,* vv. 436-7; pero ya hemos visto que ese poema fue compuesto en el siglo V d. C., por lo que no puede haber influido sobre Séneca. La hipótesis de una fuente griega perdida, común a ambas obras, no pasa de ser lo que su nombre indica).

Ya hemos examinado los vv. 1032 y ss. del *Hercules Oetaeus,* de Séneca, a propósito de los medios del arte de Orfeo. Ahora, pasaremos revista a ese texto, para recoger las alusiones a los prodigios que nuestro héroe obra sobre la naturaleza. Orfeo detiene el curso de los ríos (vv. 1037 y ss.):

Illius stetit ad modos
torrentis rapidi fragor,
oblitusque sequi fugam
amisit liquor impetum; 1040
et dum fluminibus mora est,
defecisse putant Getae
Hebrum Bistones ultimi.

El motivo de los ríos cuyo curso se detiene ante el canto de Orfeo, nos es conocido desde Apolonio de Rodas, I, 27; en la literatura latina, encontramos ese motivo en Ps. Virgilio, *Culex,* 117 y s.; Horacio, *Carm.,* I, 12, 10 (donde el río se denomina *flumen),* y el mismo Séneca, *Herc. fur.,* v. 573 (donde también aparece la palabra *mora,* para designar la deceleración en el curso del río, y *flumen,* para referirse al río).

También ejerce Orfeo sus hechizos sobre las aves y los bosques, en los vv. 1044 y ss. de este *Hercules Oetaeus:*

Advexit volucrem nemus
et silva residens venit; 1045

aut si qua aera pervolat
auditis vaga cantibus
ales deficiens cadit.

Las aves eran los seres que encontrábamos en los testimonios más antiguos acerca de Orfeo (Simónides, fr. 567 Page). El mismo Séneca alude también a ellas, en *Herc. fur.*, v. 572, donde las llama *aves* (aquí, es la primera vez que aparece la denominación *volucris)*. En el pasaje que ahora nos ocupa, Orfeo atrae a los seres alados al bosque, y éstos caen a tierra al escuchar el canto de Orfeo: este último motivo es nuevo con respecto a la materia narrativa precedente; representa un desarrollo del motivo de Orfeo arrastrando a los animales detrás de sí. En cuanto a la selva *(silva),* que también acude a donde se halla Orfeo, nos había salido al paso por primera vez en Virgilio, *Culex,* 118; Horacio, *Carm.*, I, 12, 8, y Manilio, V, 328. En la literatura griega, el motivo de la influencia de Orfeo sobre los árboles arranca de Eurípides, *Ba.*, 560; luego, lo encontramos también en Apolonio de Rodas, I, 28 y ss., y en poetas de la *Anthologia Palatina,* como Damageto (*A. P.*, VII, 9), o Antípatro de Sidón, en *A. P.*, VII, 8, 1-4.

En el mismo pasaje del *Hercules Oetaeus,* de Séneca, se habla también de los efectos de la música de Orfeo sobre las rocas y la nieve, que se desprenden en los montes Athos y Ródope (vv. 1049-52):

Abrumpit scopulos Athos
Centauros obiter ferens 1050
et iuxta Rhodopen stetit
laxata nive cantibus;

He aquí otra novedad, en la referencia a la nieve, que no aparecía desde un epigrama de Antípatro de Sidón (*A. P.*, VII, 8, 1-4, única mención de la nieve en los textos examinados hasta ahora). Aquí no se trata de nieve que cae en una tormenta, como en el epigrarma citado, sino de la que cae en alud desde lo alto de un monte. En este caso, nos hallamos ante una variante del motivo de Orfeo atrayendo y llevándose distintos tipos de seres tras de sí (motivo que apareció ya en Esquilo, *Ag.*, 1630). Las rocas (*scopuli,* como en Manilio, V, 328), por lo demás, experimentaban más o menos los mismos efectos, desde Eurípides, *I. A.*, 1212, etc.

En este largo recorrido por los prodigios de Orfeo, encontramos también a los animales salvajes, en los vv. 1055 y ss. del *Hercules Oetaeus:*

Ad cantus veniunt tuos 1055
ipsis cum latebris ferae
iuxtaque inpavidum pecus
sedit Marmaricus leo
nec damnae trepidant lupos
et serpens latebras fugit 1060
tunc oblita veneni.

De nuevo las fieras, designadas como en Manilio, V, 327, y en el mismo Séneca, *Herc. fur.*, v. 574. El motivo, dentro de la literatura latina, remonta al libro IV de las *Geórgicas*, 510, donde Orfeo amansaba a un tigre. E, igual que Virgilio ponía el ejemplo del tigre, Séneca, en este pasaje, concreta el genérico *ferae*, mediante los ejemplos del león, los lobos y las serpientes, que pierden su ferocidad, de manera que los rebaños y los gamos pueden dejar de temerles.

No podían faltar tampoco las aves, esta vez las del mundo de los muertos. El canto de Orfeo las mantiene quietas, en el v. 1075:

dum cantus volucres tenet

La denominación *volucris* no la hemos visto más que en Ovidio, *Met.*, X, 144 y en otro pasaje de esta misma obra de Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1044. El verbo *tenere*, aplicado a lo que Orfeo consigue con los seres que perciben su canto, es de los que primero nos encontrábamos en testimonios latinos, cf. Ps. Virgilio, *Culex*, 118. Lo que ahora nos interesa más señalar es que, a la vista de este pasaje, la magia musical de nuestro héroe tiene efecto tanto sobre los seres del mundo de los vivos, como sobre los del mundo infernal. Lo mismo que observábamos en Virgilio, *Georg.*, IV, 471 y ss., y 483. También, como en ese pasaje virgiliano, se habla, en el texto de Séneca, *Herc. Oet.*, vv.1069 y ss., de la suspensión de los tormentos de réprobos famosos:

Haesit non stabilis rota
victo languida turbine, 1070
increvit Tityi iecur,
dum cantus volucres tenet; 1075
tunc primum Phrygius senex
undis stantibus immemor
excussit rabidam sitim

nec pomis adhibet manus, 1081
et vinci lapis improbus
et vatem potuit sequi. 1072

En Virgilio, *Georg.*, IV, 484, la rueda a la que está sujeto Ixión deja de girar, cuando Orfeo deja oír su canto. Aquí, parece que se alude a esa misma rueda, en el v. 1069, y el motivo de la suspensión de las penas de los condenados se desarrolla con las alusiones a:

a) Los suplicios de Ticio, a quien unas águilas (*volucres*) devoraban el hígado, que renacía como el de Prometeo: el canto de Orfeo fascina a las aves, que se quedan inmóviles escuchándolo, y el hígado del gigante crece sin que las rapaces lo devoren;

b) La sed y el hambre permanentes de Tántalo, que también cesan con el canto de nuestro protagonista, y

c) La roca de Sísifo, roca que sigue a Orfeo, como lo hacían las rocas del mundo de los vivos.

Además, también nos encontramos con que la barca de Caronte avanza sin necesidad de remos, en vv. 1073-9:

audis tu quoque, navita:
inferni ratis aequoris
nullo remigio venit. 1079

Es lo mismo que, como vimos en las fuentes griegas y veremos en las latinas, ocurría en el mundo humano, con ocasión de la expedición de los Argonautas.

En los vv. 228-9 de *Medea*, Séneca se refiere a los poderes de Orfeo casi en los mismos términos con los que lo hacía en *Herc. fur.*, vv. 572 y ss.:

munus est Orpheus meum,

qui saxa cantu mulcet et silvas trahit

Volvemos a encontrar los *saxa* y las *silvae*, como elementos sensibles al arte de Orfeo, que los ablanda (*mulcet*, como en Virgilio, *Georg.*, IV, 510, y en el mismo Séneca, *Herc. fur.*, v. 575, aunque en ninguno de esos

pasajes se obraba ese efecto sobre las rocas). Y, como en *Herc. fur.*, v. 572, Orfeo también arrastra *(trahit)* los bosques.

En los vv. 625 y ss., de *Medea,* la música de nuestro héroe detiene el curso de los torrentes, hace amainar los vientos, y atrae las aves y los bosques:

> *Ille vocali genitus Camena,* 625
> *cuius ad chordas modulante plectro*
> *restitit torrens, siluere venti,*
> *cui suo cantu volucris relicto*
> *adfuit tota comitante silva,*

Los torrentes aparecían ya con ese nombre en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1038, y los efectos que Orfeo conseguía sobre ellos se expresaban también con la raíz de *sto* (aquí, con el compuesto *resto,* que aparecía en Ps. Virgilio, *Culex,* 118). Los vientos nos son conocidos, en la literatura latina, desde Horacio, *Carm.*, I, 12, 10, y Virgilio, *Georg.*, IV, 484. El hecho de que los vientos quedaran en silencio, no lo habíamos encontrado aún, pero supone un desarrollo normal de los efectos que Orfeo conseguía normalmente sobre este fenómeno meteorológico: la calma[307]. Y que las aves acudían hacia Orfeo, lo encontramos desde el fr. 567 Page de Simónides; en cuanto al motivo de los bosques haciendo lo propio, es de ascendencia más reciente (Apolonio de Rodas, I, 28 y ss.).

En el apartado I. 1. 7., ya encontramos un pasaje de Lucano, procedente de su poema épico *Bellum Civile,* concretamente el 643 del libro IX, donde vemos a nuestro cantor amansando a Cérbero, como en Virgilio, *Georg.*, IV, 483.

Los fragmentos del *Orpheus,* de Lucano, transmitidos por el *Liber monstrorum* (ss. VII-VIII d. C.), no aportan especiales novedades: el fr. 3 Badali (cf. *Liber monstrorum,* II, 8, a propósito de las panteras) presenta a Orfeo cantando la pérdida de Eurídice, junto al Estrimón, en las soledades de Tracia, y atrayendo panteras y otros animales *(cum ceteris animantibus et bestiis).* Ese texto aparece reproducido en I. 1. 7. La atracción de la música de Orfeo se expresa aquí con el verbo *provocare,* que aparece por primera

---

307 Antípatro de Sidón, *AP,* VII, 8, 3; Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten, = fr. 14 Jacoby -*F Gr H,* F 1a 32-; en la literatura latina, Virgilio, *Georg.*, IV, 484, y Horacio, *Carm.*, I, 12, 10.

vez en este texto, dentro del *corpus* de testimonios que venimos examinando. Lo mismo ocurre con las panteras, las *bestiae* y el participio de *animo*, que ya tiene el sentido de "animal" en Cicerón, *De oratore*, III, 179; *De leg.*, I, 22, o *De re p.*, II, 19, entre otros pasajes. Pero todo ello sólo representa variaciones de detalle sobre las imágenes que presentaba Virgilio en *Georg.*, IV, 508-10.

El mismo Lucano, fr. 4 Badali (= fr. 4 Morel = fr. 6 Hosius, t. 67 Kern, también del *Orpheus)*, se refiere también a las fieras como seres sensibles al arte de Orfeo, junto a otros seres a medio camino entre lo animal y lo humano, los faunos, que también aparecen aquí por vez primera, como seres a los que el canto y la lira de Orfeo son capaces de atraer. El fragmento en cuestión es una cita no literal, recogida en el *Liber Monstrorum*, I, 6, que dice así: *fauni silvicolae, ... quos poeta Lucanus secundum opinionem Graecorum ad Orphei lyram cum innumerosis ferarum generibus cantu deductos cecinit.* El verbo *deducere* aparece también aquí por primera vez, pero el simple *ducere* lo había usado ya Horacio, referido a las encinas (*Carm.*, I, 12, 11-12). En cuanto a los faunos, representan, en este texto, a los equivalentes de los sátiros griegos, como ocurre en el conjunto de la literatura latina a partir de época clásica[308]: son genios selváticos y campestres, y ya sabemos de algunos otros testimonios según los cuales Orfeo hechiza con su música a seres sobrenaturales asociados a diversos elementos de la naturaleza, como son las Sirenas o los Cabiros[309].

También Marcial, a propósito de la descripción de ciertos lugares de Roma, se refiere a Orfeo, representado en un paseo de la Suburra. En X, 20 (19), 4, dice que Orfeo aparece junto a unas fieras y a un águila que lo admiran:

> *I perfer: brevis est labor peractae*
> *altum vincere tramitem Suburrae.*
> *illic Orphea protinus videbis*
> *udi vertice lubricum theatri,*
> *mirantesque feras avemque regis,*
> *raptum quae Phryga pertulit Tonanti.*

---

308 Acerca de estos personajes, vid. Grimal, P., 1951, s. v.

309 Acerca de las Sirenas, vid. Apolonio de Rodas, IV, 903-9. Para los Cabiros, remitimos a Diodoro Sículo, IV, 43 y 48, 6, que toma los datos de Dionisio Escitobraquión (frs. 18 y 30 Rusten = *F Gr H*, 32, F 14).

Las fieras aparecían en Manilio, V, 327 y s., y en Séneca, *Herc. fur.*, v. 574; y ya Virgilio, *Georg.*, IV, 510, había hablado, de forma más específica, de los tigres. En el epigrama que ahora nos ocupa, es nueva la mención específica del águila. La reacción de los animales ante los prodigios de Orfeo se designa con el verbo *miror*, el mismo que emplea Virgilio, *Ecl.*, VI, 30.

Marcial vuelve a hablar de Orfeo en el *Liber spectaculorum*, 21, donde describe una representación escénica de los prodigios de Orfeo, representación que tuvo lugar en unos juegos circenses dados por Tito:

Quidquid in Orpheo Rhodope spectasse theatro
dicitur, exhibuit, Caesar, harena tibi.
repserunt scopuli mirandaque silva cucurri,
quale fuisse nemus creditur Hesperidum.
adfuit inmixtum pecori genus omne ferarum 5
et supra vatem multa pependit avis,
ipse sed ingrato iacuit laceratus ab urso.

En este espectáculo habían aparecido las rocas y los bosques acudiendo junto a Orfeo; Marcial aprovecha para una alusión erudita a Apolonio de Rodas, IV, 1406-26, versos en los que se decía que las Hespérides habían hecho florecer un oasis a causa de la plegaria que les había dirigido Orfeo. Igualmente, siguiendo lo que decían otras fuentes literarias, se había hecho que fieras diversas acudieran junto al fingido Orfeo y que abundantes aves se congregaran sobre su cabeza. Pero el autor de estos versos ha añadido sutiles notas de ironía con respecto a las limitaciones de la farsa: las fieras aparecieron sin ir acompañadas por animales domésticos *(immixtum pecori genus omne ferarum)*, con lo que el espectáculo no estuvo a la altura de un motivo prodigioso frecuente en la literatura latina, el de Orfeo como personaje capaz de acabar con la enemistad entre los animales. Y, en fin, en el espectáculo, no se pudo evitar que un oso hiriera al histrión que encarnaba a Orfeo.

En las *Silv.*, II, 7, 36 y ss., de Estacio, Calíope rememora los prodigios de Orfeo[310]: éste conmovía con su plectro a los ríos *(flumina)*, a las manadas de fieras *(greges ferarum)* y a los olmos del país de los getas *(Geticas ornos)*. El mismo Estacio, *Silv.*, V, 1, 24, presenta a Orfeo

---

310 Vid. el apartado I. 1. 7., donde reproducimos ese pasaje y analizamos su contexto.

acompañado por las selvas y los ríos *(silvis comitatus et amnibus Orpheus).* Y, en *Silv.,* V, 3, 15 y ss., se sugiere que las fieras *(ferarum agmina)* y los bosques *(luci)* habían sido los oyentes de Orfeo. Finalmente, en el poema *Thebais,* V, 341 y ss., leemos que, con el canto de Orfeo, las aguas del mar cedían el paso a la nave Argo:

mitior et senibus cygnis et pectine Phoebi
vox media de puppe venit, maria ipsa carinae
accedunt. post nosse datum est: Oeagrius illic
acclinis malo mediis intersonat Orpheus
remigiis tantosque iubet nescire labores.

Valerio Flaco, IV, 420-2, sugiere que Orfeo consiguió que soplaran vientos propicios a la navegación de la Argo. En efecto, tras entonar un canto acerca del mito de Io, Argos y Hermes, Orfeo (puesto que están pasando el Bósforo, que Io tuvo que atravesar) pide que ésta les ayude e impulse su nave con vientos enviados en su rumbo (vv. 420-1):

... iuvet nostros nunc ipsa labores
immissisque ratem sua per freta provehat euris.

Y lo consigue (v. 422):

Dixerat, et placidi tendebant carbasa venti.

Luego, en V, 439, las focas se alegran con el canto de Orfeo *(Odrysio gaudebant carmine phocae).* Aquí vamos más allá del hecho de amansar las fieras: se ha pasado a despertar en ellas sentimientos humanos. Este motivo de la "humanización de la naturaleza" se hallaba por primera vez en un epigrama atribuido a Antípatro de Sidón (núm. 10 del libro VII de la *Anthologia Palatina,* vv. 7-8).

Silio Itálico, XI, 466-8, insiste sobre los motivos habituales del canto de Orfeo que atrae bosques, fieras, montes y ríos, y que embelesa a las aves:

cum silvis venere ferae, cum montibus amnes,
immemor et dulcis nidi positoque volatu
non mota volucris captiva pependit in aethra.

Tenemos que traer aquí a colación un pasaje de Quintiliano, I, 10, 9, en el que, aparte de encontrar documentada la asociación entre la música y la sabiduría profética que ya comentamos en el apdo. I. 3. D., a propósito de la

palabra *vates* como denominación de Orfeo, se vuelve a dar la interpretación "alegorista" de los prodigios de Orfeo. He aquí el texto de Quintiliano:

Nam quis ignorat musicen, ut de hac primum loquar, tantum iam illis antiquis temporibus non studii modo verum etiam venerationis habuisse ut idem musici et vates et sapientes iudicarentur, mittam alios, Orpheus et Linus: quorum utrumque dis genitum, alterum vero, quia rudes quoque atque agrestes animos admiratione mulceret, non feras modo sed saxa etiam silvasque duxisse posteritatis memoriae traditum est.

Apuleyo, *Flor.*, 2, 17, cita a Orfeo como *immanium bestiarum delenitor;* son nuevas tanto la denominación de los animales como la raíz del verbo que designa los efectos del canto de Orfeo.

El motivo de la paz entre los predadores y sus víctimas reaparece en Frontón, *Ep.*, IV, 1 *(et columbae cum lupis et aquilis cantantem sequebantur, immemores insidiam et unguium et dentium).* Acerca de la interpretación alegórica que da Frontón de ese motivo, vid. los apdos. II. 3. B. 2., y III. 1. 3. F.

II. 1. 7. TESTIMONIOS DE LA LITERATURA LATINA DEL PERÍODO TARDÍO.

En un pasaje del ciclo titulado *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, vv. 1-4, donde las ninfas y los ríos lamentan la muerte de Orfeo[311]:

Otia sopitis ageret cum cantibus Orpheus
neglectumque diu deposuisset opus
lugebant erepta sibi solacia Nymphae
quaerebant dulces flumina maesta modos.

---

311 El participio *sopitis*, aplicado a *cantibus* (por enálage), se refiere al estado de Orfeo que duerme ya el sueño eterno. Sólo así puede entenderse que Orfeo hubiera abandonado su oficio de cantor *(deposuisset opus)* y que las ninfas y los ríos añorasen la dicha de su canto: esa nostalgia sólo se siente, en nuestros testimonios, después de la muerte del protagonista, que no dejó de cantar tras la pérdida de Eurídice (p. e., en las *Metamorfosis* ovidianas, el canto de Orfeo en el marco de una naturaleza con la que establece una relación de συμπάθεια se produce después de la muerte de Eurídice).

Es obvio que nos hallamos en el marco del motivo de la naturaleza que añora el canto de Orfeo, canto que, como hemos indicado a propósito de otros testimonios, sabía dotar de afectos humanos a la naturaleza no - humana: son los ríos *(flumina),* en este caso, los que habían recibido el mágico influjo del arte de nuestro protagonista, que les había infundido mediante sus melodías *(cantus, modi)* una sensibilidad y una afectividad como para que sintieran nostalgia por la música. Puede verse también un eco de la concepción animista que subyace en la magia, característica de la música de Orfeo: los ríos añoran las melodías del cantor de Tracia, y las Ninfas *lugebant erepta sibi solacia,* y no olvidemos que las Ninfas eran divinidades asociadas a los ríos, entre otros elementos de la naturaleza.

En el mismo poema, encontramos un desarrollo del motivo de Orfeo creando la paz entre los animales: tras la muerte del cantor, la vaca vuelve a temer al león, y pide el auxilio de la cítara, que había creado la paz entre los predadores y sus víctimas. Asimismo, los *montes silvaque* lloran *(flevere)* por el silencio de Orfeo, como los ríos en el v. 4. He aquí el pasaje (vv. 5-8):

saeva feris natura redit metuensque leonem
implorat citharae vacca tacentis opem.
illius et duri flevere silentia montes
silvaque Bistoniam saepe secuta chelyn.

Los versos que siguen desarrollan ampliamente el motivo de Orfeo hechizando la naturaleza no - humana, en el marco de una nueva evocación de la Edad de Oro: en efecto, esos prodigios tienen lugar después de que Heracles hubiera acabado con las atrocidades de Diomedes, y Orfeo canta y toca para celebrar el retorno de la paz a su patria. He aquí el texto (Claudiano, *De raptu Proserpinae,* II, *praef.,* vv. 9-28):

Sed postquam Inachiis Alcides missus ab Argis
Thracia pacifero contigit arva pede
diraque sanguinei vertit praesaepia regis
et Diomedeos gramine pavit equos,
tunc patriae festo laetatus tempore vates
desuetae repetit fila canora lyrae
et resides levi modulatus pectine nervos
pollice festivo nobile duxit ebur:
vix auditus erat venti frenantur et undae
pigrior adstrictus torpuit Hebrus aquis,

porrexit Rhodope sitientes carmina rupes,
excussit gelidas pronior Ossa nives;
ardua nudato descendit populus Haemo
et comitem quercum pinus amica trahit,
Cirrhaeasque dei quamvis despexerit artes,
Orpheis laurus vocibus acta venit.
securum blandi leporem fovere Molossi
vicinumque lupo praebuit agna latus,
concordes varia ludunt cum tigride dammae,
Massylam cervi non timuere iubam.

El influjo sobre los ríos aparecía ya en época de Augusto, en la que los vv. 117 y s. del *Culex* mencionan ya el mismo río Hebro, si bien el verbo *freno* es nuevo, como el sustantivo *undae*. Los *venti* aparecían por primera vez, dentro del conjunto de textos examinados, en Horacio, *Carm.*, I, 12, 10. También el monte Ródope fue objeto de la magia musical de Orfeo, según los escritores de la época de Augusto (Virgilio, *Ecl.*, VI, 30), mientras que el Ossa aparece aquí por primera vez. Los árboles acuden junto a Orfeo: es curioso que la encina apareciera también en Virgilio, *Georg.*, IV, 510; en Ps. Virgilio, *Culex*, 272, y en Horacio, *Carm.*, I, 12, 12: era de esperar que, para sustituir referencias genéricas por otras concretas, se eligieran árboles que abundan en la flora mediterránea. El pino sólo había aparecido en Ovidio, *Met.*, X, 103, y el laurel, en el v. 92 de ese mismo pasaje. Por cierto que la presencia del laurel da pie a una comparación entre el arte de Orfeo y el de su "ancestro divino", Apolo: Dafne, que se transformó en laurel huyendo de Apolo, acudió luego, ya metamorfoseada, a escuchar a Orfeo (vv. 23-4), y en esas afirmaciones hay otro testimonio de que el "modelo divino" de la música de Orfeo era Apolo[312]. El paralelismo continúa con el motivo de la paz entre los animales (vv. 25-8): referido a Apolo, ya aparece en Eurípides, *Alc.*, 579 y ss.

---

312 Aparte de los testimonios que presentan a Apolo como padre de Orfeo (vid. t. 22 Kern), tenemos algunas otras muestras de la proximidad entre la índole emotiva de la música de ambos personajes: vid., p. e., el paralelo entre Eurípides, *Alc.*, 579, que habla de Apolo atrayendo leones y ciervos χαρᾶι μελέων, y, Esquilo, *Ag.*, 1630, donde se dice que Orfeo ἦγε πάντ' ἀπὸ φθογγῆς χαρᾶι. Para la música de Apolo como antecedente de la de Orfeo, vid. Ziegler, K., 1939, col. 1.302, y Lieberg, G., 1984, p. 140.

Claudiano aludió también a Orfeo en el *Panegyricus de tertio consulatu Honorii,* vv. 113-4, donde se alude a las rocas *(saxa)* del Ródope, a las que las melodías de Orfeo habían dotado de alma *(animata):*

linquis Rhodopeia saxa
Orpheis animata modis

Aquí está especialmente claro el efecto que, en otros testimonios, sólo aparecía implícitamente: Orfeo dotaba de un alma sensitiva a los seres inertes.

Por último, Claudiano, *Carmina minora,* 18 (51), vv. 19-20, hace de las fieras *(ferae)* las víctimas de los hechizos de Orfeo, que las aplaca; este efecto de la voz de nuestro héroe se expresa con el verbo *paco,* que hallamos aquí por primera vez:

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

En otro de los *Carmina minora,* el núm. 31, vv. 1-6, los animales *(ferae, volucres)* festejan la boda de Orfeo:

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

Encontramos aquí otra manifestación de cómo el arte de Orfeo despertaba la simpatía (entendida en el sentido moderno) de la naturaleza: como en el pasaje de Dión de Prusa, XXXII, 64, donde aves y animales domésticos lamentaban la muerte de Orfeo, aquí manifiestan su simpatía por el cantor en otro de los momentos importantes de su vida: en efecto, Orfeo, como dijo también Dión de Prusa (XXXII, 62), había "hecho músicos a los animales", e. d., había educado su sensibilidad y los había dotado de afectos propios de los humanos[313].

En su escolio a *Ecl.,* VI, 30, Servio parafrasea el texto de Virgilio, y dice que los montes de Tracia gozan del canto de Orfeo: *Rhodope et Ismarus montes Thraciae, in quibus Orpheus consueverat canere. et hoc dicit: non*

---

313 Vid. el apdo. II. 3. B. 2.

tantum isti montes gaudent cantante Apolline vel Orpheo, quantum cantante Sileno laetatus est mundus. A pesar de que sólo representa una pequeña variación, hay que señalar la alusión al gozo de las montañas, causado por el canto de Orfeo, por ese canto que dota a la naturaleza no - humana de afectos humanos.

Los tigres y los leones aparecen Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam,* vv. 391 y ss., donde continúa la interpretación alegorista del motivo de Orfeo entre los animales. El texto aparece reproducido en el apartado I. 1. 8.

Macrobio, *In Somn. Scip.,* II, 3, 8, presenta a los animales irracionales como seres sensibles a la música del cantor tracio:

Hinc aestimo et Orphei et Amphionis fabulam, quorum alter animalia ratione carentia alter saxa quoque trahere cantibus ferebantur,

donde reaparecen la raíz de *cano* y la de *traho,* que ya encontrábamos en Ps. Virgilio, *Culex,* 118 *(canendo),* y en Séneca, *Herc. fur.,* v. 572 *(traxerat).* Acerca de la interpretación alegórica que Macrobio da a continuación de ese pasaje, vid. el apartado III. 1. 3. G.

En los *Aratea,* de Rufo Festo Avieno, encontramos también a Orfeo doblegando mediante su arte a los animales y a los ríos: en los vv. 631-2, se llama a Orfeo *pecudes qui et flumina vates / flexerat.* En relación a los *pecudes* es nueva, y nos parece interesante recordar que, en Virgilio, *Georg.,* IV, 465-6 (vid. texto reproducido en I. 1. 6.), la protagonista del canto de Orfeo era Eurídice, y que ya en nuestro comentario a ese pasaje virgiliano, nos parecía ver en él un rasgo propio de los pastores de la poesía bucólica: esta vinculación de Orfeo con los rebaños estaría en esa misma línea. Ahora bien: no hay que decir que esta faceta "pastoral" de nuestro protagonista es más que secundaria, al menos a la vista de lo escasos que son sus testimonios; pero henos aquí de nuevo ante la proximidad entre la figura del poeta-músico civilizador, y la del pastor[314]. También pueden haber aparecido aquí estas bestias como una reminiscencia del motivo de la paz entre los animales: no olvidemos que la palabra *pecus* aparecía por primera vez en Séneca, *Herc. Oet.,* v. 1057, con motivo de una evocación de la edad

---

314 Cf. lo que decimos en el apartado I. 3. E. de este estudio, acerca de Virgilio, *Georg.,* IV, 465-6, y vid. Duchemin, J., 1960.

a Orfeo: es curioso que la encina apareciera también en Virgilio, *Georg.*, IV, 510; en Ps. Virgilio, *Culex*, 272, y en Horacio, *Carm.*, I, 12, 12: era de esperar que, para sustituir referencias genéricas por otras concretas, se eligieran árboles que abundan en la flora mediterránea. El pino sólo había aparecido en Ovidio, *Met.*, X, 103, y el laurel, en el v. 92 de ese mismo pasaje. Por cierto que la presencia del laurel da pie a una comparación entre el arte de Orfeo y el de su "ancestro divino", Apolo: Dafne, que se transformó en laurel huyendo de Apolo, acudió luego, ya metamorfoseada, a escuchar a Orfeo (vv. 23-4), y en esas afirmaciones hay otro testimonio de que el "modelo divino" de la música de Orfeo era Apolo[312]. El paralelismo continúa con el motivo de la paz entre los animales (vv. 25-8): referido a Apolo, ya aparece en Eurípides, *Alc.*, 579 y ss.

Claudiano aludió también a Orfeo en el *Panegyricus de tertio consulatu Honorii*, vv. 113-4, donde se alude a las rocas *(saxa)* del Ródope, a las que las melodías de Orfeo habían dotado de alma *(animata)*:

linquis Rhodopeia saxa
Orpheis animata modis

Aquí está especialmente claro el efecto que, en otros testimonios, sólo aparecía implícitamente: Orfeo dotaba de un alma sensitiva a los seres inertes.

Por último, Claudiano, *Carmina minora*, 18 (51), vv. 19-20, hace de las fieras *(ferae)* las víctimas de los hechizos de Orfeo, que las aplaca; este efecto de la voz de nuestro héroe se expresa con el verbo *paco*, que hallamos aquí por primera vez:

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

En otro de los *Carmina minora*, el núm. 31 (40), vv. 1-6, los animales *(ferae, volucres)* festejan la boda de Orfeo:

---

312 Aparte de los testimonios que presentan a Apolo como padre de Orfeo (vid. t. 22 Kern), tenemos algunas otras muestras de la proximidad entre la índole emotiva de la música de ambos personajes: vid., p. e., el paralelo entre Eurípides, *Alc.*, 579, que habla de Apolo atrayendo leones y ciervos χαρᾶι μελέων, y, Esquilo, *Ag.*, 1630, donde se dice que Orfeo ἦγε πάντ' ἀπὸ φθογγῆς χαρᾶι. Para la música de Apolo como antecedente de la de Orfeo, vid. Ziegler, K., 1939, col. 1.302, y Lieberg, G., 1984, p. 140.

Apokoronas (Tumba I), en la región de Aptera[317]. También aquí podemos observar un tañedor de lira rodeado de aves.

En un platillo beocio, perteneciente a la colección privada de O. Kern[318], y que probablemente es medio siglo posterior a la metopa del tesoro de los sicionios (núm. 6 Garezou), aparece un personaje sentado en una silla, con un instrumento de cuatro cuerdas, y cinco aves posadas en ramas, y un corzo. Parece la representación más antigua de Orfeo entre los animales, aunque, como ha señalado Lissarrague, los animales que aparecen en ese platillo son muy propios del entorno de Apolo[319]. No obstante, las aves aparecían ya entre el auditorio de Orfeo, en los más antiguos testimonios literarios que tenemos, como hemos dicho antes.

En una cratera de columnas, probablemente siciliana, de ca. 450 a. C., conservada en el Museo de Hamburgo (núm. 8 Garezou), observamos una tortuga que puede tener que ver con ritos de purificación, como ocurre con algunos objetos que aparecen en otras imágenes de Orfeo entre los tracios (núms. 18 y 20 Garezou, p. e.)[320]. En algunas otras partes hemos hallado referencias a una función apotropaica de la tortuga: diversos textos del *Corpus Hippocraticum,* concretamente de los *Muliebria,* recomiendan el uso de partes del cuerpo de la tortuga marina como terapia ginecológica[321], y dice Plinio el viejo que la sangre de tortuga es un remedio contra las mordeduras de serpiente (*NH,* XXXII, 33). Asimismo, los *Geoponica,* I, 14, 8, dicen que los viñadores utilizan una tortuga puesta boca arriba, para alejar el granizo[322]. En nuestro balance acerca de los efectos del arte de Orfeo sobre la naturaleza no - humana, hablaremos de otras implicaciones de

---

317 Núm. 105 del catálogo de la exposición "El mundo micénico" (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 10 de enero al 2 de marzo de 1992), p. 195 de la ed. española indicada en bibliografía.

318 Que publicó y analizó brevemente esa imagen; vid. Kern, O., 1939, con la reproducción en p. 281; vid. también Lissarrague, F., 1994, lámina 1.

319 Vid. Lissarrague, F., 1994, p. 271. Remite a *LIMC, s. v.* "Apollon", núm. 455, donde a Apolo lo escucha un ave como las que aparecen en el platillo beocio que comentamos.

320 Vid. Garezou, M. X., 1994, p. 100.

321 Vid. además Clay, J. S., 1989, p. 106; Barié, P., 1990, p. 76, y, para referencias a los textos del *Corpus Hippocraticum*, remitimos al trabajo de López Salvá, M., 1992.

322 Vid. más detalles en Svenbro, J., 1992, p. 155.

la tortuga que aparece en esta imagen, desde el punto de vista de la magia simpática, y, más concretamente, de la magia musical.

Por lo demás, el motivo de Orfeo entre los animales está casi ausente de la iconografía griega de época clásica, salvo el platillo beocio que antes hemos presentado, un vaso apulio de mediados del s. IV a. C., y un espejo etrusco de bronce de la misma época[323], procedente de la colección Tyszkiéwicz. En éste, se puede pensar que el citaredo representado, sobre cuyos hombros cae una corona de laurel, es Apolo, y que la imagen, con los animales que escuchan al músico, nos remitiría al pasaje de Eurípides, *Alc.*, 570 y ss. Pero el estuche con rollos de papiro que hay junto al músico nos recuerda inmediatamente el βίβλων ὅμαδον que Platón, *R.*, 364 e, pone en manos de los órficos. Por otra parte, hay que señalar que el espejo, junto con cierto tipo de instrumentos de percusión, era uno de los objetos rituales de los órficos[324], como vemos en Clemente de Alejandría, *Prot.*, II, 17, 2-18, 1 (el pasaje reaparece literalmente en Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, II, 3, 23):

Τὰ γὰρ Διονύσου μυστήρια τέλεον ἀπάνθρωπα· ὃν εἰσέτι παῖδα ὄντα ἐνόπλοι κινήσει περιχορευόντων Κουρήτων, δόλωι δὲ ὑποδύντων Τιτάνων, ἀπατήσαντες παιδαριώδεσιν ἀθύρμασιν, οὗτοι δὴ οἱ Τιτᾶνες διέσπασαν, ἔτι νηπίαχον ὄντα, ὡς ὁ τῆς Τελετῆς ποιητὴς Ὀρφεύς φησιν ὁ Θράικιος·

κῶνος καὶ ῥόμβος καὶ παίγνια καμπεσίγυια,
μῆλά τε χρύσεα καλὰ παρ' Ἑσπερίδων λιγυφώνων.

II, 18, 1. Καὶ τῆσδε ὑμῖν τῆς τελετῆς τὰ ἀχρεῖα σύμβολα οὐκ ἀχρεῖον εἰς κατάγνωσιν παραθέσθαι· ἀστράγαλος, σφαῖρα, στρόβιλος, μῆλα, ῥόμβος, ἔσοπτρον, πόκος.

Hay también algunos animales junto a Orfeo, en el relieve espartano del Museo de Esparta (núm. 196 Garezou), que Garezou fecha en el s. I a. C.[325], y que Strocka atribuye al s. IV a. C.[326] En efecto, en ese relieve vemos, a la izquierda, a un joven sentado, con una cítara, sobre el cual

---

323 Eisler, R., 1922-3, p. 97, lo fecha en el s. V a. C. En la misma página, puede verse una reproducción de ese espejo (imagen núm. 34). Vid. también Comstock, M., y Vermeule, C., 1971, p. 268, núm. 387.

324 Vid. Eisler, R., 1922-3, pp. 97 y ss.

325 Garezou, M. X., 1994, p. 99, "sub" núm. 196.

326 Vid. Strocka, V. M., 1992, pp. 280 y ss.

aparecen las cabezas de una vaca y de un caballo o asno, así como un ciervo. No obstante, si la interpretación de Strocka[327] es, como creemos nosotros, correcta, el motivo que representa el relieve no es el de Orfeo encantando los animales, sino el de un diálogo entre Orfeo y Pitágoras. Los animales serían sólo un elemento que permitiera identificar a Orfeo. Después, el motivo de Orfeo entre los animales sería el favorito en el arte romano (ya Marcial, 1X, 20, 4, describe una fuente pública decorada con ese motivo, y Filóstrato el joven, *Im.*, 6, habla de un cuadro dedicado a lo mismo), quizá por influencia del favor concedido a las escenas bucólicas, en general[328], como evocación de la Edad de Oro. Evidentemente, no podemos catalogar aquí todos los animales que aparecen en cada representación de este grupo. Describiremos tan sólo algunos ejemplos significativos.

Así, un pavimento musivo de Cos, de comienzos del s. III d. C. (conservado en el Museo Arqueológico de Estambul, núm. 101 Garezou[329]), muestra a Orfeo, vestido con una túnica de mangas largas, manto y sandalias, sentado de frente, ligeramente vuelto hacia la izquierda, con la lira en la mano izquierda y el plectro en la derecha. Según Blázquez Martínez[330], la actitud tensa de la pantera y del león que figuran en el auditorio (con las fauces abiertas y la cabeza vuelta), bien documentada en la iconografía de esas fieras, en el Bajo Imperio, puede traducir la sorpresa y el estupor de esos animales ante el canto de Orfeo. En otro orden de cosas, ese mismo autor sugiere que, independientemente de la decadencia del orfismo como práctica religiosa, entre los ss. III-IV d. C.[331], el motivo iconográfico de Orfeo entre los animales pudo adquirir un sentido apotropaico[332].

---

327 Strocka, V. M., 1992, pp. 277-9.

328 Vid., p. e., Garezou, M. X., 1994, p. 102.

329 Vid. reproducciones en Blázquez Martínez, J. Mª., 1989, fotografías núms. 83-85.

330 Vid. Blázquez Martínez, J. Mª., 1989, pp. 357 y ss., con bibliografía.

331 Cf. Thirion, J., 1955, esp. p. 172. No obstante, esa época presencia una fuerte atención al orfismo, entre los filósofos, frente a una pervivencia de lo órfico en formas vecinas a la superstición.

332 Vid. Merlin, A., y Poinssot, L., 1934, esp. p. 135, y Garezou, M. X., 1994, p. 104.

También pudo tener que ver con ese proceso la indumentaria frigia con la que Orfeo aparece en relieves sepulcrales, vestido como Attis[333] o Mitra[334].

Que el encantamiento musical de Orfeo sobre las fieras pudiera aludir a la restauración de la Edad de Oro en el más allá, ha sido sugerido también por Drijvers[335], a propósito de un pavimento musivo de 228 d. C., procedente de Edessa, donde se conserva *in situ* (núm. 102 Garezou). En esa imagen aparece un personaje sentado, acéfalo, con una lira de tres cuerdas. Lo rodean un león, una cabra y unas aves; debajo, dos niños alados, asexuados, sostienen una inscripción siríaca que, según Drijvers[336], identifica al personaje sentado como Orfeo. Ello pudo venir favorecido por la aproximación de los mitos de la Edad de Oro y del Elíseo. Quizá el motivo de la paz entre los animales también se relacionara con el de la purificación del alma[337], porque Filóstrato el joven, *Im.*, 6, alude a la "inspiración teológica" de Orfeo, al describir su actitud durante la ejecución (τό τε ὅμμα αὐτῶι ξὺν ἀβρότητι ἐνεργὸν καὶ ἔνθεον ἀεὶ τῆς γνώμης ἐς θεολογίαν τεινούσης). Aunque eso pueda ser sólo "efectismo" de sofista, no hay que olvidar que, si el canto de Orfeo contenía una revelación teológica y se transmitía en ceremonias de iniciación, esa dimensión sagrada confirma que estaba orientado a la purificación del alma, y por algo se atribuían también καθαρμοί a Orfeo. Todo ello tendría que ver con las alegorías de las fieras como imágenes de hombres esclavos de distintas pasiones, alegorías que serían desarrolladas en clave cristiana, después de la interpretación alegorista de

---

333 Cf. Reinach, S., 1898, p. 471, núms. 1-5.

334 Cf., p. e., el mosaico núm. 106 a; los relieves sepulcrales núms. 147 y 165 Garezou, y la imagen de Mitra representada en Sarkhosh Curtis, V., 1993, p. 16. Creemos, por otra parte, que la indumentaria oriental de Orfeo es una forma de sugerir el carácter "bárbaro" que la música, al no ser racionalizable, le atribuía: hay que observar, en efecto, que los músicos legendarios de la tradición griega son extranjeros: tracios (Orfeo, Támiris, Museo) o frigios (Olimpo, Marsias, Hiagnis). Las representaciones de Orfeo, en el arte funerario, obedecen a la creencia en el valor soteriológico de la música y a otras ideas sobre la música del más allá, que expondremos detenidamente en la cuarta parte de este estudio. En este momento, bastará remitir a Cumont, F., 1942, p. 18, n. 4, y p. 499.

335 Vid. Drijvers, H. J. W., 1980, p. 191.

336 Vid. Drijvers, H. J. W., 1980, p. 189.

337 Stern, H., 1955, p. 60.

Paléfato y de Heráclito el paradoxógrafo, y que, como demostró Eisler[338], *hundían algunas de sus raíces en los cultos mistéricos.*

En dos estelas de Panonia y en una de Libia[339], la escena de Orfeo entre los animales sirve de contrapunto a la escena de la catábasis, lo que ha dado pie a que se interprete el primer motivo como una alegoría de la vida de los bienaventurados, y la música de Orfeo, cuando aparece en el arte funerario, como una variante del canto de las Sirenas pitagóricas, que purifica las almas y las conduce así a su destino *post mortem.* Pues el canto de Orfeo había sido purificador en grado sumo; había hecho de los salvajes comparables con las fieras, hombres dignos de tal nombre, a quienes había enseñado a abstenerse de actos impíos y les había revelado el origen de los dioses y del mundo, y la vía para la salvación del alma. La presencia de Orfeo en el arte funerario tiende un puente entre la música de Orfeo y el orfismo, o, más en general, la tradición de las religiones mistéricas de salvación.

El mosaico de Chahba-Philippópolis, conservado *in situ,* de la primera mitad del s. IV d. C. (núm. 116 Garezou), ha sido analizado por Balty[340], que ha dicho que el pavo que aparece tras Orfeo era un símbolo de la inmortalidad[341], mientras que el grifo, que aparece muy tardíamente en la iconografía de Orfeo, es el símbolo de Némesis, hija de la Noche, en los cultos mitraicos, y evoca la fatalidad de la muerte (cf. el que aparece en la Gran Caza de Piazza Armerina, que apresa a un hombre entre sus patas). El águila remite de nuevo a la inmortalidad, pues, en la iconografía y en las creencias de esta época, era el ave que conducía las almas de los emperadores a la apoteosis[342].

Todo ello puede venir apoyado por la ulterior asimilación de Orfeo a Jesucristo, en la iconografía paleocristiana, de la que hablaremos más abajo (aunque cf., en las fuentes literarias, la contraposición establecida por Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 3). Esa asimilación no habría sido posible si Orfeo sólo hubiera tenido una función decorativa, o si su valor se hubiera limitado a la relación con el orfismo y a las prácticas mágicas de la

---

338 Eisler, R., 1922-3, pp. 61-101. Expondremos los hechos más abajo.

339 Vid. Stern, H., 1955, p. 67.

340 Vid. Balty, J., 1977, p. 46.

341 Cf. Merlin, A., y Poinssot, L., 1934, esp. p. 135.

342 Vid. Artemidoro, *Oneirocriticon*, I, 20, y testimonios iconográficos, en Cumont, F., 1910.

Antigüedad tardía[343]. Incluso hay una representación en la que el sentido de la imagen se pierde: en el mosaico de Cagliari, Cerdeña, de mediados del s. III d. C. (Mus. Ant. de Turín, núm. 136 Garezou), algunos animales estaban sobre los lados del pavimento, con los lomos vueltos a Orfeo, con lo que el sentido original de la escena se perdía, en virtud de un criterio funcional: que no hubiera un punto de vista único, para que los animales pudieran observarse desde ese lado también.

Hay que indicar también que algunas representaciones del motivo de Orfeo entre los animales ofrecen también plantas como parte del entorno del cantor: vid., p. e., el mosaico de Split, conservado en el Museo Arqueológico de Salona, de entre los siglos II-III d. C. (núm. 137 Garezou), o el de Volubilis, de la llamada "Casa de Orfeo" (del último cuarto del s. III d. C., conservado *in situ;* núm. 133 Garezou). También aparecen plantas en el mosaico de Blanzy-lès-Fismes (del s. IV d. C.; núm. 111 Garezou), conservado en la Bibliothèque Municipale de Laon, o en el de Zaragoza, conservado en el museo de la misma ciudad (segunda mitad del s. IV d. C.; núm. 123 b Garezou). Las rocas, cuando aparecen, sólo constituyen el asiento de nuestro protagonista, como en el mosaico de las termas de Perugia (conservado *in situ,* de comienzos del s. II d. C., núm. 129 Garezou).

Esos motivos no se limitan al arte del mosaico: conservamos también algunos relieves en piedra, en los que vuelve a aparecer Orfeo entre animales: p. e., en el relieve en mármol conservado en el Museo del Louvre, del s. II d. C. (núm. 148 Garezou), o en el flanco derecho del sarcófago de Tesalónica, que puede verse a la entrada del Museo Arqueológico de la misma ciudad (del segundo cuarto del s. III d. C., núm. 147 Garezou). Asimismo, en un vaso cilíndrico con relieves, de terracota (Mayence, s. III d. C.), aparecen, junto a los animales, un Sileno y unos sátiros (que también aparecían en la cerámica ática de época clásica), una ménade, Hermes y, en la otra cara del vaso, Ares. En las gemas, podemos señalar el centauro que aparece entre los animales representados en la pasta de vidrio de Aquileia, conservada en el Museo Nazionale de esa ciudad (del s. II d. C.; vid. referencias más concretas en el núm. 153 Garezou). Y es muy interesante que los mismos motivos se emplearan también en monedas de época imperial, como las de Alejandría, de Antonino Pío (142-3 y 144-5 d. C.) y de Marco Aurelio y Lucio Vero (164-5 d. C.), correspondientes al núm. 159 Garezou. Otros ejemplos del mismo motivo pueden verse en la moneda de Philippópolis (Tracia), acuñada por

---

343 Vid. Thirion, J., 1955, p. 176.

Geta, de 209-212 d. C. (núm. 160 Garezou), o en la de Traianópolis, también de Tracia, acuñada por Julia Domna, de 193-211 d. C. (núm. 161 Garezou). Veremos más adelante la valoración que nos merecen estas últimas imágenes.

Debemos decir, en fin, algo sobre las representaciones de Orfeo en la iconografía paleocristiana. El motivo del cantor tracio entre los animales ha sido explotado obsesivamente en este ámbito artístico. Orfeo, tocando la lira, con un cordero a su derecha, aparece en el fresco de la catacumba de San Calisto, en Roma, de entre 218-222 d. C. (núm. 164 a Garezou), y en un fresco de la catacumba de Domitila, destruido (320-330 d. C.), estaba representado[344] Orfeo entre cuadrúpedos y dos árboles en cuyas ramas se veía un pavo y otras aves. En las catacumbas de Priscila, había un fresco, también destruido, que databa del s. IV d. C., en el que una cabra, un perro, un cordero y algunas aves escuchan a Orfeo (vid. la reconstrucción correspondiente a núm. 164 f Garezou[345]). En un sarcófago de Ostia, conservado en el Museo Pio Cristiano del Vaticano (de entre fines del s. III y comienzos del IV d. C., núm. 165 a Garezou), vemos a Orfeo con su lira y con traje frigio; a sus pies, hay un cordero, y, a la izquierda, un árbol con un pájaro. El mismo esquema reaparece en otro sarcófago de Ostia, conservado en el Museo de Ostia, de fines del s. III y principios del s. IV d. C. (núm. 165 b Garezou), y en uno de Cerdeña, conservado en la basílica de San Gavino, en Porto Torres, en esa misma isla (de la misma época de los anteriores; cf. núm. 165 c Garezou).

Hay también testimonios cuya procedencia (pagana, cristiana o judía) se desconoce: así, el mosaico conservado en el Museo Arqueológico de Estambul, procedente de Jerusalén (de entre la segunda mitad del s. IV y los comienzos del V d. C.; núm. 171 Garezou), en el que se ve a Orfeo (vestido con túnica de mangas largas, manto abrochado sobre el hombro, y bonete frigio) con una cítara y un auditorio compuesto por Pan, un centauro y diversos animales.

Quedan algunas imágenes de problemática interpretación, con relación a las cuales deseamos, cuando menos, plantear las dificultades que ofrecen. Un mosaico de Brading (isla de Wight), conservado *in situ,* de fines del s. III ó IV d. C. (núm. 118 Garezou), muestra a Orfeo tocando la lira, sentado, de

---

344 Vid. las referencias en el núm. 164 d Garezou.

345 Garezou, M. X., 1994, p. 96.

frente, rodeado de animales. Lo interesante viene dado por el hecho de que, según Garezou y Smith[346], en los vértices del mosaico, había alegorías de las estaciones del año, que apenas se han conservado. Según Garezou, pueden representar también a las estaciones del año las figuras femeninas que cabalgan sobre los animales dispuestos alrededor de Orfeo, en el mosaico de Littlecote Park, conservado *in situ,* de 360 d. C. (núm. 121 Garezou), aunque Smith[347] observa que, de las cuatro figuras, sólo tres llevan atributos, de los que sólo el báculo retorcido de una de ellas puede ser atributo del otoño. Por otra parte, ninguna de las cuatro lleva la capa que suele caracterizar el invierno, y los animales sobre los que cabalgan no son los que normalmente se asocian con las estaciones.

Esas alegorías de las estaciones reaparecen en el mosaico de Mérida, conservado *in situ,* del s. IV a. C. (núm. 122 Garezou), y en el mosaico de Arnal, desaparecido (núm. 125 b Garezou).

Otra representación de Orfeo -esta vez sin lira, aunque reconocible por el gorro frigio y los animales que lo rodean- entre alegorías de las estaciones del año, nos sale al paso en el mosaico de Sainte-Colombe (Francia), conservado en el Paul Getty Museum (Malibu), del último cuarto del s. II d. C. (núm. 127 Garezou[348]). También quedan restos de una alegoría del Verano, en el mosaico del Museo de Rouen, procedente de la Forêt de Brotonne, de entre los ss. I y III d. C. (núm. 140 Garezou). Garezou[349] interpreta naturalmente esas imágenes como indicio de un papel de armonizador del cosmos. La asociación de la música -y, más concretamente, de las cuerdas de la lira- con las estaciones del año no fue ignorada en Grecia: vid., p. e., el himno órfico núm. XXXIV, 16 y ss.; Diodoro Sículo, I, 16; Plutarco, *De an. procr. in Tim.,* 1028 e-f; Aristides Quintiliano, III, 19, y Macrobio, *Sat.,* I, 19, 15. En el ámbito celta, de cuyos aledaños procede ese mosaico que ahora nos ocupa, no está ausente la idea de que las estaciones se correspondan con determinadas cuerdas de un instrumento musical; pero nuestros testimonios de este último fenómeno son muy posteriores a los mosaicos en los que aparece Orfeo entre posibles alegorías de las estaciones.

---

346 Vid. Smith, D. J., 1983, pp. 315-28.

347 Smith, D. J., 1983, p. 324.

348 Vid. además Stern, H., 1955 y 1971.

349 1994, p. 104.

Podemos acercarnos a la leyenda irlandesa titulada *Cath Maige Turedh* [350], en cuyo párrafo 161 Dagda hace acudir su arpa mágica llamándola, entre otros nombres, por los de "invierno" y "verano", aunque parece haber una laguna en el manuscrito, que podría suplirse con la expresión correspondiente a la primavera[351]. Citamos por la trad. francesa de Ch.-J. Guyonvarc'h[352]:

"Lug, le Dagda et Ogme allèrent cependant à la poursuite des Fomoire qui avaient emmené avec eux le harpiste du Dagda dont le nom était Uaitne. Ils atteignirent la maison du banquet dans laquelle étaient Bres, fils d' Elatha, et Elatha, fils de Delbaeth. La harpe était là, accrochée au mur. C' était dans cette harpe que Dagda avait lié toutes les mélodies et elles ne retentirent pas avant que le Dagda, par son appel, ne les ait nommées, en disant: "Que vienne Daurdabla, / que vienne Coir-Cethar-Chuir, / que vienne l' été, que vienne l' hiver, / bouches de harpes et sacs et cornemuses". Car cette harpe avait deux noms, à savoir Dur-Dabla et Coir-Cethar-Chuir".

En fin, esas analogías entre sonidos musicales y estaciones del año pueden haber sido comunes a las tradiciones griega y celta. Que Orfeo gobernara musicalmente el curso de las estaciones, como hace Apolo ("Orph.", *Hymni*, XXXIV, 16 y ss.) es algo que sólo se atestiguaría en esas imágenes, aunque tiene que ver con el dominio que nuestro héroe ejercía sobre fenómenos meteorológicos. También nos hallaríamos ante una aproximación entre Orfeo y Apolo. El ritmo de las estaciones tiene que ver, a su vez, con el de los astros, y es curioso que, si bien a los magos solía atribuírseles siempre la capacidad de alterar el curso del Sol o de la Luna, Orfeo no tenga esos poderes más que en el *Culex*, 274-6. Por lo demás, hay testimonios sobre Orfeo como astrónomo o astrólogo, y, sobre todo, algunos que lo ponen en relación con la armonía de las esferas. En este mismo contexto astral, sabemos de un sello o amuleto cilíndrico, de hematita, procedente de Scutari (s. IV d. C.), ahora desaparecido, que estuvo en el Staatliches Museum de Berlín, y que representaba a un crucificado, con la

---

350 El título completo del relato es *Cath Maige Turedh an scél so sis ocus Genemain Bres Meic Elathain 7 a righe*. Se conserva en un único ms. (Harleian 5280), que fue editado por Stokes, W., 1891. Agradecemos a nuestra colega Mª del Henar Velasco la información que nos facilitó sobre este interesante texto.

351 Vid. el detallado análisis de este texto en O'Curry, E., 1873, pp. 212 y ss.

352 1980, esp. pp. 58-9.

inscripción ΟΡΦΕΟΣ ΒΑΚΚΙΚΟΣ: sobre la cruz, se veían un creciente y siete estrellas[353].

II. 3. SÍNTESIS Y VALORACIÓN DE LOS DATOS RELATIVOS A LA ACCIÓN DE LA MÚSICA DE ORFEO SOBRE LA NATURALEZA NO - HUMANA.

II. 3. A. EL ÁMBITO NATURAL DE UN ARTE SOBRENATURAL.

Los ámbitos de la naturaleza no - humana sobre los que Orfeo actúa son el mundo astral (en un único testimonio), los reinos animal, vegetal y mineral, y los fenómenos meteorológicos. A continuación, presentamos un balance de los testimonios sobre la acción de la música de Orfeo en esos dominios, e intentamos relacionar esos datos con creencias y prácticas musicales mágicas del mundo antiguo.

a) EL MUNDO ASTRAL.

En Ps. Virgilio, *Culex,* 274-6, la Luna se detiene para escuchar la lira de Orfeo. He ahí el único testimonio de influjo sobre los astros, con respecto a Orfeo. Representa una innovación, en el marco de la literatura latina, y es curioso que esa innovación haya quedado aislada, porque influir sobre los fenómenos celestes era una de las tareas más características de los magos[354], como vemos en el mismo Virgilio, *Ecl.,* VIII, 68-72 *(carmina vel caelo possunt deducere lunam, / carminibus Circe socios mutavit Vlixi, / frigidus in pratis cantando rumpitur anguis)* y en *Aen.,* IV, 487-91 *(haec se carminibus promittit soluere mentes / quas velit, ast aliis duras immittere curas, / sistere*

---

353 Núm. 175 Garezou, y vid. Henry, E., 1992, p. 56, y Mastrocinque, A., 1993.

354 En la literatura griega, vid. Aristófanes, *Nu.*, 749 y ss., y sch. a Apolonio de Rodas, III, 533: ἄστρα τε καὶ μήνης: τὸν παραδεδομένον μῦθον λέγει, ὡς αἱ φαρμακίδες κατάγουσι τὴν σελήνην. τινὲς δὲ καὶ τὰς ἐκλείψεις ἡλίου καὶ σελήνης καθαιρέσεις ἐκάλουν τῶν θεῶν. Λ β τὸ παλαιὸν ὤιοντο τὰς φαρμακίδας τὴν σελήνην καὶ τὸν ἥλιον καθαιρεῖν. διὸ καὶ μέχρι τῶν Δημοκρίτου (68 B 161 Diels-Kranz) χρόνων πολλοὶ τὰς ἐκλείψεις καθαιρέσεις ἐκάλουν. Ωκιφάνης ἐν Μελεάγρωι (fg 1 N. 2)· 'μάγοις ἐπωιδαῖς πᾶσα Θεσσαλὶς κόρη / ψευδὴς σελήνης αἰθέρος καταιβάτις.' Más de lo mismo, en el escolio a Apolonio de Rodas, IV, 59: μεμύθευται, ὡς ἄρα αἱ φαρμακίδες τὴν σελήνην ταῖς ἐπωιδαῖς κατασπῶσι. τοῦτο δὲ ποιεῖν δοκοῦσιν αἱ Θεσσαλαί.

aquam fluviis et vertere sidera retro). Y en Tibulo, I, 2, 45-56, donde tenemos una buena relación de los prodigios que podía conseguir un mago -ayudándose, por cierto, de un *carmen* [355]-, encontramos también el influjo sobre el curso de los astros: *Hanc ego de caelo ducentem sidera vidi / fluminis haec rapidi carmine vertit iter, / haec cantu finditque solum Manesque sepulcris elicit et tepido devocat ossa rogo; / iam tenet infernas magico stridore catervas, iam iubet adspersas lacte referre pedem. / Cum libet, haec tristi depellit nubila caelo, / cum libet aestivo convocat orbe nives. / Sola tenere malas Medeae dicitur herbas, / sola feros Hecates perdomuisse canes. / Haec mihi composuit cantus, quis fallere posses: / ter cane, ter dictis despue carminibus.* Y, en el *Pap. Leid.*, XIII, 871 y ss. (II, p. 126 Preisendanz), leemos que un nombre mágico puede detener al Sol: ἐπικαλοῦμαί σου τὸ ὄνομα τὸ μέγιστον ἐν θεοῖς ὁ ἐὰν εἴπω τέλειον, ἔσται σεισμός, ὁ ἥλιος στήσεται καὶ ἡ σελήνη ἔνφοβος *(sic)* ἔσται καὶ αἱ πέτραι καὶ τὰ ὄρη καὶ ἡ θάλασσα καὶ οἱ ποταμοὶ καὶ πᾶν ὑγρὸν ὑποπετρωθήσεται, ὁ κόσμος ὅλος συνχυθήσεται.

Ese dominio de los astros, por parte de Orfeo, podría relacionarse con el sello de hematita (núm. 175 Garezou) que mencionábamos al final de nuestro apartado II. 2. Hay testimonios sobre Orfeo como astrónomo[356]: el Ps. Luciano, *De astr.*, X, y Fírmico Materno, *Mathesis*, IV, proemio, 5 (vol. I, p. 196, 23 Kroll). Y hay asimismo testimonios de culto astral en los *Himnos órficos:* el núm. IV está dedicado a Urano -como personificación del Cielo-; el núm. V, al Éter; el núm. VII, a los astros; el núm. VIII, al Sol, y el núm. IX, a Selene. El núm. XI, dedicado a Pan, contiene también alusiones a la religión de los astros, y el núm. XXXIV invoca a Apolo, con claras asociaciones con el Sol.

---

355 Cf. también Tibulo, I, 8, 21; Virgilio, *Aen.*, IV, 487-91; Propercio, I, 1, 23-24; II, 28, 35-7, y IV, 5, 13; Horacio, *Epodon* V, 45-6, y XVII, 4-5 y 77-78; Ovidio, *Heroides*, VI, 83-89, donde aparecen, referidos a Medea, casi todos los prodigios que lograba Orfeo mediante su *carmen;* "eiusd.", *Amores*, II, 1, 23-28; *Remedia amoris*, 251-8; *De med. fac. fem.*, 39-42; *Met.*, VII, 192-209 (habla Medea, que enumera lo que es capaz de hacer con sus *carmina:* tales efectos coinciden con los del canto de Orfeo), y 424, así como XII, 263-4, y XIV, 338-40.

356 Además, Virgilio, *Ecl.*, III, 36-46, presenta al astrónomo Conón como un "homólogo" de Orfeo.

b) LOS ANIMALES.

En época clásica, Eurípides los designa, en general, como θῆρες (*Ba.*, 565). También se alude a los animales en época helenística: Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa); Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24; Damageto, *A. P.*, VII, 9, 4; Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 2; Antípatro de Tesalónica, *A. P.*, IX, 517, 1; Crinágoras, *A. P.*, IX, 562, 7 (θῆρες, en todos, menos en el del Ps. Eratóstenes, que dice θηρία; pero ya sabemos que esa pudo no ser la expresión literal de Eratóstenes), y Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4 (θηρία). También se refirió a los animales y a las aves Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), t. 54 Kern, según el resumen de Focio, *Bibl.*, 140 a 29. El nombre θηρία se halla igualmente en Dión de Prusa, XXXII, 62; "eiusd.", XXXII, 63; "eiusd.", LIII, 8; "eiusd.", LXXVII-LXXVIII, 19; Pausanias, VI, 20, 8; "eiusd.", IX, 17, 7, y IX, 30, 4; Luciano, *Adversus indoctum*, 109-11; Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 1, 1; Filóstrato el joven, *Im.*, 6; Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin; "eiusd.", *Or.*, XXX, p. 349 b Hardouin; Himerio, *Or.*, 5, 6; "eiusd.", *Or.*, 24, 39 y ss., y Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5. En *I. G. in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64, v. 3, reaparece θῆρες, como en Calístrato, 7, 4; Gregorio Nazianzeno, *Carmina moralia*, PG, 37, 896; "eiusd.", *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1495; *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1570; *A. O.*, v. 74; *ibid.*, v. 436; *Novela de Alejandro* (recensión A), I, 42, 7-8, y en *GDRK*, I^2, 39, v. 16.

También tenemos el genérico ζῶια, en Dión de Prusa, XXXII, 63, y en el Ps. Luciano, *De astr.*, X, y Paléfato, XXXIII (pp. 50-51 Festa), habla de los τετράποδα.

Aparte de estos testimonios, que se refieren a los animales en general, hay otros que ponen ejemplos, como el de Dión de Prusa, XIX, 3, 6 (νεβροί, μόσχοι: cervatillos y terneros). También hay que señalar otra especificación (de distinto grado, por así decir, que la que acabamos de mencionar): en el discurso XXXII, 64, se habla de los animales domésticos, τὰ πρόβατα, frente a los salvajes de los que hablaban los anteriores testimonios. Puede ser únicamente producto de la casualidad que no hayamos encontrado hasta ahora una mención de los animales domésticos, porque, de hecho, la asociación entre la música y el pastoreo está ampliamente atestiguada en diferentes figuras de la mitología griega, así como de la india:

en el ámbito indio, en la figura de Kṛṣṇa; en el griego, en Apolo, Hermes y Pan[357]. Y nos parece que esto tiene que ver con el hecho de que la principal actividad económica de los pueblos indoeuropeos fuera el pastoreo[358]: éste era el rasgo distintivo de la que podemos llamar civilización indoeuropea. Es por lo que el pastor se concebía como civilizador[359], y por lo que se le atribuía una especial destreza en determinadas artes (la música, la medicina, la mántica) constituyentes de la civilización. La proximidad entre la música y el pastoreo -y de las religiones mistéricas que luego se relacionarían con Orfeo- se da también en un ámbito muy próximo a Orfeo: Diodoro Sículo, III, 58, 2-3, hablando de Cibele, dice que ésta inventó la siringe de una sola caña, los címbalos y los tímpanos, junto a "purificaciones" y encantamientos para las enfermedades del ganado:

αὐξομένην δὲ τὴν παῖδα τῶι τε κάλλει καὶ σωφροσύνηι διενεγκεῖν, ἔτι δὲ συνέσει γενέσθαι θαυμαστήν· τήν τε γὰρ πολυκάλαμον σύριγγα πρώτην ἐπινοῆσαι καὶ πρὸς τὰς παιδιὰς καὶ χορείας εὑρεῖν κύμβαλα καὶ τύμπανα, πρὸς δὲ τούτοις καθαρμοὺς τῶν νοσούντων κτηνῶν τε καὶ νηπίων παίδων εἰσηγήσασθαι· διὸ καὶ τῶν βρεφῶν ταῖς ἐπωιδαῖς

---

357 Duchemin, J., 1960, *passim*, ofrece abundantes testimonios etnográficos y etológicos, acerca de la sensibilidad de los animales a la música, y de la comunicación que los pastores establecen con los rebaños, también a través de la música. Los griegos no ignoraron el fenómeno; así, Plutarco, *De soll. anim.*, 961 e, dice: κηλοῦνται μὲν ἔλαφοι καὶ ἵπποι σύριγξι καὶ αὐλοῖς. Volveremos sobre ese texto más adelante. Algunos testimonios de la coincidencia entre pastor y músico, en los dioses Apolo, Hermes y Pan, pueden encontrarse en nuestro trabajo de 1995 c. Testimonios de la sensibilidad de los animales a la música los hay en épocas no tan distantes de la nuestra: la yegua de un bisabuelo nuestro se detenía al oír cantar a la Niña de la Puebla.

358 Vid. Villar Liébana, F., 1991, esp. pp. 117 y ss.

359 No hará falta recordar que Homero llama a los reyes ποιμένες λαῶν, p. e., a Agamenón, en *Il.*, II, 243. Según Benveniste, É., 1969, vol. II, pp. 89 y ss., los personajes a los que esa expresión se aplica (sobre todo en la *Ilíada;* en la *Odisea,* hay menos ejemplos y siempre son formularios) hacen pensar en un origen tesalio y frigio de esa concepción de la soberanía. Es interesante, por otra parte, notar que νόμος significa al mismo tiempo "ley" y "modo musical", y que νομός significa "pasto". Chailley, J., 1968, p. 329, ha relacionado esta conexión entre el pastoreo, la música y la soberanía, con el motivo de Orfeo encantando los animales.

σωζομένων καὶ τῶν πλείστων ὑπ' αὐτῆς ἐναγκαλιζομένων, διὰ τὴν εἰς ταῦτα σπουδὴν καὶ φιλοστοργίαν ὑπὸ πάντων αὐτὴν ὀρείαν μητέρα προσαγορευθῆναι.

Pero, en el caso de Orfeo, que ahora nos ocupa, esas asociaciones de ideas pudieron operar en sentido contrario: se atribuye una actividad de pastor a un héroe cuyo carácter principal es el de músico y poeta. La relación entre pastores y poetas-músicos llevó, p. e., a Virgilio, a tomar a Orfeo como uno de los modelos de los pastores-cantores de sus *Églogas,* ámbito, por cierto, en el que el encantamiento de la naturaleza a través del canto poético era uno de los temas recurrentes[360].

De los animales domésticos vuelven a hablar Temistio, *Or.* II, p. 37 c Hardouin, e Himerio, *Or.*, 38, 83 y ss. Calístrato, 7, 4, pone el ejemplo del caballo.

En Dión de Prusa, XXXII, 63-4, aparecen también τοὺς λέοντας καὶ τὰ τοιαῦτα διὰ τὴν ἀλκὴν καὶ τὴν ἀγριότητα δυσπιστότερα, que, insensibles al arte de nuestro héroe, se alejan de él. Con estos animales salvajes que no tienen el menor aprecio por el arte de nuestro protagonista, Dión se está refiriendo, figuradamente, a la incultura de los macedonios (la misma incultura que les echa en cara a lo largo de todo el discurso). Vemos cómo el mito puede ser manipulado para que se adapte a aquello de lo que se pretende que sea paradigma. En cambio, el león vuelve a aparecer, junto con el toro, en Ps. Luciano, *De astr.,* X, ahora como ejemplos, dentro de lo habitual, de fieras fascinadas por la música de nuestro héroe. La misma función desempeñan el león, en Filóstrato el joven, *Im.,* 6; en ese mismo texto, el cerdo, el ciervo y la liebre, son la expresión de una consecuencia de la mansedumbre que Orfeo ha inducido en las fieras: por esa mansedumbre, los demás animales pueden perder su miedo a los predadores.

Temistio, *Or.,* XVI, p. 209 c-d Hardouin añade el ejemplo de los jabalíes (κάπροι).

Contamos también con las aves (οἰωνοί) y los peces (ἰχθύες), de los que habla Simónides, en el fr. 567 Page. Los peces (ἰχθύες) vuelven a aparecer en Apolonio de Rodas, I, 573; en Calístrato, 7, 4 (con la perífrasis ὅσον ἐν θαλάττης μυχοῖς νέμεται), y en Teodoreto de Cirra, *Graecarum*

---

360 Vid., p. e., el comienzo de la *Égloga VIII,* y, para más detalles, Desport, M., 1952, esp. pp. 136 y ss.

affectionum curatio, 3, 29. De las aves vuelven a hablar Paléfato, XXXIII (pp. 50-51 Festa), que las llama ὄρνεα; Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa) (οἰωνοί); Dión de Prusa, XXXII, 64 (que las llama ὄρνιθες y πτηνά); "eiusd.", LXXVII-LXXVIII, 19; en *I. G. in Bulgaria repertae,* III 1964 n. 1595 p. 64, v. 3 (πετεηνά); Temistio, *Or.* II, p. 37 c Hardouin (ὄρνιθες); Calístrato, 7, 4 (τὸ ὀρνίθων γένος); Gregorio Nazianzeno, *Carmina quae spectant ad alios,* PG, 37, 1495 (πετεηνά); *A. O.,* v. 74 *(idem);* e *ibid.,* v. 438 (οἰωνοί).

De los reptiles (ἑρπετά) se habla por primera vez en el cap. XXXIII (pp. 50-51 Festa), de Paléfato, y en *I. G. in Bulgaria repertae,* III 1964 n. 1595 p. 64, v. 3; luego, en *A. O.,* v. 74.

La gran novedad de la literatura latina, en este aspecto como en otros que veremos más adelante, es que los efectos de la magia musical de Orfeo se extiendan a esa "naturaleza paralela" que es el mundo de los muertos, y que el canto de Orfeo interrumpa el sufrimiento de condenados "ilustres" como Tántalo o Ticio. Dentro del reino de los muertos, las *aves* se conmueven con el canto de Orfeo, en Virgilio, *Georg.,* IV, 471-3, y las *volucres* se quedan quietas, en Séneca, *Herc. Oet.,* v. 1075. Ese último pasaje tiene que ver con la suspensión de las penas de los condenados (Ticio, en este caso). En el v. 483, Cérbero refrena la ferocidad de sus tres bocas, y, en Ovidio, *Ars am.,* III, 322, Orfeo lo conmueve con la lira. En Horacio, *Carm.,* III, 11, 15-6, Cérbero se aparta ante la lira que lo apacigua *(blandienti).* También aparece el perro infernal en Lucano, IX, 643, atenuando sus chillidos cuando Orfeo canta.

Por lo demás, ya en el mundo de los vivos, las *ferae* quedaban quietas ante la voz de Orfeo (Ps. Virgilio,*Culex,* 269-70), o él las embelesaba (*obstipuit,* en Ovidio, *Am.,* III, 9, 22), las conmovía (*movit,* en Ovidio, *Ars am.,* III, 322) o las detenía (Propercio, III, 2, 3-4). Siguen apareciendo las *ferae* en Higino, *Astr.,* II, 7, 1; Fedro, *Fab. aes.,* III, prólogo, v. 58, y Séneca, *Herc. fur.,* v. 574; Las *ferae* se reunieron en torno a Orfeo, en Ovidio, *Met.,* X, 143-4; luego, se las vuelve a mencionar en Séneca, *Herc. Oet.,* v. 1056. Este mismo motivo tuvo que utilizarlo también Lucano, frs. 3 y 4 Badali, a la vista del *Liber monstrorum,* II, 8, y I, 6, respectivamente. Seguimos encontrándolo en Marcial, X, 20 (19), 8; "eiusd.", *Liber spectaculorum,* 20, 5; Estacio, *Silv.,* II, 7, 43 *(greges ferarum),* y "eiusd.", *Silv.,* V, 3, 18; Silio Itálico, XI, 466 y ss.;

Quintiliano, I, 10, 9; Claudiano, *Carmina minora,* 18 (51), v. 19, y "eiusd.", *Carmina minora,* 31, v. 3.

Otras denominaciones genéricas son *immanes bestiae* (Apuleyo, *Flor.,* 2, 17), *animalia ratione carentia* (Macrobio, *In Somn. Scip.,* II, 3, 8,) y *pecus* (Séneca, *Herc. Oet.,* v. 1057, y Avieno, *Aratea,* 631).

Pasando de lo genérico a lo concreto, Orfeo amansaba a un *tiger,* en Virgilio, *Georg.,* IV, 510, y su lira conducía a ese mismo animal, en Horacio, *Carm.,* III, 11, 13. *Tigres* y *leones* aparecen en Horacio, *Ars poetica,* v. 393, así como en Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam,* vv. 391 y ss. y en Claudiano, *De raptu Proserpinae,* II, *praef.,* vv. 27 y 28. Volvemos a encontrar un león, en Séneca, *Herc. Oet.,* v. 1058, junto a los lobos, en el verso siguiente; los lobos reaparecen en Frontón, *Ep.,* IV, 1, y en Claudiano, *De raptu Proserpinae,* II, *praef.,* v. 26, donde también encontramos a los perros molosos, en el verso anterior. El águila aparece en Marcial, X, 20 (19), 8, y en Frontón, *Ep.,* IV, 1. Las *phocae,* en Valerio Flaco, V, 439.

Junto a los tigres y leones, también encontramos las víctimas habituales de esos predadores: en Séneca, *Herc. Oet.,* v. 1057, aparece el *impavidum pecus,* junto al *Marmaricus leo* del verso siguiente. Igualmente, los gamos no temen a los lobos, en Séneca, *Herc. Oet.,* v. 1059 *(nec dammae trepidant lupos),* y la serpiente se olvida de su veneno, en los versos 1060-1 *(et serpens latebras fugit / tunc oblita veneni).* Este motivo de la paz entre los animales ya aparecía en la literatura griega, relacionado con Apolo, en Eurípides, *Alc.,* 571 y ss., y, relacionado con Orfeo, en textos de época posterior a Séneca, como son los de Filóstrato el joven, *Im.,* 6. Se trata de un rasgo característico de la Edad de Oro[361], y los animales que aquí aparecen son también típicos de las descripciones de la Edad de Oro, en los poetas augústeos[362]. Uno de los rasgos más atractivos de las fuentes latinas,

---

361 Vid. Lieberg, G., 1984. p. 143, que desarrolla observaciones de Ziegler, K., 1939, col. 1.249.

362 Cf., p. e., Virgilio, *Ecl.,* IV, 22. M. Desport, 1952, p. 143, ha insistido en que los cantores prodigiosos, como Orfeo y Arión, se asociaban, para Virgilio, con la Edad de Oro: también entre los ἀδύνατα de *Ecl.,* VIII, 52 y ss., figura que los lobos huyeran de los corderos, y que las encinas dieran manzanas de oro, junto a que el pobre pastor-músico que es Títiro fuera como Orfeo. E. d., Orfeo, las

en su tratamiento del mito de Orfeo, ha sido precisamente destacar su relación con la Edad de Oro, sobre todo cuando hablan de la paz que la música de Orfeo creaba entre las fieras y sus víctimas habituales.

Que Séneca fuera el primero, después de lo que se entrevé en Virgilio, en desarrollar el motivo de Orfeo y la paz entre los animales, en la literatura latina, merece todavía algunas observaciones[363]. Este autor es asimismo uno de quienes más ha hablado de Orfeo, y es claro que Orfeo representa, en sus tragedias, la armonía entre el hombre y la naturaleza, como ya ocurría en los textos virgilianos. En este sentido, pudo representar para Séneca el ideal de arte en armonía con la naturaleza, capaz de controlar la materia inerte mediante la habilidad y la inteligencia (cf. con Séneca, *Ep.*, 65, 2). Y ya sabemos, por otra parte, de la importancia que tenía, en la filosofía estoica, el concepto de la *sympatheia* que une al individuo con el cosmos. Lo cual se manifiesta, en las tragedias de Séneca, en el uso de la *pathetic fallacy* o *sympathetic fallacy* como recurso retórico, como puede verse, p. e., en el v. 579 de *Medea:* el viento impetuoso como una imagen del furor de la heroína. Observemos, de paso, que cuando, más abajo, se habla de Orfeo, uno de los prodigios que se le atribuyen es el de hacer enmudecer los vientos. Pero, al mencionar a Orfeo, junto con otros portadores de civilización, se observan también los infortunios de esos civilizadores, con la intención de hacer notar que sus poderes se anulan ante la violencia desencadenada de la naturaleza. De esa naturaleza implacable en la que se refleja, como decíamos, la ira de Medea.

En ese marco, es útil recordar las observaciones de Segal: de todos los filósofos antiguos, los estoicos fueron quienes tuvieron una más favorable visión de la poesía; Posidonio consideró las artes, en general, como manifestaciones del poder del "logos" que da al hombre su destacado puesto en el Universo[364]. Y, aunque, en tanto que filósofo, Séneca tuviera sus reservas de cara a los poetas (vid. *Ep.*, 115, 1 y ss.[365]; *De benef.*, I, 3, 10), los admitía como maestros de moral (*Ep.*, 108, 9-10[366]).

---

manzanas de oro y los lobos inofensivos pertenecen, en este pasaje, a un mismo ámbito mítico.

363 Acerca de Orfeo en Séneca, vid. Segal, Ch., 1983.

364 Vid. Pohlenz, M., ^{3}1964 (^{1}1948), I, pp. 227 y ss.

365 *Nimis anxium esse te circa verba et compositionem, mi Lucili, nolo: habeo maiora quae cures. Quaere quid scribas, non quemadmodum [...] Non es*

483, Cérbero refrena la ferocidad de sus tres bocas, y, en Ovidio, *Ars am.*, III, 322, Orfeo lo conmueve con la lira. En Horacio, *Carm.*, III, 11, 15-6, Cérbero se aparta ante la lira que lo apacigua *(blandienti).* También aparece el perro infernal en Lucano, IX, 643, atenuando sus chillidos cuando Orfeo canta.

Por lo demás, ya en el mundo de los vivos, las *ferae* quedaban quietas ante la voz de Orfeo (Ps. Virgilio,*Culex*, 269-70), o él las embelesaba (*obstipuit*, en Ovidio, *Am.*, III, 9, 22), las conmovía (*movit*, en Ovidio, *Ars am.*, III, 322) o las detenía (Propercio, III, 2, 3-4). Siguen apareciendo las *ferae* en Higino, *Astr.*, II, 7, 1; Fedro, *Fab. aes.*, III, prólogo, v. 58, y Séneca, *Herc. fur.*, v. 574; Las *ferae* se reunieron en torno a Orfeo, en Ovidio, *Met.*, X, 143-4; luego, se las vuelve a mencionar en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1056. Este mismo motivo tuvo que utilizarlo también Lucano, frs. 3 y 4 Badali, a la vista del *Liber monstrorum*, II, 8, y I, 6, respectivamente. Seguimos encontrándolo en Marcial, X, 20 (19), 8; "eiusd.", *Liber spectaculorum*, 20, 5; Estacio, *Silv.*, II, 7, 43 *(greges ferarum)*, y "eiusd.", *Silv.*, V, 3, 18; Silio Itálico, XI, 466 y ss.; Quintiliano, I, 10, 9; Claudiano, *Carmina minora*, 18 (51), v. 19, y "eiusd.", *Carmina minora*, 31 (40), v. 3.

Otras denominaciones genéricas son *immanes bestiae* (Apuleyo, *Flor.*, 2, 17), *animalia ratione carentia* (Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 3, 8,) y *pecus* (Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1057, y Avieno, *Aratea*, 631).

Pasando de lo genérico a lo concreto, Orfeo amansaba a un *tiger*, en Virgilio, *Georg.*, IV, 510, y su lira conducía a ese mismo animal, en Horacio, *Carm.*, III, 11, 13. *Tigres* y *leones* aparecen en Horacio, *Ars poetica*, v. 393, así como en Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam*, vv. 391 y ss. y en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, vv. 27 y 28. Volvemos a encontrar un león, en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1058, junto a los lobos, en el verso siguiente; los lobos reaparecen en Frontón, *Ep.*, IV, 1, y en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 26, donde también encontramos a los perros molosos, en el verso anterior. El águila aparece en Marcial, X, 20 (19), 8, y en Frontón, *Ep.*, IV, 1. Las *phocae*, en Valerio Flaco, V, 439.

Junto a los tigres y leones, también encontramos las víctimas habituales de esos predadores: en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1057, aparece el *impavidum pecus*, junto al *Marmaricus leo* del verso siguiente. Igualmente,

sentido más universal, se percibe también en las derivaciones "políticas" que veíamos en el texto de Frontón.

También las *aves* del reino de los vivos sentían la atracción de la música de Orfeo (Séneca, *Herc. fur.*, v. 572, y Marcial, *Liber spectaculorum*, 20, 6;); las *volucres* aparecieron en Ovidio, *Met.*, X, 144; Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1044; "eiusd.", *Med.*, v. 628; Silio Itálico, XI, 468, y Claudiano, *Carmina minora*, 31, v. 3. Un *ales* aparece en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1048.

Tras el catálogo de testimonios que acabamos de ofrecer, debemos preguntarnos hasta qué punto esos datos del mito tenían que ver con prácticas musicales con las que los antiguos creyeran que podían actuar sobre las fieras. Un pasaje de Plutarco puede dar, en general, idea de la conciencia que tuvieron los antiguos de que los animales eran sensibles a la música[368]. En *De soll. anim.*, 961 d-e, leemos que a los caballos y a los cervatillos se les encanta con el sonido de flautas: ἡδονῆς δὲ τῶι μὲν δι' ὤτων ὄνομα κήλησίς ἐστι τῶι δὲ δι' ὀμμάτων γοητεία· χρῶνται δ' ἑκατέροις ἐπὶ τὰ θηρία. κηλοῦνται μὲν ‹γὰρ› ἔλαφοι καὶ ἵπποι σύριγξι καὶ αὐλοῖς. Y no sólo eran los ciervos y los caballos, sino también animales mucho menos pacíficos, los que podían ser amansados mediante el canto. Eliano, *NA*, 17, 6, cita los cocodrilos: Ἀμώμητος δέ φησιν ἐν τῆι Λιβύηι πόλιν εἶναί τινα, ἐν ἧι τοὺς ἱερέας ἔκ τινος λίμνης ἐπαοιδαῖς καταγοητεύοντας εὖ μάλα. (ese punto debe de ser un error) ἑλκτικαῖς ἐξάγειν κροκοδείλους πήχεων ἑκκαίδεκα. Un escolio a Píndaro, *P.*, V, 76, se refiere a los leones de Cirene, a los que Bato era capaz de amansar con ensalmos: Ἀρίσταρχος κατὰ τὸν τόπον φησὶ τοῦτον, καθ' ὃν ἔκτισται ἡ Κυρήνη, λέοντας διατρίβειν πολλούς, τῶι δὲ Βάττωι τὸν Ἀπόλλωνα δοῦναί τινας ἐπωιδάς, δι' ὧν [αὐτοὺς] ἔμελλεν ἀποσοβήσειν καὶ τὸν τόπον ἡμερώσειν. Y ese fenómeno, según Eliano, *NA*, 3, 1, se debe a que los leones entienden la lengua de algunos hombres:

Μαυρουσίωι δὲ ἀνδρὶ ὁ λέων καὶ ὁδοῦ κοινωνεῖ καὶ πίνει τῆς αὐτῆς πηγῆς ὕδωρ. ἀκούω δὲ ὅτι καὶ ἐς τὰς οἰκίας τῶν Μαυρουσίων οἱ λέοντες φοιτῶσιν, ὅταν αὐτοῖς ἀπαντήσηι ἀθηρία καὶ λιμὸς αὐτοὺς ἰσχυρὸς περιλάβηι. καὶ ἐὰν μὲν παρῆι ὁ ἀνήρ, ἀνείργει τὸν λέοντα καὶ ἀναστέλλει διώκων ἀνὰ κράτος· ἐὰν δὲ ὁ μὲν ἀπῆι, μόνη δὲ ἡ γυνὴ

368 Acerca de la sensibilidad de los animales a la música, vid. también, p. e., Plutarco, *Septem sapientium convivium*, 162 F, y *Quaest. conv.*, 704 F.

καταλειφθῆι, λόγοις αὐτὸν ἐντρεπτικοῖς ἴσχει τοῦ πρόσω καὶ ῥυθμίζει, *σωφρονίζουσα ἑαυτοῦ κρατεῖν καὶ μὴ φλεγμαίνειν ὑπὸ τοῦ λιμοῦ.* ἐπαίει δὲ ἄρα λέων φωνῆς Μαυρουσίας.

Lo cual nos remite a la idea de que Orfeo podía dominar la naturaleza porque podía captar su lenguaje[369], igual que, p. e., la lechuza tiene la facultad de atraer otros animales, según Eliano, *NA*, 1, 29: Αἰμύλον ζῶιον καὶ ἐοικὸς ταῖς φαρμακίσιν ἡ γλαῦξ. καὶ πρώτους μὲν αἱρεῖ τοὺς ὀρνιθοθήρας ἡιρημένη. περιάγουσι γοῦν αὐτὴν ὡς παιδικὰ ἤ καὶ νὴ Δία περίαπτα ἐπὶ τῶν ὤμων. καὶ νύκτωρ μὲν αὐτοῖς ἀγρυπνεῖ καὶ τῆι φωνῆι οἱονεί τινι ἐπαοιδῆι γοητείας ὑπεσπαρμένης αἰμύλου τε καὶ θελκτικῆς τοὺς ὄρνιθας ἕλκει καὶ καθίζει πλησίον ἑαυτῆς.

También es muy interesante que la poeta Filina hiciera huir a los lobos y a los caballos con encantamientos (fr. 900 *SHell).*

Hemos visto que los peces también saltaban fuera del agua, para escuchar a Orfeo. La sensibilidad de algunos animales marinos a la música es el objeto de otra de las más famosas leyendas de la música, en Grecia: la de Arión, rescatado en el mar por unos delfines a los que agradó su canto, como cuenta, p. e., Eliano, *NA*, 12, 45:

Τὸ τῶν δελφίνων φῦλον ὡς εἰσι φιλῳδοί τε καὶ φίλαυλοι, τεκμηριῶσαι ἱκανὸς καὶ Ἀρίων ὁ Μηθυμναῖος ἔκ τε τοῦ ἀγάλματος τοῦ ἐπὶ Ταινάρωι καὶ τοῦ ἐπ' αὐτῶι γραφέντος ἐπιγράμματος. ἔστι δὲ τὸ ἐπίγραμμα

ἀθανάτων πομπαῖσιν Ἀρίονα Κυκλέος υἱὸν
ἐκ Σικελοῦ πελάγους σῶσεν ὄχημα τόδε.

---

369 Vid. nuestro epígrafe "Natura docet", al final de esta segunda parte. La interpretación según la cual Orfeo debe su dominio sobre la naturaleza al hecho de que sabe "hablarle en su propio lenguaje" puede apoyarse en una concepción que hallamos en las tradiciones legendarias de Finlandia, aunque queden fuera del ámbito de este trabajo. En el canto XIV, vv. 408-10, del *Kalevala* (citamos por la traducción española de Ursula Ojanen y Joaquín Fernández, 1992), el héroe Lemminkäinen, atacado por una serpiente, en su viaje al reino de los muertos, hace consistir la posibilidad de defenderse en el conocimiento del lenguaje del monstruo: "desdichado de mí, que ignoro / de la serpiente el lenguaje, / cómo librarse de su ataque".

ὕμνον δὲ χαριστήριον τῶι Ποσειδῶνι, μάρτυρα τῆς τῶν δελφίνων φιλομουσίας, οἱονεὶ καὶ τούτοις ζωάγρια ἐκτίνων ὁ Ἀρίων ἔγραψε. καὶ ἔστιν ὁ ὕμνος οὗτος·

ὕψιστε θεῶν,
πόντιε, χρυσοτρίαινε Πόσειδον,
γαιήοχ', ἐγκύμον' ἀν' ἅλμαν·
βραγχίοις περὶ δὲ σὲ πλωτοὶ
θῆρες χορεύουσι κύκλωι, κούφοισι ποδῶν
ῥίμμασιν ἐλάφρ' ἀναπαλλόμενοι σιμοὶ φριξαύχενες
ὠκυδρόμοι
σκύλακες, φιλόμουσοι
δελφῖνες, ἔναλα θρέμματα κουρᾶν
Νηρεΐδων θεᾶν,
ἃς ἐγείνατ' Ἀμφιτρίτα· οἵ μ' εἰς Πέλοπος γᾶν ἐπὶ
Ταιναρίαν
ἀκτὰν ἐπορεύσατε πλαζόμενον Σικελῶι ἐνὶ πόντωι,
κυρτοῖσι νώτοις ὀχέοντες,
ἅλοκα Νηρεΐας πλακὸς τέμνοντες, ἀστιβῆ πόρον,
φῶτες δόλιοι
ὥς μ' ἀφ' ἁλιπλόου γλαφυρᾶς νεὼς
εἰς οἶδμ' ἁλιπόρφυρον λίμνας ἔριψαν.

ἴδιον μὲν δήπου δελφίνων πρὸς τοῖς ἄνω λεχθεῖσι καὶ τὸ φιλόμουσον.

De esta receptividad de los delfines a la música[370], habla también Plinio, *NH*, IX, 24: *Delphinus non homini tantum amicum animal, verum et musicae arti, mulcetur symphoniae cantu, set praecipue hydrauli sono.* Y, en general, Varrón, *Res rusticae,* III, 17, 4, habla de *pisces, quos, proinde ut sacri sint ac sanctiores quam illi in Lydia, quos sacrificant<i t>ibi, Varro, ad tibicinem [graecum] gregatim venisse dicebas ad extremum litus atque aram, quod eos capere auderet nemo, cum eodem tempore insulas Lyd[on]orum ibi* χορευούσας *vidisses.*

---

370 Podría incluso pensarse en una afinidad mágica entre ciertos peces y la cítara: Eliano, *NA*, 11, 23, habla de un pez que habita en el Mar Rojo, llamado κιθαρωιδός, porque su piel muestra unas líneas que parecen las cuerdas de una cítara.

Por lo que se refiere a los reptiles, las creencias de los antiguos sobre hasta qué punto la música puede actuar sobre las serpientes, no están claras, como dice Plinio, *NH*, VIII, 48: *varia circa hoc opinio ex ingenio cuiusque vel casu, mulceri alloquiis feras, quippe cum etiam serpentes extrahi cantu cogique in poenam verum falsumne sit, non vita decreverit.* Pero Platón, *Euthd.*, 290 a, había hablado de ensalmos contra serpientes y escorpiones: ἡ μὲν γὰρ τῶν ἐπῳδῶν ἔχεών τε καὶ φαλαγγίων καὶ σκορπίων καὶ τῶν ἄλλων θηρίων τε καὶ νόσων κήλησίς ἐστιν, ἡ δὲ δικαστῶν τε καὶ ἐκκλησιαστῶν καὶ τῶν ἄλλων ὄχλων κήλησίς τε καὶ παραμυθία τυγχάνει οὖσα. Virgilio, *Ecl.*, VIII, 71, sugiere que había encantamientos contra las serpientes: *frigidus in pratis cantando rumpitur anguis.* Tibulo, I, 8, 19-21, ofrece otro testimonio: *cantus vicinis fruges traducit ab agris, / cantus et iratae detinet anguis iter, / cantus et e curru Lunam deducere temptat.* En el repertorio de prodigios que Medea asegura poder realizar, se incluye acabar con las víboras (Ovidio, *Met.*, VII, 192 y ss.):

> *'nox' ait 'arcanis fidissima, quaeque diurnis*
> *aurea cum luna succeditis ignibus astra,*
> *tuque triceps Hecate, quae coeptis conscia nostris*
> *adiutrixque venis cantusque artesque magorum,*
> *quaeque magos, Tellus, pollentibus instruis herbis,*
> *auraeque et venti montesque amnesque lacusque*
> *dique omnes nemorum dique omnes noctis adeste.*
> *Quorum ope, cum volui, ripis mirantibus amnes*
> *in fontes rediere suos, concussaque sisto,*
> *stantia concutio cantu freta, nubila pello*
> *nubilaque induco, ventos abigoque vocoque,*
> *vipereas rumpo verbis et carmine fauces,*
> *vivaque saxa sua convulsaque robora terra*
> *et silvas moveo iubeoque tremescere montes*
> *et mugire solum manesque exire sepulcris.*
> *Te quoque, Luna, traho, quamvis Temesaea labores*
> *aera tuos minuant; currus quoque carmine nostro*
> *pallent et pellet nostris Aurora venenis'.*

Otro repertorio de prodigios mágicos por el estilo puede hallarse en Ovidio, *Am.*, II, 1, 21 y ss. (es lo mismo que ocurre en Propercio, III, 2, 3-4, que alude a Orfeo como ejemplo de la magia del canto, comparada con la

poesía para fines "galantes"). Y también ahí se incluye la acción contra las serpientes:

blanditias elegosque levis, mea tela, resumpsi;
mollierunt duras lenia verba fores.
carmina sanguineae deducunt cornua lunae,
et revocant niveos solis euntis equos;
carmine dissiliunt abruptis faucibus angues,
inque suos fontes versa recurrit aqua.
carminibus cessere fores, insertaque posti,
quamvis robur erat, carmine victa sera est.
Quid mihi profuerit velox cantatus Achilles?
quid pro me Atrides alter et alter agent,
quique tot errando, quot bello, perdidit annos,
raptus et Haemoniis flebilis Hector equis?
at facie tenerae laudata saepe puellae,
ad vatem, pretium carminis, ipsa venit.
magna datur merces! heroum clara valete
nomina; non apta est gratia vestra mihi!
ad mea formosos vultus adhibete, puellae,
carmina, purpureus quae mihi dictat Amor!

Más a propósito de cantos mágicos contra las serpientes, en Ovidio, *De med. fac.*, 39: *nec mediae Marsis finduntur cantibus angues.* También Luciano, *Philops.*, 12, atestigua que se podía atraer serpientes fuera de un campo, con ayuda de una ἐπωιδή: ἐc γὰρ τὸν ἀγρὸν ἐλθὼν ἔωθεν, ἐπειπὼν ἱερατικά τινα ἐκ βίβλου παλαιᾶc ὀνόματα ἑπτὰ καὶ θείωι καὶ δαιδὶ καθαγνίcac τὸν τόπον περιελθὼν ἐc τρίc, ἐξεκάλεcεν ὅca ἦν ἑρπετὰ ἐντὸc τῶν ὅρων. ἦκον οὖν ὥcπερ ἑλκόμενοι πρὸc τὴν ἐπωιδὴν ὄφειc πολλούc ... Y, por último, hay incluso un conjuro contra las serpientes, conservado en el *Pap. (Leid.)*, XIII, 262-4 (II, p. 101 Preisendanz): ἐὰν θέληιc ὄφιν ἀποκτεῖναι, λέγε· 'cτῆθι, ὅτι cὺ εἶ ὁ 'Αφυφιc' καὶ λαβὼν βάϊν χλωρὰν καὶ τῆc καρδίαc κρατήcac cχίcον εἰc δύο ἐπιλέγων τὸ ὄνομα ζ', καὶ εὐθέωc cχιcθήcεται ἢ ῥαγήcεται.

Además de cuanto vemos en esos textos, entre los animales y la música -y, más concretamente, la lira-, pueden establecerse relaciones de magia simpática, dado que la lira estaba fabricada con materias primas, entre otras cosas, de origen animal, y ello hacía de ese instrumento un buen medio para actuar sobre los animales, en virtud del principio mágico de "que lo igual

actúe sobre lo igual". Todavía en Eliano, *NA*, 17, 6, leemos que los nervios de los cetáceos que se crían en los alrededores de Citera se emplean para las cuerdas de los instrumentos: περὶ τὰ Κύθηρα δὲ ἔτι καὶ μείζω τὰ κήτη ὑμνοῦσι γίνεσθαι. ἔοικε δὲ αὐτῶν καὶ τὰ νεῦρα λυσιτελῆ εἶναι ἐς τὰς τῶν ψαλτηρίων καὶ τῶν ἄλλων ὀργάνων χορδοστροφίας καὶ μέντοι καὶ ἐς τὰ πολεμικὰ ὄργανα. Pero las relaciones de magia simpática son especialmente visibles a propósito de la tortuga que aparece en la cratera de columnas correspondiente al núm. 8 Garezou, que hemos mencionado en nuestras notas sobre el motivo de Orfeo entre los animales, a la luz de la iconografía. Es el momento de especificar en qué consistían las relaciones de magia simpática entre la lira y ese animal, que es el primero que aparece con seguridad como oyente de Orfeo, en las representaciones plásticas. Lissarrague[371] ha señalado oportunamente que la tortuga era el animal con cuyo caparazón se fabricaba la caja de resonancia de la lira, con lo que podemos pensar que la acción mágica de la lira sobre la tortuga se relacionaba, como hemos dicho antes, con el principio mágico de "que lo igual actúe sobre lo igual"[372]. Pero la presencia de la piedra junto a la tortuga, en esa cratera de columnas (núm. 8 Garezou), nos remite, a su vez, a un trabajo, que no por especulativo es menos sugerente, de Jesper Svenbro, que ha analizado con una metodología estructuralista las relaciones de "magia simpática" entre la lira, la tortuga y la roca. En el curso de ese análisis, alude precisamente a la imagen que nos ocupa[373]. Resumimos a continuación el argumento de ese autor[374], que nos servirá de puente para estudiar, en el próximo epígrafe, las relaciones de la música de Orfeo con el reino mineral.

Como sabemos, el mito de la invención de la lira se inscribe en el del robo de las vacas de Apolo por Hermes niño (vid. el *Himno homérico a Hermes,* y Ps. Apolodoro, III, 112 y ss.). Para inventar la lira, Hermes mata una tortuga, y, como dice el fr. 314, 300 Radt, de Sófocles, θανὼν γὰρ ἔσχε φωνήν, ζῶν δ' ἄναυδος ἦν ὁ θήρ. E. d., en ese mito, el paso de la vida a la muerte conlleva el paso de la mudez a la sonoridad. Pero, en otro texto a propósito del robo de las vacas de Apolo (Antonino Liberal, 23[375]),

---

371 Vid. Lissarrague, F., 1994, p. 273.

372 Cf. también Svenbro, J., 1992, p. 147.

373 Vid. Svenbro, J., 1992, p. 143.

374 Vid. también Restani, D. (coord. y pról.), 1995, p. 26 y ss.

375 El escolio que introduce ese relato dice que remonta a las *Eeas*, de Hesíodo (fr. 256 Merkelbach-West).

en vez de hablarse de la invención de la lira, se cuenta que, cuando Hermes pasa por "los alrededores del monte Liceo y del Ménalo, en Arcadia", con las vacas robadas, Bato le pide una recompensa para guardar el secreto de que lo ha visto. Hermes se la da o se la promete, y sigue su camino; pero, para ponerlo a prueba, esconde los animales, se disfraza y vuelve a pasar por donde estaba Bato, a quien ofrece una recompensa si le dice si ha visto pasar un rebaño de vacas robadas. Bato revela el secreto, y Hermes lo convierte en piedra, en una piedra que nunca deja de tener calor ni frío. Los griegos veían una analogía entre el cadáver rígido y frío, y la lápida funeraria[376], y hay que observar que Antonino Liberal ha empleado, para designar la piedra en la que Hermes convierte a Bato, la palabra πέτροc, que puede designar la lápida funeraria (cf., p. e., *A. P.*, VII, 274, 4; 428, 19; 429, 2; 465, 3; 724, 3)[377].

Pues bien: según Svenbro, la metamorfosis de Bato en piedra puede encubrir la invención, por Hermes, de la lápida funeraria. Que fuera Hermes el autor de tal invento, es coherente con su carácter de dios de las fronteras, y más concretamente de dios psicopompo, que asegura el paso de los muertos al Hades (la lápida funeraria es signo de ese paso)[378]. El nombre de Bato no indica que sea tartamudo, como su tocayo el fundador de Cirene, sino que habla más de lo debido, y el carácter repetitivo de su parloteo lo aproxima a la dicción de un tartamudo. Y, al pasar de la vida a la muerte, Bato pasa del parloteo al silencio, al contrario que la tortuga, que, al pasar de la vida a la muerte, pasa del silencio al sonido: los griegos sabían que la tortuga es casi muda (Aristóteles, *HA*, IV, 9, 536 a 7); pero, cuando muere, y con su caparazón se fabrica una lira, ésta es φωνάεccα (Safo, fr. 118 Voigt), λιγύφωνοc (*Himno homérico a Hermes*, v. 478) o αὐδήεccα (Nicandro, *Alexipharmaca*, 560). Por el contrario, el parlanchín, al morir, se calla definitivamente, como sugiere la lápida funeraria.

---

376 Cf. también Acusilao, fr. 9 B 40a DK: el rey Ceneo, al obligar a su pueblo a un nuevo culto, provocó la ira de los dioses, y los centauros lo enterraron vivo y lo remataron poniéndole encima una piedra.

377 Vid. Svenbro, J., 1992, p. 138. Obsérvese que, en *AP*, VII, 428, 19, y 724, 3, se dice que la piedra canta el nombre del difunto (τὸ δ' οὔνομα πέτροc ἀείδει).

378 Vid. Svenbro, J., 1992, p. 139-140. Añadimos que, en las *Argonáuticas órficas*, vv. 1.284-90, cuando Orfeo derrota a las Sirenas con su lira, las transforma en piedra, como veremos en la cuarta parte.

Pero también el caparazón de la tortuga era de piedra, según los antiguos (Empédocles, fr. 31 B 76 DK, citado por Plutarco, *De facie,* 14, 927 f) y *Quaest. conv.*, I, 2, 5, 618 b, dice que la tortuga tiene piel de piedra (es λιθόρρινος), con lo que ocupa la intersección entre la piedra inanimada y la vida animada. Es las dos cosas a la vez[379]. Y, en cuanto a lo que nos ocupa aquí, al ser de piedra el caparazón de la tortuga, la música de lira puede actuar también sobre las rocas, como vamos a ver a continuación.

c) EL REINO MINERAL.

Eurípides, *I. A.*, 1212, sugiere que Orfeo hacía que las πέτραι lo siguieran. Es éste el primer testimonio que tenemos de la acción de la música de Orfeo sobre las rocas, y es interesante recoger aquí la observación de Segal[380]: no es casual que esta alusión a la magia de Orfeo deje de lado animales y plantas, y aluda sólo a las piedras. Éste es el efecto más inverosímil del arte de Orfeo, y, por tanto, el más adecuado a la desesperada situación de Ifigenia: el arte de Orfeo, que ella anhelaría poseer, podría conmover a las rocas, mientras que la turba que exige el sacrificio de la joven -y el mismo padre de ésta- es inconmovible. También hablan de las πέτραι Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa); Apolonio de Rodas, I, 26; Fanocles, fr. 1 Powell, v. 20; Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24; Damageto, *A. P.*, VII, 9, 3, y Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 1, y el epigrama atribuido a ese mismo poeta, en VII, 10, 7. Agatárquides, *Sobre el Mar Rojo,* 7, se refirió a las rocas y a las montañas, según lo ha transmitido el resumen de Focio, *Bibl.*, 443 b. Igualmente se encuentran referencias a las rocas, en Conón, *F Gr H,* 26 F 1 (XLV), t. 54 Kern; Menandro el rétor, *De epidicticis,* II, 443, 216 y ss. Russell-Wilson; en Dión de Prusa, XXXV, 9 (τὰς πέτρας καὶ τοὺς λίθους); "eiusd.", LIII, 8; "eiusd.", LXXVII-LXXVIII, 19; Luciano, *Adversus indoctum,* 109-11; Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin; Calístrato, 7, 4; Gregorio Nazianzeno, *Carmina quae spectant ad alios,* PG, 37, 1495 (con la palabra λᾶας); *A. O.*, vv. 260 y ss. (πέτρας); *ibid.*, vv. 435-6. De unas rocas concretas se habla en *A. O.*, vv. 704-5 (las Simplégades). Las cumbres y los valles del Pelión se mencionan en *A. O.*, vv. 433-4.

---

379 Vid. Svenbro, J., 1992, pp. 141-3. En lo que hemos dicho, se entrevén ya otras analogías entre la tortuga, la roca y la lira, en relación con el mundo de los muertos. Las analizaremos en la cuarta parte.

380 Segal, Ch., 1978, p. 20 del libro de 1989 (= p. 301 de la traducción italiana).

En las fuentes latinas (aparte de la alusión a la tierra, *humus*, en Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 4), las rocas se designan con las palabras *lapis* (Ovidio, *Met.*, XI, 10-15, y Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1082[381]), *saxa* (Ovidio, *Ars am.*, III, 321; "eiusd.", *Trist.*, IV, 1, 17-8; Séneca, *Med.*, v. 229; Quintiliano, I, 10, 9, y Claudiano, *Panegyricus de tertio consulatu Honorii*, v. 113), *scopuli* (Manilio, V, 328; Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1049, y Marcial, *Liber spectaculorum*, 20, 3). Aquí hay que mencionar igualmente los montes Ismaro y Ródope (Virgilio, *Ecl.*, VI, 30, y Servio, *sch.* a Virgilio, *Ecl.*, VI, 30); el Ródope vuelve a mencionarlo Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 19; ese mismo autor, en el v. 20, añade el Osa. El Athos aparece en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1049, y Silio Itálico, XI, 466 y ss., alude en general a los *montes*, como Servio, *sch.* a Virgilio, *Ecl.*, VI, 30.

En las fuentes antiguas, tenemos también testimonios de encantamientos para las rocas, como el de Ovidio, *Met.*, VII, 204 (habla Medea): *vivaque saxa sua convulsaque robora terra.* Aparte de ello, nos salen nuevamente al paso las observaciones de Svenbro, que ha sugerido que la lira también era el instrumento adecuado para actuar sobre las rocas, a la vista del análisis que hemos resumido anteriormente, al hablar de la tortuga, en el epígrafe dedicado a los animales. Además, la connaturalidad de la piedra y la lira se manifiesta en el mito de Anfión edificando las murallas de Tebas al son de la lira (Hesíodo, fr. 182 Merkelbach-West[382]), mito del que la *Novela de Alejandro* (recensión E) cap. 12, sección 6, hacía protagonista a Orfeo[383]. Recuérdese asimismo la construcción de la acrópolis de Alcátoo, en Mégara: Apolo, que participó en las obras, dejó su lira sobre unas piedras, para tener las manos libres, y esas piedras, cuando se las golpeaba, sonaban como una lira, según cuenta Pausanias, I, 42, 2[384]. Y, en Tebas de Egipto, el coloso

---

381 **Se trata de la roca de Sísifo.**

382 **Transmitido por Paléfato, 41, p. 62 Festa:** περὶ Ζήθου καὶ Ἀμφίονος ἱστοροῦσιν ἄλλοι τε καὶ Ἡσίοδος ὅτι κιθάραι τὸ τεῖχος τῆς Θήβης ἐτείχισαν.

383 **Vid. el texto reproducido al final del apartado III. 1. 3. C.**

384 τῆς δὲ ἑστίας ἐγγὺς ταύτης ἐστὶ λίθος, ἐφ' οὗ καταθεῖναι λέγουσιν Ἀπόλλωνα τὴν κιθάραν Ἀλκάθωι τὸ τεῖχος συνεργαζόμενον. δηλοῖ τέ μοι καὶ τόδε ὡς συνετέλουν ἐς Ἀθηναίους Μεγαρεῖς· φαίνεται γὰρ τὴν θυγατέρα Ἀλκάθους Περίβοιαν ἅμα Θησεῖ πέμψαι κατὰ τὸν δασμὸν ἐς Κρήτην. τότε δὲ αὐτῶι τειχίζοντι, ὡς φασιν οἱ Μεγαρεῖς, συνεργάζεταί τε Ἀπόλλων καὶ τὴν κιθάραν κατέθηκεν ἐπὶ τὸν λίθον· ἦν δὲ τύχηι βαλών τις ψηφῖδι, κατὰ ταὐτὰ οὗτός τε ἦχησε καὶ κιθάρα κρουσθεῖσα.

de Memnón, destrozado, produce, al salir el Sol, un sonido como el de una lira con una cuerda rota (Pausanias, I, 42, 3[385]). Orfeo también pone su lira sobre la estela de Esténelo, cuando los Argonautas pasan frente a ella, y el lugar recibe el nombre de "Lyra" (Apolonio de Rodas, II, 924-9)[386]. Y, en la quinta parte, presentaremos un texto de Flavio Filóstrato, *Her.*, pp. 44, 28 a 45, 3 De Lannoy, según el cual las rocas de Lirneso asimilaron la resonancia de la lira, tras la muerte de Orfeo.

También pertenece al reino mineral el agua de ríos y mares. Apolonio de Rodas, I, 27, sugiere que Orfeo era capaz de hechizar las corrientes de los ríos (ποταμῶν τε ῥέεθρα), lo mismo que Quinto de Esmirna, *Posthomerica,* III, 638-40, y Calístrato, 7, 4. También pertenecen a este ámbito el río Hebro (Ps. Virgilio, *Culex,* 117-8; Fedro, *Fab. aes.*, III, prólogo, v. 59, y Claudiano, *De raptu Proserpinae,* II, *praef.*, v. 17). En el v. 269 del *Culex,* los *amnes,* en general, se detienen *(steterant).* Volvemos a encontrar los *amnes,* acompañando a Orfeo, en Estacio, *Silv.*, V, 1, 24, y en Silio Itálico, XI, 466 y ss.. En los vv. 9-10 del *carmen* núm. 12 del primer libro de Horacio, encontramos los *fluminum lapsus,* y los *flumina,* en Propercio, III, 2, 4; Séneca, *Herc. fur.*, v. 573; "eiusd.", *Herc. Oet.*, v. 1041; Estacio, *Silv.*, II, 7, 43; Claudiano, *De raptu Proserpinae,* II, *praef.*, vv. 1-4, y Avieno, *Aratea,* 631. La denominación *fluvii* se encuentra en Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 4. Se les denomina también *rivos* en otro pasaje de Horacio (*Carm.*, III, 11, 14), y Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1038-40, habla de *torrens* y de *liquor:* la palabra *torrens* reaparece en Séneca, *Med.*, v. 627. En el mundo de los muertos, Orfeo conmueve los *Tartareos lacus,* en Ovidio, *Ars am.*, III, 322, e impide que el agua se aleje de Tántalo, que así *(undis*

---

385 ἐμοὶ δὲ παρέσχε μὲν καὶ τοῦτο θαυμάσαι, παρέσχε δὲ πολλῶι μάλιστα Αἰγυπτίων ὁ κολοσσός. ἐν Θήβαις ταῖς Αἰγυπτίαις, διαβᾶσι τὸν Νεῖλον πρὸς τὰς Σύριγγας καλουμένας, εἶδον ἔτι καθήμενον ἄγαλμα ἠχοῦν-Μέμνονα ὀνομάζουσιν οἱ πολλοί, τοῦτον γάρ φασιν ἐξ Αἰθιοπίας ὁρμηθῆναι ἐς Αἴγυπτον καὶ τὴν ἄχρι Σούσων· ἀλλὰ γὰρ οὐ Μέμνονα οἱ Θηβαῖοι λέγουσι, Φαμένωφα δὲ εἶναι τῶν ἐγχωρίων οὗ τοῦτο ἄγαλμα ἦν, ἤκουσα δὲ ἤδη καὶ Σέσωστριν φαμένων εἶναι [τοῦτο ἄγαλμα]-, ὃ Καμβύσης διέκοψε· καὶ νῦν ὁπόσον ἐκ κεφαλῆς ἐς μέσον σῶμά ἐστιν ἀπερριμμένον, τὸ δὲ λοιπὸν κάθηταί τε καὶ ἀνὰ πᾶσαν ἡμέραν ἀνίσχοντος ἡλίου βοᾶι, καὶ τὸν ἦχον μάλιστα εἰκάσει τις κιθάρας ἢ λύρας ῥαγείσης χορδῆς.

386 Vid. Svenbro, J., 1992, p. 144-6 y 151, donde este autor interpreta el pasaje de Apolonio de Rodas, II, 924-9, como la evocación del alma del difunto Esténelo. Volveremos sobre este pasaje, en la cuarta parte.

stantibus) puede saciar su sed. La misma palabra, *undae,* aparece en Claudiano, *De raptu Proserpinae,* II, *praef.,* v. 17.

Y Fanocles, fr. 1 Powell, v. 20, alude al mar (Φόρκου στυγνὸν ὕδωρ). También se refieren al mar Antípatro de Sidón, *A. P.,* VII, 8, 4 (ἅλς), y los *maria* se mencionan en Estacio, *Theb.,* V, 342. Cf. también Filóstrato el viejo, *Im.,* II, 15, 1 (θάλαττα); Calístrato, 7, 4 (κῦμα θαλάσσης); *A. O.,* vv. 706-7 (κῦμα, βυθός), y *GDRK,* I^2, 39, v. 16 (πόντος). Hay que observar que los primeros testimonios literarios griegos acerca de Orfeo lo sitúan en el mar: con toda verosimilitud, el fr. 567 Page, de Simónides se refiere a la expedición de los Argonautas.

Svenbro[387] ha sugerido también relaciones de magia simpática entre el agua y la voz de Orfeo, dado que tanto la voz como el agua se concibieron como una ῥῦσις, en la antigua Grecia. En efecto, el Ps. Aristóteles, *Probl.,* XI, 45, 904 a 24, expone esa concepción, al preguntarse por qué la voz, si es una "corriente" (ῥῦσις) que por naturaleza tiende a ir hacia arriba, se escucha mejor de arriba hacia abajo. La respuesta que propone es: la voz es aire cargado de humedad, y la humedad tiende hacia abajo. Sea ello lo que fuere, he aquí el texto:

Διὰ τί τῆς φωνῆς, ἐπειδὴ ῥύσις τίς ἐστι, φύσιν ἐχούσης ἄνω φέρεσθαι, μᾶλλόν ἐστιν εὐήκοος ἄνωθεν κάτω ἢ κάτωθεν ἄνω; ἢ ὅτι ἡ φωνὴ ἀήρ τίς ἐστι μεθ' ὑγροῦ· βαρυνόμενος οὖν οὗτος ὑπὸ τοῦ ὑγροῦ φέρεται κάτω καὶ οὐκ ἄνω· τοῦ γὰρ ὑγροῦ κατὰ φύσιν ἡ κάτω φορά. διὸ τοῖς κάτω μᾶλλον ἀκούεται.

Por otra parte, la imagen de que la voz "fluye" o bien "se la vierte" aparece en diversos pasajes, desde Homero, *Il.,* I, 249 (τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος ῥέεν αὐδή), y *Od.,* XIX, 521 (ἥ τε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυδευκέα φωνήν); Hesíodo, *Th.,* 39 (φωνῆι ὁμηρεῦσαι, τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδή), 84 (τῶι μὲν ἐπὶ γλώσσηι γλυκερὴν χείουσιν ἔερσην) y 97 (γλυκερή οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδή); en el pseudo-hesiódico *Scutum,* 396 (καί τε πανημέριός τε καὶ ἠῶιος χέει αὐδήν), y en el *Himno homérico a Afrodita,* v. 237 (τοῦ δ' ἤτοι φωνὴ ῥεῖ), y Y también las melodías de Orfeo aparecen como sujeto de un verbo de la misma raíz, καταρρέω, en Eunapio, *Vitae sophistarum,* 502.

---

387 Vid. Svenbro, J., 1992, p. 147 y ss.

Por último, hay un testimonio en el que distintos elementos del reino mineral, el Sol, la Tierra, los démones y Hades reaccionan de manera parecida ante un nombre mágico (y, como vimos en la primera parte, los nombres mágicos suelen contener recursos fónicos que nos aproximan a lo que hay de musical en el lenguaje). En el *Pap. Leid.*, XII, 240 y ss. (II, p. 74 Preisendanz), leemos: τὸ κρυπτὸν ὄνομα ἄρρητον, ὃ οἱ δαίμονες ἀκούσαντες πτοοῦνται, οὗ καὶ ἥλιος τὸ ὄνομα, οὗ ἡ γῆ ἀκούσασα ἐλίσσεται, ὁ Ἅιδης ἀκούων ταράσσεται, ποταμοί, θάλασσα, λίμναι, πηγαὶ ἀκούουσαι πήγνυνται, αἱ πέτραι ἀκούουσαι ῥήγνυνται. He ahí un catálogo de muchos de los elementos que Orfeo conseguía hechizar con su música -aunque, aquí, los efectos no sean los que conseguía Orfeo-. También la afinidad de reacciones de seres sobrenaturales y de elementos de la naturaleza nos remite a la creencia mágica en que la naturaleza está animada.

d) EL MUNDO DE LAS PLANTAS.

A los árboles se refieren, con la palabra δένδρα, Baquílides, fr. 28 Maehler, v. 6; Paléfato, XXXIII (pp. 50-51 Festa); Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa), y Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4; Dión de Prusa, LXXVII-LXXVIII, 19; Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 1, 1; *I. G. in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64, v. 3; Filóstrato el joven, *Im.*, 6; Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin, y Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5. Encontramos también δένδρεα, en Eurípides, *Ba.*, 564; *A. O.*, vv. 260 y ss.; en ese pasaje, se trata de la botadura de la nave Argo: igual que Orfeo había encantado los árboles en estado salvaje, era capaz de encantarlos una vez que habían sido modificados por la actividad humana, al ser talados y al habérseles dado las formas y medidas necesarias para construir la nave.

También se refiere, en general, a las plantas Dión de Prusa, LIII, 8, con el nombre φυτά; lo mismo en Luciano, *Adversus indoctum*, 109-11. Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), t. 54 Kern, aludió también a los árboles; Quinto de Esmirna, *Posthomerica*, III, 638, emplea la palabra ὕλη, para referirse a los bosques, y Calístrato, 7, 4, habla de los retoños que brotaban antes de hora, por efecto de la música de Orfeo. En las fuentes latinas, apuntan a este dominio de Orfeo sobre las plantas el *lucus* de Estacio, *Silv.*, V, 3, 18; el *nemus*, en Ovidio, *Met.*, X, 143; Mela, II, 28, y Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1044, y las *silvae*, en Virgilio, *Ecl.*, III, 46; Ps. Virgilio, *Culex*, 118 y 272; Ovidio, *Trist.*, IV, 1, 17-8; Horacio, *Carm.*, I, 12, 8; "eiusd.", *Carm.*, III, 11, 13; Séneca, *Herc. fur.*, v. 572; "eiusd.", *Herc. Oet.*, v.

1045; "eiusd.", *Med.*, vv. 229 y 629; Estacio, *Silv.*, V, 1, 24; Silio Itálico, XI, 466 y ss.; Quintiliano, I, 10, 9, y Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 8. Horacio, *Carm.*, I, 24, 14, habla de los *arbores*.

Apolonio de Rodas, I, 28 y ss., pone el ejemplo de las hayas (φηγοί) a las que Orfeo se llevó tras de sí, con su canto (cf. con Ps. Virgilio, *Culex*, 271-2, donde las *quercus* arrancan sus raíces de la tierra para seguir a Orfeo.). Esto representa, creemos, un desarrollo del motivo de Orfeo hechizando árboles, dentro del gusto por los αἴτια, propio de la poesía helenística. Ese mismo nombre aparece en Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 1, 1 -donde además se dice lo mismo que en el pasaje de Apolonio de Rodas-, y en Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5; Damageto, *A. P.*, VII, 9, 3, pone el ejemplo de las encinas, ahora con el nombre de δρύες, aunque ya sabemos que ese nombre puede designar los árboles en general. Ese mismo nombre aparece en Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 1, y 10, 8; en Máximo de Tiro, 37, 6, que también pone el ejemplo de las μελίαι, y en Dión de Prusa, XXXV, 9.

Ejemplos más concretos, los encontramos en Filóstrato el joven, *Im.*, 6 (πεύκη τε καὶ κυπάριττος καὶ κλῆθρος καὶ αἴγειρος: el pino, el ciprés, el aliso y el chopo). También en Ovidio, *Met.*, X, 90-106, se detalla un largo catálogo de árboles -resumido en el *tale nemus* del v. 143- que acudieron a escuchar a Orfeo, después de la definitiva pérdida de Eurídice. Las *quercus* se mencionan en Virgilio, *Georg.*, IV, 510 y en Ps. Virgilio, *Culex*, 271-2, donde arrancan sus raíces de la tierra para seguir a Orfeo. Reaparecen, escuchando a Orfeo, en Horacio, *Carm.*, I, 12, 12, y en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 22. En Estacio, *Silv.*, II, 7, 44, encontramos los olmos del país de los getas *(Geticas ornos)*. El catálogo se completa con las *populus* y *pinus* de las que habla Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, vv. 21-2; el v. 24 añade la *laurus*.

Acerca del reino vegetal, Svenbro[388] ha sugerido que también podían existir relaciones de magia simpática entre la lira y los animales y plantas -aparte de las que unen la lira y las rocas, que hemos descrito antes-. En efecto, la lira se fabricaba con materiales de origen animal (el caparazón de la tortuga, la piel de vaca y las tripas de oveja) y vegetal (caña y madera), con lo que, de acuerdo nuevamente con el principio mágico de "que lo igual actúe sobre lo igual", era el instrumento más adecuado para encantar animales y

---

388 Vid. Svenbro, J., 1992, p. 147.

árboles. Una consecuencia de esa συμπάθεια entre la música y las plantas, sobre la que volveremos en la quinta parte: en una obra atribuida a Plutarco (*Sobre los ríos,* III, 4), leemos que de la sangre de Orfeo nació una planta llamada κιθάρα, que reproducía el sonido del instrumento que le daba nombre. E. d.: esa planta poseía algunas propiedades del instrumento que podía actuar sobre ella; lo afín puede actuar sobre lo afín. Y, vistas las relaciones de la lira con las rocas, puede pensarse que este instrumento reunía en sí los tres reinos de la naturaleza[389].

e) LOS FENÓMENOS METEOROLÓGICOS.

A esta faceta del arte de Orfeo aluden Antípatro de Sidón, *A. P.,* VII, 8, 3-4 (ἀνέμων βρόμον, χάλαζα, νιφετῶν συρμοί); Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten (πνεῦμα), y Diodoro Sículo, IV, 48, 6 (ἄνεμοι). Insiste en el motivo de los vientos Quinto de Esmirna, *Posthomerica,* III, 640 (πνοιαί τε λιγέων ἀνέμων ἀμέγαρτον ἀέντων). Asimismo, en el reino de los muertos, el viento que hacía girar la rueda de Ixión se detuvo (Virgilio, *Georg.,* IV, 484). Esto nos pone en relación con un motivo que se introduce en la literatura latina, que es el de la suspensión de los tormentos de los condenados en el Hades. Hemos examinado este aspecto en los apartados II. 1. 5., y volveremos sobre lo mismo en III. 1. 3. E., y III. 3. Con el motivo del arte de Orfeo que hechiza el Hades, se mantiene el carácter de transgresión del mito, al que ya aludimos en la primera parte: ahora, el arte traspasa las fronteras entre ambos mundos, el de los vivos y el mundo subterráneo[390]. También frenaba Orfeo el *ventus* en el mundo de los vivos (Horacio, *Carm.,* I, 12, 10; Claudiano, *De raptu Proserpinae,* II, *praef.,* v. 17) o lo hacía callar (Séneca, *Med.,* v. 627;). Valerio Flaco, IV, 420-2, presenta a Orfeo atrayendo *venti* favorables para la navegación de la Argo. Finalmente, la nieve se desprende del Ródope, en Séneca, *Herc. Oet.,* v. 1052.

Es importante observar que actuar sobre los fenómenos meteorológicos ha sido una de las finalidades básicas de los pueblos que han practicado la magia, y que, en los ámbitos a los que solemos dirigirnos para observar estas creencias y prácticas, abundan sobremanera los cantos mágicos destinados a atraer la lluvia o el Sol[391]. Como dijo Séneca, *Nat.*

---

389 Vid. Svenbro, J., 1992, p. 147.

390 Vid. Bernabé, A. (en prensa): "Orfeo: el poder de la música", en *Anfión.*

391 Vid. Combarieu, J., 1909, pp. 36-48, y Fiedler, W., 1931.

quaest., IVb, 7, 3: *rudis adhuc antiquitas credebat et attrahi imbres cantibus et repelli.* La antigüedad clásica no ignoró estas prácticas, y Apuleyo, *Met.*, I, 3, incluyó el dominio de los vientos, entre lo que puede conseguirse con la salmodia mágica: *magico susurramine amnes agiles reverti, mare pigrum conligari, ventos inanimes expirare, solem inhebere, lunam despumari, stellas evelli, diem tolli, noctem teneri.* Asimismo, Paladio, *Agric.*, I, 35, 14[392] (s. II d. C.), y los *Geoponica*, I, 14, 8, dicen que los viñadores usan una tortuga puesta boca arriba, para alejar el granizo, y no hay que olvidar que la tortuga suministra la "materia prima" para la fabricación de la lira, el instrumento de la música mágica de Orfeo. También es muy interesante un pasaje de Plinio el viejo, XXXVII, 155, que transcribimos a continuación:

Sunt et chelonitides aliarum testudinum super<f>i<cie>i similes, ex quibus ad tempestates sedandas multa vaticinantur, eam vero, quae ex <i>is aureis guttis aspersa sit, cum scarabaeo deiectam in aquam ferventem tempestates commovere.

Sin embargo, hay que notar que, al menos en las fuentes conservadas, Orfeo sólo se sirve de la lira, para frenar los vientos, en el pasaje de Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 17, y que el texto que dice que alejaba los granizos (Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 3-4) no especifica los medios de los que se valía nuestro personaje. Y es que, al parecer -y ello es verosímil, desde el punto de vista mágico-, para actuar sobre los vientos y otros fenómenos meteorológicos, se prefiere emplear instrumentos de viento que imiten el rumor de esos fenómenos naturales[393], y la lira parece estar demasiado lejos de ese ámbito sonoro, como para haberse podido emplear con esos fines. Poderes mágicos sobre el viento se atribuían también a Empédocles[394], sobre la base de lo que el mismo filósofo-poeta de Agrigento había dicho en un pasaje de su Περὶ φύσιος[395], aunque, en el

---

392 *Item si palustrem testudinem dextra manu supinam f erens vineas perambulet et reversus eodem modo sic illam ponat in terra, ut glebas dorsi eius obiciat curvaturae, ne possit inverti, sed supina permaneat. hoc facto fertur spatium sic defensum nubes inimica transcurrere.*

393 Vid. Fiedler, W., 1931, pp. 40 y 56.

394 Timeo de Tauromenio, *F Gr H*, 3 b, 566 F 30 Jacoby, citado por Diógenes Laercio, VIII, 60.

395 Fr. 111 DK = Diógenes Laercio, VIII, 59: φάρμακα δ' ὅσσα γεγᾶσι κακῶν καὶ γήραος ἄλκαρ / πεύσῃ, ἐπεὶ μούνῳ σοὶ ἐγὼ κρανέω τάδε πάντα. / παύσεις δ' ἀκαμάτων ἀνέμων μένος οἵ τ' ἐπὶ γαῖαν / ὀρνύμενοι πνοιαῖσι καταφθινύθουσιν

caso de Empédocles, nuestros testimonios no ponen esos poderes en relación con la música.

En el dominio de la magia simpática, cabe mencionar otro testimonio de Plinio el viejo, XXXVII, 164, que habla de un mineral llamado *glossopetra,* del que dice que se parece a la lengua humana, y que sirve para frenar los vientos: *Glossopetra, linguae similis humanae, in terra non nasci dicitur, sed deficiente luna caelo decidere, selenomantiae necessaria. quod ne credamus, promissi quoque vanitas facit; ventos enim ea comprimi narrant.* ¿Podemos ver, en ese texto, un testimonio de una roca cuyo nombre y supuestas propiedades han conservado una creencia en la acción mágica de la voz sobre el viento, sobre la base de que la voz es de la misma naturaleza que éste?

En relación con la εὐχή con la que Orfeo consigue que los Cabiros calmen una tempestad (Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten), tenemos un testimonio de Pausanias, II, 29, 7, en el que Éaco, hijo de Zeus y de Egina, consigue que Zeus haga llover sobre toda Grecia, tras una larga sequía, mediante otra εὐχή[396] (τῶι Πανελληνίωι Διὶ θύσας καὶ εὐξάμενος τὴν Ἑλλάδα γῆν ἐποίησεν ὕεσθαι). Más explícito que ese testimonio es el de Columela, X, 348-50: *Hinc Amythaonius, docuit quem plurima Chiron, / nocturnas crucibus volucres suspendit et altis / culminibus vetuit feralia carmina flere.* Una de las magas ilustres de la tradición mítica griega, Circe, también hace soplar vientos prósperos para los navegantes, en *Od.*, XI, 6-8, que sugiere que la eficacia de la ninfa se debía a su voz: ἡμῖν δ' αὖ κατόπισθε νεὸς κυανοπρώιροιο / ἴκμενον οὖρον ἵει πλησίστιον, ἐσθλὸν ἑταῖρον, / Κίρκη ἐϋπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα (cf. con *Od.*, XII, 148-150). Estas habilidades de Circe, con una referencia explícita a sus

---

ἀρούρας· / καὶ πάλιν, ἣν ἐθέλησθα, παλίντιτα πνεύματ(α) ἐπάξεις· / θήσεις δ' ἐξ ὄμβροιο κελαινοῦ καίριον αὐχμὸν / ἀνθρώποις, θήσεις δὲ καὶ ἐξ αὐχμοῖο θερείου / ῥεύματα δενδρεόθρεπτα, τά τ' αἰθέρι ναιήσονται, / ἄξεις δ' ἐξ Ἀίδαο καταφθιμένου μένος ανδρός. Vid., acerca de este fragmento, Dodds, E. R., 1951, pp. 142 y 161 de la trad. indicada en bibliografía.

396 Es importante saber que a veces aparece εὐχή en lugar de ἐπαοιδή: Pfister, 1924, señala, junto al pasaje de Diodoro Sículo, IV, 43 (donde se trata de Orfeo, precisamente), los de Heliodoro, VI, 14, 4, y Th. Magister, en *Anecdota Graeca*, II, 228 Boiss. (τῶν ἐκ τῆς εὐχῆς ἐπαοιδῶν).

carmina, reaparecen en el libro XIV de las *Metamorfosis*, de Ovidio[397] (vv. 365 y ss.: *Concipit illa preces et verba precantia dicit / ignotosque deos ignoto carmine adorat, / quo solet et niveae vultum confundere Lunae / et patrio capiti bibulas subtexere nubes. / Tum quoque cantato densetur carmine caelum, / et nebulas* [398] *exhalat humus, caecisque vagantur / limitibus comites, et abest custodia regis).* En general, según Plinio, *NH*, XVII, 267, muchos creen que se puede alejar el granizo con cantos: *cum averti grandines carmine credant plerique*. Cantos que, por lo visto, se conservaban en época de Plinio (cf. *NH*, XXVIII, 29):*carmina quidem extant contra grandines contraque morborum genera contraque ambusta.*

Asimismo, tales fantasías tenían su correlato en la realidad. Himerio, *Or.*, 47, 117 y ss., describe una fiesta ateniense en el curso de la cual se botaba una nave, y añade que se atraían vientos favorables para la navegación, mediante cantos, uno de los cuales se atribuía a Simónides: λύcει δὲ τῆc νεὼc ὠιδὴ τὰ πείcματα, ἣν ἱερὸc προcάιδουcιν Ἀθηναῖοι χορόc, καλοῦντεc ἐπὶ τὸ cκάφοc τὸν ἄνεμον, παρεῖναί τε αὐτὸν καὶ τῇι θεωρίδι cυμπέτεcθαι. ὁ δέ, ἐπιγνοὺc οἶμαι τὴν Κείαν ὠιδήν, ἣν Cιμωνίδηc αὐτῶι προcῆιcε μετὰ τὴν θάλατταν, ἀκολουθεῖ μὲν εὐθὺc τοῖc μέλεcι, πολὺc δὲ πνεύcαc κατὰ πρύμνηc οὔριοc ἐλαύνει τὴν ὁλκάδα τῶι πνεύματι. También los sabios egipcios eran, según la *Novela de Alejandro (recensio A 3 sive 1, recensio vetusta)*, I, 1, los que aplacaban el oleaje (θαλάccηc κύματα ἡμερωcάμενοι). Claro, no se dice que lo hicieran con el canto; pero, a la luz de cómo lo hacían otros, parece claro que el canto era uno de los medios apropiados (cf. Apuleyo, *Met.*, I, 3: *magico susurramine amnes agiles reuerti, mare pigrum conligari, uentos inanimes exspirare, solem inhiberi, lunam despumari, stellas euelli, diem tolli, noctem teneri.*). Y Pausanias, II, 12, 1, habla de un templo consagrado a los vientos, en Titane, en el que un sacerdote calmaba la violencia del viento con encantamientos de Medea (ἡμερούμενοc τῶν πνευμάτων τὸ ἄγριον, καὶ δὴ καὶ Μηδείαc ὡc λέγουcιν ἐπωιδὰc ἐπάιδει). Con esto volvemos al ámbito de lo legendario, para comprobar que, entre los prodigios que Medea era capaz de conseguir, estaban desde luego los que tenían que ver con el

---

397 La ninfa Canente, que aparece como "rival" de Circe, en este pasaje, también aparece dotada de muchas de las facultades de Orfeo: *silvas et saxa movere / et mulcere feras et flumina longa morari / ore suo volucresque vagas retinere solebat.*

398 También en *Met.*, VII, 424, Ovidio habla de *nebulis per carmina motis.*

tiempo meteorológico, como puede verse en Ovidio, *Met.*, VII, 197 y ss.: *Auraeque et venti montesque amnesque lacusque / dique omnes nemorum dique omnes noctis adeste! / Quorum ope, cum volui, ripis mirantibus amnes / in fontes rediere suos, concussaque sisto, / stantia concutio cantu freta, nubila pello, / nubilaque indulco, ventos abigoque vocoque.* Una amplia exposición de las habilidades de Medea, en este ámbito, la ofrece también Séneca, *Med.*, vv. 755 y ss., con algunas alusiones al canto:

et euocaui nubibus siccis aquas
egique ad imum maria, et Oceanus graues
interius undas aestibus uictis dedit,
pariterque mundus lege confusa aetheris
et solem et astra uidit et uetitum mare
tetigistis, ursae. temporum flexi uices: 760
aestiua tellus horruit cantu meo,
coacta messem uidit hibernam Ceres;
uiolenta Phasis uertit in fontem uada
et Hister, in tot ora diuisus, truces
compressit undas omnibus ripis piger; 765
sonuere fluctus, tumuit insanum mare
tacente uento; nemoris antiqui domus
amisit umbras uocis imperio meae._
die relicto Phoebus in medio stetit,
Hyadesque nostris cantibus motae labant: 770
adesse sacris tempus est, Phoebe, tuis.

Todavía podemos añadir un pasaje de Valerio Flaco, VIII, 351: *an hos nobis magico nunc carmine ventos / ipsa movet, diraque levat maria ardua lingua?*

Mencionábamos hace poco un pasaje de Pausanias, II, 12, 1, a propósito de un culto a los vientos, en el que un sacerdote intentaba actuar sobre ese meteoro, valiéndose de sacrificios y encantamientos. La facultad de actuar sobre fenómenos meteorológicos se atribuyó frecuentemente a sacerdotes[399], e incluso hay testimonios de que algunos estaban encargados específicamente de ello, como dice Hesiquio, *s. v.* 'Ανεμόκοιται, acerca de una especie de estirpe sacerdotal que llevaba ese nombre ('Ανεμόκοιται· οἱ ἀνέμους κοιμίζοντες. γένος δέ φασι τοιοῦτον ὑπάρχειν ἐν Κορίνθωι).

---

399 Fiedler, W., 1931, p. 17, pone a Orfeo y a los Telquines como ejemplo de sabios dotados de poder sobre los vientos, la lluvia, etc.

Estos sacerdotes que intentaban actuar sobre los vientos existieron seguramente ya en época micénica, como sugiere el *a-ne-mo i-je-re-ja* (ἀνέμων ἱερεία) que leemos en KN $F_p 13_9 3_1.3$.

Y estos sacerdotes se servían de encantamientos, como vemos en el Ps. Justino, *Quaest. et resp. ad orthod.*, PG VI 1.277: εἰ νεύματι θείωι αἱ νεφέλαι τὸν ὑετὸν τῆι γῆι καταπέμπουσι, διὰ τί τὰς νεφέλας οἱ καλούμενοι νεφοδιῶκται ἐπαοιδίαις τισὶ κατασκευάζονται, ἔνθα βούλονται, χαλάζας καὶ ἐμτρρους ὑετοὺς ἀκοντίζειν; Τοῦτο ἐπειδὴ κατὰ τὰς ἁγίας Γραφὰς μαρτυρεῖς, τοὺς ὑετοὺς εἶναι ἐκ τῶν ἐπαοιδῶν ἄπιστον. Acerca de un sacerdote de Zeus Lykaios, en Arcadia, Pausanias, VIII, 38, 4, cuenta que puso fin a una sequía: ἦν δὲ αὐχμὸς χρόνον ἐπέχηι πολὺν καὶ ἤδη σφίσι τὰ σπέρματα ἐν τῆι γῆι καὶ τὰ δένδρα αὐαίνηται, τηνικαῦτα ὁ ἱερεὺς τοῦ Λυκαίου Διὸς προσευξάμενος ἐς τὸ ὕδωρ καὶ θύσας ὁπόσα ἐστὶν αὐτῶι νόμος καθίσηι δρυὸς κλάδον ἐπιτολῆς καὶ οὐκ εἰς βάθος τῆς πηγῆς· ἀνακινηθέντος δὲ τοῦ ὕδατος ἄνεισι ἀχλὺς ἐοικυῖα ὁμίχληι, διαλιποῦσα δὲ ὀλίγον γίνεται νέφος ἡ ἀχλὺς καὶ ἐς αὐτὴν ἄλλα ἐπαγομένη τῶν νεφῶν ὑετὸν τοῖς Ἀρκάσιν εἰς τὴν γῆν κατιέναι ποιεῖ. Y también hay un pasaje interesante en II, 34, 3: ἔλεγον δὲ οἱ περὶ τὰ Μέθανα, ἐπεὶ χάλαζάν γε ἤδη θυσίαις εἶδον καὶ ἐπωιδὰς ἀνθρώπους ἀποτρέποντας.

Asimismo, hemos podido ver testimonios en los que Empédocles es capaz de actuar sobre el viento (fr. 111 DK[400]), o en los que Pitágoras domestica de forma mágica a las fieras (Yámblico, *VP*, 13, 60 y ss.), y es que el filósofo, en la concepción antigua, fue el heredero del sacerdote-mago, como atestiguan, p. e., los textos que hacen de Pitágoras un discípulo de Zoroastro[401] (Porfirio, *VP*, 12). También poetas como el mismo Sófocles, con su *Himno al viento,* pasó por tener poderes de ese jaez (cf. Flavio Filóstrato, *VA*, VIII, 7, p. 313, 20-21 Kayser: ὃς λέγεται καὶ ἀνέμους θέλξαι τῆς ὥρας πέρα πνεύσαντας). A Simónides se le atribuyeron

---

[400] Otros testimonios del "arte" de Empédocles, en Plutarco, *De curiositate*, I, p. 515 C, y *Adv. Col.*, 32, 4, p. 1126 B; Diógenes Laercio, VIII, 59-60, y Flavio Filóstrato, *VA.*, VIII, 7, líneas 376 y ss. Es importante saber que Empédocles mantuvo algunas concepciones animistas como las que se hallan en la base de la magia: Aristóteles, *De anima*, 404 b 11 y ss.: Ἐμπεδοκλῆς μὲν ἐκ τῶν στοιχείων πάντων, εἶναι δὲ καὶ ἕκαστον ψυχὴν τούτων.

[401] Que Zaraθuštra no fuera un mago en sentido estricto no impidió que los griegos lo tuvieran por tal (vid. Bidez, J., y Cumont, F., 1938, pp. V y ss.).

igualmente esas facultades: ὁ δὲ (*sc.* ἄνεμος) ἐπιγνούς, οἶμαι, τὴν Κείαν ὠιδήν, ἣν Σιμωνίδης προσῆισε μετὰ τὴν θάλατταν, ἀκολουθεῖ μὲν εὐθὺς τοῖς μέλεσι, πολὺς δὲ πνεύσας κατὰ πρύμνης οὔριος ἐλαύνει τὴν ὁλκάδα τῶι πνεύματι (Himerio, *Or.*, 47, 120 y ss.).

A su vez, los griegos equipararon a magos y caldeos con sus filósofos (Estrabón, XVI, 1, 6; Diógenes Laercio, I, 1). Y los magos persas acabaron con la tempestad que se desencadenó junto al Artemision, cantando ensalmos (Heródoto, VII, 191): ἡμέρας γὰρ δὴ ἐχείμαζε τρεῖς. τέλος δὲ ἔντομά τε ποιοῦντες καὶ καταείδοντες βοῆισι τῶι ἀνέμωι οἱ Μάγοι, πρὸς δὲ τούτοισι καὶ τῆι Θέτι καὶ τῆισι Νηρηίσι θύοντες, ἔπαυσον τετάρτηι ἡμέραι ἢ ἄλλως κως ἐθέλων ἐκόπασε. Clemente de Alejandría, *Strom,* VI, 3, 31, 2-3, también atestigua el uso del canto: αὐτίκα φασὶ τοὺς ἐν Κλεωναῖς μάγους φυλάττοντας τὰ μετέωρα τῶν χαλαζοβολήσειν μελλόντων νεφῶν παράγειν ὠιδαῖς τε καὶ θύμασι τῆς ὀργῆς τὴν ἀτειλήν. Y, en el repertorio de prodigios de las magas tesalias, figura la acción mágica sobre el tiempo meteorológico, y no faltan referencias al canto, como vemos en Séneca, *Herc. Oet.,* vv. 467-71: ***carmine in terras mago / descendat astris Luna desertis licet / et bruma messes uideat et cantu fugax / stet deprehensum fulmen et uersa uice / medius coactis ferueat stellis dies.***

Se ha conservado incluso un conjuro contra los vientos, en el *Ox. Pap.*, XI, 1.383 (p. 237): Ῥοδίοις ἐκέλευον ἀνέμοις / καὶ μέρεσι τοῖς πελαγίοις / ὅτε πλέειν ἤθελον ἐγώ. / ὅτε μένειν ἤθελον ἐκεῖ, / ἔλεγον μέρε(σιν) πελαγίο[ι]ς / μὴ ‹νυν› τυπῆι τὰ πελάγη· / ... En el *Corpus Hermeticum,* 13, 17, incluso se alude explícitamente a la música, en un contexto relacionado con lo que ahora nos ocupa: ἀνοίγηθι γῆ, ἀνοιγήτω μοι πᾶς μοχλὸς ὄμβρου, / τὰ δένδρα μὴ σείεσθε. / ὑμνεῖν μέλλω τὸν τῆς κτίσεως κύριον / καὶ τὸ πᾶν καὶ τὸ ἕν. / ἀνοίγητε οὐρανοί, ἄνεμοί τε στῆτε, / ὁ κύκλος ὁ ἀθάνατος τοῦ θεοῦ προσδεξάσθω.

f) ΑΛΛΑ ΤΕ ΚΑΙ ΤΑ ΠΑΝΤΑ.

Finalmente, queda un testimonio que no especifica el ámbito sobre el que Orfeo ejerce la fascinación de su canto: Esquilo, *Ag.*, 1629-30, dice que nuestro héroe "lo atraía todo (πάντα) con su voz". Lo mismo en Manilio, I, 324-6; el Ps. Luciano, *De astr.,* X; Menandro el rétor (*De epidicticis,* II, 443, 216 y ss. Russell-Wilson); en Gregorio Nazianzeno, *Orationes,* XXXIX, 680 (PG, 36, 340; t. 155 Kern), y en "eiusd.", *Contra Iulianum imperatorem,* I (discurso IV, PG, 35, 653). En un punto medio entre este

πάντα y las especificaciones que hemos detallado en los párrafos anteriores, están los ἀνόητα de *T. G. F., adesp.*, fr. 129 Snell, v. 7, y los ἄψυχα que encontramos en Luciano, *Imagines*, 14, y los ἄλογα de Eunapio, *Vitae Sophistarum*, 502. También tenemos las expresiones τὰ μὴ μετέχοντα λόγου, en Filóstrato el joven, *Im.*, 6, y οἱ ἄγριοι, en Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5.

II. 3. B. LA NATURALEZA ENCANTADA.

Debemos estudiar ahora cuáles son los portentos que Orfeo consigue sobre la naturaleza no - humana. Los hemos clasificado según una taxonomía convencional, como cualquier otra, sobre todo teniendo en cuenta lo próximos que están entre sí muchos de esos efectos mágicos: atracción, persuasión, encantamiento, calma, despertar de una afectividad, etc.

B. 1. EL ENCANTAMIENTO MÁGICO.

a) La atracción que ejerce la música de Orfeo se expresa insistentemente con la raíz de ἄγω: vid. Esquilo, *Ag.*, 1630 (ἦγε); Eurípides, *Ba.*, 563-4 (σύναγεν); Apolonio de Rodas, I, 31 (κατήγαγε), y Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 2 (ἄξεις). También en Dión de Prusa, XXXV, 9 (implícito περιάγειν); "eiusd.", LIII, 8 (ἄγειν); Máximo de Tiro, 37, 6; Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin; Gregorio Nazianzeno, *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1495, y "eiusd.", *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1570.

Podemos incluir aquí el testimonio de Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa), donde el efecto del arte de Orfeo sobre la naturaleza se designa con el verbo κινεῖν. El mismo verbo aparece en el Ps. Apolodoro, I, III, 2 (I, 14): Orfeo "hacía venir" (ἐκίνει, cf. LSJ, *s. v.* κινέω, II, 2) los árboles y las rocas: en cuanto a los árboles, puede haber aquí una reminiscencia de la leyenda según la cual Orfeo se había llevado de Pieria las hayas de los acantilados de Tracia (Apolonio de Rodas, I, 28 y ss.). Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 1, 1, vuelve a aludir a ese motivo, y dice que Orfeo arrancó esos árboles, con el poder de la música, y se los llevó a otro sitio (tal es el sentido del verbo μεταφυτεύω, que sólo hemos hallado en este pasaje). El mismo verbo κινέω aparece en Dión de Prusa, LXXVII-LXXVIII, 19, y en Menandro el rétor, *De epidicticis*, II, 443, 216 y ss. Russell-Wilson. Con un sentido próximo, tenemos el verbo ἕλκω, en Gregorio Nazianzeno, *Orationes*, XXXIX, 680 (PG, 36, 340; t. 155 Kern);

lo mismo en "eiusd.", *Contra Iulianum imperatorem,* I (discurso IV, PG, 35, 653). Que Orfeo provoque movimiento en seres inanimados, está también presente en *A. O.,* vv. 433-6 (donde, además, también hace resquebrajarse las rocas); ese pasaje, de todas maneras, no sugiere que ese movimiento estuviera dirigido hacia Orfeo, como en los testimonios que hemos presentado antes.

En el ámbito de la literatura latina, hay abundantes testimonios de la atracción que ejercía la música de Orfeo. Uno de los verbos que expresan lo que hacía Orfeo es *ago,* en Virgilio, *Georg.,* IV, 510, y Claudiano, *De raptu Proserpinae,* II, *praef.,* v. 24. *Duco*[402] aparece en Horacio, *Carm.,* I, 12, 12; "eiusd.", *Carm.,* III, 11, 14, y Quintiliano, I, 10, 9. *Lacio,* en el compuesto *adlicio,* se halla en Higino, *Astr.,* II, 7, 1. Por último, San Agustín, *De civitate Dei,* 21, 6, p. 499 Dombart-Kalb, muestra que ese verbo se utilizaba en el dominio de la magia *(illiciuntur ... daemones ... per varia genera lapidum herbarum, lignorum animalium, carminum rituum).* Encontramos la raíz de*traho,* en el v. 143 del libro X de las *Metamorfosis,* de Ovidio, donde aparece el compuesto *attraho.* El simple *traho* reaparece, con las *silvae* y los *saxa* como objeto, en Ovidio, *Trist.,* IV, 1, 17-8; Séneca, *Herc. fur.,* v. 572; Séneca, *Med.,* v. 229, y Macrobio, *In Somn. Scip.,* II, 3, 8.

De atracción tuvo también que hablar Lucano, frs. 3 y 4 Badali, vistos los pasajes del *Liber monstrorum* que los han transmitido (II, 8, y I, 6, respectivamente).

b) En el campo semántico de la persuasión, tenemos las raíces de πείθω, en Eurípides, *I. A.,* 1212; Fanocles, fr. 1 Powell, v. 20; Antípatro de Tesalónica, *A. P.,* IX, 517, 1; Crinágoras, *A. P.,* IX, 562, 7, y Gregorio Nazianzeno, *Carmina moralia,* PG, 37, 896. Añadamos οὐκ ἀπιθέω (de la

---

402 Verbo frecuente cuando se habla de magia: vid., p. e., Virgilio, *Ecl.,* VI, 71, donde se atribuye al canto de Hesíodo la misma capacidad de llevarse tras sí los árboles. Es un indicio, entre otros muchos, de la importancia que el encantamiento tenía en la "poética" virgiliana (vid. Desport, M., 1952, *passim,* y esp. pp. 188 y ss.). Y, más en general, es una pista de la ósmosis que, todavía para Virgilio, podía haber entre el canto poético y la magia: a Hesíodo se le podían asignar los prodigios de Orfeo (igual que a éste se le consideraba un poeta teólogo y civilizador como lo había sido Hesíodo; cf. ya Aristófanes, *Ra.,* 1032-4).

misma raíz de πείθω) en Damageto, *A. P.*, VII, 9, 3; y ἐπικαλέομαι, en Luciano, *Imagines*, 14. En las fuentes latinas, vid. el verbo *moveo*, que aparece en Virgilio, *Georg.*, IV, 471; Ovidio, *Ars am.*, III, 321; Fedro, *Fab. aes.*, III, prólogo, v. 58; Estacio, *Silv.*, II, 7, 43, y "eiusd.", *Silv.*, V, 3, 18. Éste es uno de los objetivos del orador, según Cicerón, *Brutus*, 89 *(cum duae summae sint in oratore laudes, una subtiliter disputandi ad docendum, altera graviter agendi ad animos audientium permovendos).*

c) El encantamiento es uno de los efectos más relevantes del arte de Orfeo[403], y podríamos decir que los demás efectos son sólo especializaciones de éste. Lo expresan los siguientes verbos, cuyo sujeto es Orfeo (o bien su canto, etc.):

c. 1. κηλέω: Eurípides, *I. A.*, 1213; Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24; Dión de Prusa, LIII, 8; "eiusd.", LXXVII-LXXVIII, 19; Luciano, *Adversus indoctum*, 109-11; Temistio, *Or.* II, p. 37 c Hardouin; "eiusd.", *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin, y "eiusd.", *Or.*, XXX, p. 349 b Hardouin, y *A. O.*, v. 74.

c. 2. θέλγω: Apolonio de Rodas, I, 27 y 31; Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 1, y VII, 10, 8; Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4); Ps. Luciano, *De astr.*, X; Filóstrato el viejo, *Im.*, II, 15, 1; Filóstrato el joven, *Im.*, 6; Calístrato, 7, 4; Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5; *A. O.*, vv. 260 y ss., y *GDRK*, I[2], 39, vv. 16-17. El compuesto καταθέλγω aparece en Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 3, 29.

A efectos análogos tuvo que referirse Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), t. 54 Kern, a la vista del resumen de Focio, *Bibl.*, 140 a 29.

Parece claro que la oposición entre κηλέω y θέλγω, de la que habla Chantraine[404], no se cumple en el caso de la magia de Orfeo. Según el autor francés, hay una tendencia a la especialización entre ambos verbos: el primero suele referirse al encantamiento por el sonido; el segundo, por la impresión

---

403 Acerca del encantamiento como efecto de la música de Orfeo, puede verse el hermoso trabajo de Segal, Ch., 1978, esp. pp. 10-17 del libro de 1989. Ahí pueden encontrarse unas interesantes observaciones acerca de hechos de vocabulario que aproximan la música de Orfeo a la retórica sofística, aspecto al que ya nos hemos referido en la primera parte.

404 Chantraine, P., 1968 y ss., *s. v.* κηλέω.

visual. Pero, evidentemente, como el mismo Chantraine dice, se trata sólo de una tendencia.

Podemos relacionar con el hechizo el verbo ψυχαγωγέω, empleado por Pausanias, IX, 30, 4, y el participio τεθηπότες que aplica a lobos y corderos Filóstrato el joven, *Im.*, 6; igualmente, la admiración (expresada con el verbo θαμβέω) que despierta en un ser semianimalesco, el centauro Quirón, en *A. O.*, vv. 440-1.

d) El dominio y la sumisión aparecen antes en la literatura latina que en la griega: vid. los verbos *vinco*, en Ovidio, *Am.*, III, 9, 22; "eiusd.", *Met.*, XI, 11, y Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1070 y 1082; *capio*, en Manilio, I, 325 (la misma raíz aparece en el *captiva* que califica al ave detenida por el canto de Orfeo Silio Itálico, XI, 468)[405], y *flecto*, en Avieno, *Aratea*, 631. En el ámbito de la literatura griega, antes que el último testimonio latino citado, el Ps. Luciano, *De astr.*, X; dice que Orfeo πάντων ἐκράτεεν. Calístrato, 7, 4; habla de un caballo dominado por la música: καὶ ἵππος ἐθέλγετο ἀντὶ χαλινοῦ τῶι μέλει κρατούμενος. Aquí podemos incluir también, como un ejemplo que desarrolla este motivo, el hecho de que Orfeo haga apartarse las Simplégades, durante la expedición de los Argonautas, y de que el oleaje retrocediera para dejar paso a la nave (*A. O.*, vv. 706-7). El mismo dominio sobre el mar, aparece en *GDRK*, I[2], 39, v. 16. E, indirectamente, a través de su capacidad de invocar a los dioses, Orfeo domina al dragón que vigila el vellocino de oro (*A. O.*, vv. 1001-14). Es éste un ser que se encuentra a medio camino entre la naturaleza y lo que desborda los límites de ésta. Y, finalmente, Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 3, 29, presenta a Orfeo obligando a los peces a seguirlo, con el eco de su música (ἕπεσθαι τῆι τῆς ἠχῆς ἁρμονίαι καταναγκάζων).

En relación con los efectos mágicos que hemos descrito hasta ahora, es interesante observar que quienes primero hablan de ellos son los dramaturgos griegos del s. V a. C. Toda vez que es éste el punto de partida de ese motivo del encantamiento, merece la pena que analicemos el contexto cultural en el que comenzó a hablarse de ello. Recordemos que Esquilo, *Ag.*,

---

405 Es curioso, por otra parte, que *capio* reaparezca en el ámbito de la seducción erótica, como se ve en Propercio, I, 1, 1 *(Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis)*, y que, aunque el canto de Orfeo no tenga connotaciones eróticas, el léxico que designaba sus efectos, en griego, también mostraba una analogía entre la fascinación de la música y la seducción (vid. Segal, Ch., 1978).

1630, es tajante: Orfeo lo atraía todo "gozosamente" con su voz (ἦγε πάντ' ἀπὸ φθογγῆς χαρᾶι). Podemos decir ya, anticipando algo que nos ocupará en la tercera parte, que también era éste un efecto apreciado por los sofistas, a la vista de un pasaje de Gorgias, *Hel.*, 8-9, donde, entre otros poderes de la palabra, aparece el de χάραν ἐνεργάcacθαι. Y, por otra parte, el contexto en el que encontramos esa alusión a Orfeo consiste en una pugna dialéctica entre Egisto y el corifeo: un contexto, pues, afín a aquellos para los que el sofista preparaba a sus discípulos[406]. En fin, la raíz del verbo ἄγω, que encontramos en ese pasaje de Esquilo, reaparece en el cύναγεν con el que Eurípides, *Ba.*, 563-4, designa el efecto de la música de Orfeo sobre árboles y fieras (δένδρεα, θῆραc). Y esos mismos δένδρεα y θῆρεc también siguen el canto de Orfeo en *T.G.F., adesp.*, 129 Snell, vv. 6-7.

Evidentemente, quien más habló de la música mágica de Orfeo, en el s. V a. C., fue Eurípides, dentro de los testimonios que conservamos. En *I. A.*, 1212-3, puso las rocas (πέτραc) como ejemplo de materia inerte a la que Orfeo consigue "encantar". El efecto de la palabra de Orfeo lo designó con los verbos ἐπάιδειν, πείθειν y κηλεῖν, y, si ya en la primera parte vimos las implicaciones de πείθειν, es éste el momento de volver sobre ello y enfrentarnos con la dimensión mágica del arte de Orfeo. Ifigenia se encuentra abocada a la inmolación por orden de su padre, cuando pronuncia esas palabras en las que recuerda a Orfeo. Y esa desesperada situación era, desde el punto de vista dramático, muy adecuada para poner de relieve la sobrenatural capacidad comunicativa del cantor tracio: éste podía seguramente hacer que lo siguieran las rocas, y hechizar a quienes quisiera, con sus palabras, e Ifigenia lamenta no disponer de esos extraordinarios recursos. El mismo verbo κηλεῖν designa el efecto del arte de Orfeo sobre los dioses infernales, en otro pasaje de Eurípides, *Alc.*, 359, donde el impresentable Admeto, tras permitir que Alcestis muera en su lugar, añora tener la lengua y

---

406 También es en un encarnizado debate, éste entre Medea y Jasón, en el que se halla otra alusión a Orfeo (Eurípides, *Med.*, 543). Pero aquí no se comparan los efectos del canto de Orfeo con los del discurso. Simplemente, se toma la excelencia del canto del tracio como uno de los bienes que pierden su valor, si no los acompaña la fama. No deja de ser importante que Eurípides propusiera ese ejemplo, por las razones que veremos en breve.

el canto de Orfeo para hechizar con sus himnos[407] a la hija de Deméter y a su esposo, de modo que éstos permitieran a Alcestis volver a la vida.

Esos verbos κηλεῖν y ἐπάιδειν nos ponen, como hemos dicho, en relación con la magia. Es muy importante que con la palabra ἐπωιδή pudieran designarse las teogonías cantadas en ceremonias cultuales, aunque fuera en un ámbito cultual no órfico, ni siquiera griego, sino persa[408]. En cualquier caso, teogónico era el canto de Orfeo, p. e., en Apolonio de Rodas, I, 494-515. Por otra parte, las comadronas aliviaban los dolores de parto "mediante drogas y ensalmos" (διδοῦσαι φαρμάκια καὶ ἐπάιδουσαι, dice Platón, *Th.*, 149 c), y todavía más claramente mágico es el contexto en el que aparece el verbo ἐπάιδω, en Esquilo, *Ag.*, 1018 y ss., donde se trata de la purificación por un asesinato[409]. Por último, también son muy interesantes dos testimonios en los que las ἐπωιδαί tienen por objeto actuar sobre el alma del oyente (Gorgias, *Hel.*, 10; Platón, *Chrm.*, 157 c). Y a la magia remiten también los vv. 646-8 del *Cíclope,* de Eurípides, donde el corifeo propone recurrir a una fórmula mágica de Orfeo (designada precisamente con la palabra ἐπωιδή) para dirigir la tea al ojo del cíclope.

El verbo κηλέω también pertenece al campo semántico de la magia, y suele referirse al encantamiento logrado a través del sonido. Así aparece en Platón, *R.*, 358 b, en un contexto que tiene que ver con la persuasión y con problemas típicamente sofísticos[410], y, en Luciano, *Herm.*, 72, a propósito de los efectos conseguidos por los poetas sobre su auditorio[411].

---

407 **En Esquilo, *Pers.*, 619-32, se habla también de ὕμνοι para que los dioses infernales permitan el regreso de los muertos a la Tierra.**

408 **Heródoto, I, 132:** Διαθέντος δὲ αὐτοῦ μάγος ἀνὴρ παρεστεὼς ἐπαείδει θεογονίην, οἵην δὴ ἐκεῖνοι λέγουσι εἶναι τὴν ἐπαοιδήν· ἄνευ γὰρ δὴ μάγου οὔ σφι νόμος ἐστὶ θυσίας ποιέεσθαι. **Era, por cierto, del mundo persa de donde procedía el término "mago"; vid. la discusión del problema en el artículo de Clemen, C., 1928: "Μάγοι", en *RE*, *s. v.***

409 τὸ δ' ἐπὶ γᾶν πεσὸν ἅπαξ / θανάσιμον πρόπαρ ἀνδρός / μέλαν αἷμα τίς ἂν πάλιν ἀγκαλέσαιτ' ἐπαείδων;

410 **Se discute el problema de la justicia, y se alude a Trasímaco:** Θρασύμαχος γάρ μοι φαίνεται πρωιαίτερον τοῦ δέοντος ὑπὸ σοῦ ὥσπερ ὄφις κεκλῆθῆναι. **También Dión de Prusa, XII, 67, 4 emplea el verbo κηλέω en relación con los efectos del discurso.**

411 Καὶ ὅσα ἄλλα ὄνειροι καὶ ποιηταὶ καὶ γραφεῖς, ἐλεύθεροι ὄντες ἀναπλάττουσιν οὔτε γενόμενα πώποτε οὔτε γενέσθαι δυνάμενα. καὶ ὅμως ὁ πολὺς λεὼς πιστεύουσιν

Tras todo lo dicho, parece claro que, si se aludía a Orfeo en el teatro griego de época clásica, era por la mágica capacidad persuasiva de su canto. Casi todas las veces en las que se habló de nuestro personaje, se aludió a su faceta musical. Lo que en esa música se apreciaba era su función persuasiva, como revelan los contextos en los que se habla de ella. Esos contextos nos remiten a situaciones típicas de la sofística, lo cual es coherente con el hecho, bien conocido, de que la capacidad de persuadir era uno de los valores más apreciados por los sofistas. Y, con semejantes puntos de partida, no tiene nada de extraño que fuera precisamente Eurípides quien más hablara de Orfeo. Si el más joven de los trágicos recibió la influencia de los sofistas, ello se manifiesta, desde luego, en el uso que hizo de la figura de Orfeo.

Además, la frecuencia con la que Eurípides toma al cantor tracio como término de comparación para ilustrar ciertas situaciones, no sólo se relaciona con la influencia sofística en el autor de las *Bacantes*. También tiene que ver con la música que Eurípides apreciaba: a la vista de Plutarco, *An seni res publica gerenda sit,* 795 D, Eurípides habría favorecido a los representantes de la revolución musical del s. V, como Timoteo y Melanípides, y la *Vida de Eurípides,* de Sátiro (fr. 39, col. 22), indica que el trágico compuso el proemio de *Los persas,* de Timoteo. Se ha señalado[412], además, que Eurípides imitó los ritmos innovadores de Timoteo en los cantos corales de sus últimas piezas. Y Timoteo había presentado a Orfeo como el antecesor de sus experimentos musicales, en su "nomos" *Los persas,* vv. 234 y ss. Janssen. Pues bien: parece que aquella "nueva música" de fines del s. V a. C., poseía una variedad rítmica y modal que la dotaba de efectos "psicagógicos y encantatorios"[413] próximos a la magia musical de Orfeo[414].

αὐτοῖς καὶ κηλοῦνται ὁρῶντες καὶ ἀκούοντες τὰ τοιαῦτα διὰ τὸ ξένα καὶ ἀλλόκοτα εἶναι. Esos mismos efectos se atribuyen a los poemas de Safo, en Plutarco, *De Pythiae oraculis,* 397 a, y cf. "eiusd.", *De Herodoti malignitate,* 874 b.

412 Vid. López Férez, J. A., p. 16. Cf. Barker, A., 1984, p. 63, y algunos ejemplos en Maas, P., 1937, col. 1.336.

413 Vid. Restani, D., 1994, p. 201.

414 Los detractores de aquella "nueva música" preferían la sencillez y la gravedad de la música de épocas anteriores; vid. Ps. Plutarco, *De mus.,* 1135 c-d. Esa música "antigua" -con respecto al s. V a. C.- fue también la preferida por los pitagóricos. Es curioso que el efecto apaciguador de aquella música no se le atribuya a Orfeo más que a partir de época helenística, mientras que los trágicos nunca hablan de ello, como podemos ver.

En efecto, el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1132 d, habla de la variedad de ritmos en la "nueva música": Τιμόθεος ... τοὺς γοῦν πρώτους νόμους ἐν ἔπεσι διαμιγνύων διθυραμβικὴν λέξιν ἦιδεν. De Frinis, el maestro de Timoteo, dice Proclo, *ap.* Focio, *Bibl.*, 320 b, que combinó el hexámetro con ritmos libres: τό τε γὰρ ἑξάμετρον τῶι λελυμένωι συνῆψε. Y la cita de Ferécrates, en Ps. Plutarco, *De mus.*, 1141-2 (= Ferécrates, fr. 155 Kassel-Austin)[415], habla de la diversidad de escalas que aquellos "revolucionarios" introducían en una misma obra. El texto comienza con unas palabras de la Música personificada, que dice que el principio de sus males ha sido Melanípides, que introdujo el uso de doce cuerdas (vv. 1-5)

> ‹ΜΟΥΣ.› Λέξω μὲν οὐκ ἄκουσα· σοί τε γὰρ κλύειν
> ἐμοί τε λέξαι θυμὸς ἡδονὴν ἔχει.
> ἐμοὶ γὰρ ἦρξε τῶν κακῶν Μελανιππίδης,
> ἐν τοῖσι πρῶτος ὃς λαβὼν ἀνῆκέ με
> χαλαρωτέραν τ' ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα. 5

Otro de los "innovadores", Cinesias, habría introducido modulaciones que, según dice la Música, la destruían (vv. 8-12):

> Κινησίας δέ ‹μ'› ὁ κατάρατος Ἀττικός,
> ἐξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στροφαῖς
> ἀπολώλεχ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως 10
> τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν,
> ἀριστέρ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιά.

Y quien se lleva la palma de haber introducido las más vergonzosas novedades es Timoteo de Mileto (vv. 19-25):

> ὁ δὲ Τιμόθεός μ', ὦ φιλτάτη, κατορώρυχε
> καὶ διακέκναικ' αἴσχιστα. ‹ΔΙΚ.› Ποῖος οὑτοσὶ 20
> ‹ὁ› Τιμόθεος; ‹ΜΟΥΣ.› Μιλήσιός τις πυρρίας.
> κακά μοι παρέσχεν οὗτος, ἅπαντας οὓς λέγω
> παρελήλυθεν, ἄγων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς.
> κἂν ἐντύχηι πού μοι βαδιζούσηι μόνηι,
> ἀπέδυσε κἀνέδυσε χορδὰς δώδεκα'. 25

---

415 Cf. también Dionisio de Halicarnaso, *Comp.*, 19; los sch. a Aristófanes, *Nu.*, 971, y Pólux, IV, 66.

Hemos visto, en los pasajes que preceden, que el uso de diversas escalas en una melodía era típico de esta nueva música (p. e., a esas modulaciones se refieren las ἐξαρμόνιοι καμπαί de Ferécrates, fr. 155 Kassel-Austin, v. 9). Por otra parte, en el v. 1101 de *Iphigenia Aulidensis*, de Eurípides, Clitemnestra evoca cómo su hija se lamentaba, y emplea la expresión πολλὰς ἰείσα μεταβολὰς ὀδυρμάτων, lo que puede ser un eco de aquellas modulaciones[416], pues la palabra μεταβολή significa precisamente "modulación" (vid., p. e., Aristóxeno, *Harm.*, p. 47, 17 y ss. Da Rios). Del efecto expresivo de esas modulaciones parecen haber abusado los representantes de la nueva música. Y esos ritmos y modos cambiantes podían embargar el ánimo del oyente, según Aristides Quintiliano, II, 15, p. 83 W.-I.: οἵ γε μὴν σύνθετοι παθητικώτεροί τέ εἰσι, ..., καὶ πολὺ τὸ ταραχῶδες ἐπιφαίνοντες ... ἀνθέλκουσι τὴν ψυχήν. Por otra parte, Aristides Quintiliano, II, 14, acaba su exposición acerca de los diversos tipos de escala diciendo que algunas escalas son viriles y adecuadas a la educación, y las demás son necesarias para la psicagogia: περὶ μὲν δὴ τῶν μελῶν ταῦτα· ὧν τὰ μὲν ἀνδρώδη καὶ κόσμια πρὸς παίδευσιν, τὰ δὲ ἀλλοιότερα πρός τινας ἀναγκαῖα ψυχαγωγίας. Esa ψυχαγωγία es el efecto de la música de Orfeo sobre Perséfone, en Diodoro Sículo, I, 25, 4, y sobre las fieras, en Pausanias, IX, 30, 4. También era el efecto de la palabra al que Gorgias aludía en su *Helena*, 8-11, y lo que define la retórica, según Platón, *Phaedr.*, 261 a 7-8. Por otra parte, los detractores de la "nueva música" decían que ésta era inadecuada para la educación de los jóvenes: si comparamos ese dato con las palabras de Aristides Quintiliano, II, 14, podremos deducir que la "nueva música" se caracterizaba, en efecto, por la ψυχαγωγία. Obsérvese, por último, que la *Suda*, *s. v.* Τιμόθεος, y los sch. a Aristófanes, *Nu.*, 971, aplican a aquella "nueva música" el adjetivo μαλακός, y que Platón, *Smp.*, 179 d, llama a Orfeo μαλθακός.

Fue, según nos parece, aquel "ambiente artístico", junto a la atención de los sofistas hacia la función impresiva del lenguaje, lo que permitió que la música mágica de Orfeo pudiera seguir siendo apreciada en una época "ilustrada" como la segunda mitad del s. V a. C. Una época, por cierto, en la que surgió y se desarrolló la reflexión sobre el valor expresivo de las diversas

---

416 Seguimos la sugerencia de Moutsopoulos, E., 1962, p. 410, n. 6.

escalas y ritmos (lo que se llamaba el ἦθος musical), por obra de personajes como Damón e Hipias, que también tenían algo que ver con la sofística[417].

Pero aquella "nueva música" apreciada por Eurípides era ajena a la polis, por las razones que vamos a exponer. Una de las características más salientes de la nueva música era la ποικιλία, e. d., esa variedad de ritmos, de la que hemos hablado, y la posibilidad de cambiar de escala dentro de una misma pieza (lo que se llama "modulación", en la armonía occidental clásica). Las modulaciones eran rechazadas por Platón (*R.*, 424 c), porque, según una idea tomada de Damón, toda perturbación en el campo de la música perturbaría el equilibrio de los individuos y de la sociedad. La "nueva música" no era, pues, la adecuada a la polis. Pero el arte dramático del s. V miraba a la polis, y lo que permitió que los dramaturgos se interesaran por Orfeo fue lo que más tenía que ver con la polis: Orfeo educador a través de la música, como los antiguos citaristas. Y como los mismos dramaturgos[418]. Coherentemente con esa función pedagógica, tenemos el fr. 123 Cockle de la *Hypsipyle*, de Eurípides, y las dos alusiones al orfismo, la de Eurípides (*Hip.*, 952-4) y la de Aristófanes (*Ra.*, 1032): aunque el orfismo no fuera la "corriente oficial" de la religiosidad griega, manifestaba la función civilizadora de Orfeo, y por eso es por lo que los dramaturgos se refieren también a esa corriente. Aunque insistan en el aspecto musical, quizá porque el teatro era un arte musical, al fin y al cabo. Y no estará de más señalar que, en el desarrollo de aquella "nueva música", el teatro había tenido una cierta importancia[419], como sugiere, p. e., Aristóteles, *Poet.*, 1456 a 25-32, cuando dice que el canto coral se había independizado, por obra de Eurípides,

---

417 Acerca de la relación de Hipias con la música y la poesía, vid. Platón, *Hipp. Ma.*, 285 c-d, e *Hipp. Mi.*, 368 c-d. Acerca de Damón, vid. Platón, *La.*, 180 d y 197 d (relación con Pródico); "eiusd.", *Alc. I*, 118 c; *R.*, 400 a-c y 424 c (doctrina sobre la influencia de la música en el carácter), y Plutarco, *Pericles*, 4, que indica que Damón, al que califica de ἄκρος σοφιστής, fue el maestro de música de Pericles. Por otra parte, Damón tendió a rechazar la "nueva música", sobre la base de teorías sobre el valor ético de ese arte y de los distintos tipos de melodía y de ritmo, en lo cual es un antecedente de Platón: remitimos de nuevo a los pasajes citados de la *República*, y a las *Leyes*, 800-802, así como a Aristides Quintiliano, II, 7-14 (= 66 y ss. y 80, 25-81, 3).

418 La relación de continuidad entre el encantamiento del músico-mago, y el οἶμος trágico ha sido señalada por McGahey, R., 1994, p. XV.

419 Vid. Avezzù, E., y Ciani, M. G., 1994, pp. 232-3.

con respecto a la acción de la tragedia[420]. Y más arriba hemos expuesto los testimonios de la relación de Eurípides con los representantes de la "nueva música".

En fin, la sofística y la "nueva música" fueron las que dieron paso a Orfeo, en la escena trágica griega. Naturalmente, de la mano del autor más afín a aquellos fenómenos culturales, e. d., Eurípides[421]: no parece, pues, mera casualidad que la mayor parte de los testimonios de época clásica conservados, sobre Orfeo, procedan del más joven de los trágicos.

Una última reflexión: si Eurípides, implícitamente, y más aún Timoteo, *Los persas,* vv. 234 y ss. Janssen, hicieron de Orfeo el modelo de la "nueva música", pudo ser por su relación con los legendarios músicos frigios[422]: los dáctilos del Ida habían sido sus maestros, según Éforo, *F Gr H,* 70 F 104 (= Diodoro Sículo, V, 64, 4); Higino, *Fab.,* CLXV, hace pasar a Marsias también por hijo de Eagro, con lo que puede ser considerado "hermanastro" de Orfeo, y Pausanias, X, 28-31, dice que Polignoto había representado, en la lesque de los Cnidios, a Orfeo y a Támiris junto a Marsias y a Olimpo. A la música frigia se le solía atribuir un carácter patético que no está lejos de aquella "nueva música"; pero, como veremos más detalladamente en la cuarta parte de este estudio, también la catarsis musical pitagórica -heredera, en última instancia, de la música más tradicional, de antes de Timoteo- hundía sus raíces en el mundo minorasiático, al menos según la tradición mítica griega. E. d.: Orfeo valió tanto para la nueva música como para la más tradicional, se adaptó a los principales "estilos" en los que evolucionó la música griega antigua, pues todos compartían un principio "mimético"[423] y la creencia en que la música podía actuar sobre el alma[424].

---

420 καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδηι ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ.

421 Por otra parte, ya hemos dicho que el contexto en el que Esquilo habla de Orfeo tiene que ver también con las situaciones a las que los sofistas destinaban su enseñanza.

422 Vid. Thiemer, H., 1979, p. 87.

423 Vid. Thiemer, H., 1979, p. 111, y West, M. L., 1992, p. 369.

424 Para un examen de pasajes de Eurípides, en los que se manifiesta la acción psicagógica de la palabra y del canto (incluidos ambos en una misma noción de música), vid. el trabajo de Moutsopoulos, E., 1962.

e) Frente a la acción psicagógica analizada en el apartado anterior, el efecto pacificador de la música de Orfeo se traduce con el verbo κοιμάω, en Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 3. La misma raíz aparece en *I. G. in Bulgaria repertae*, III 1964 n. 1595 p. 64, v. 4 (κοιμίζω), y en Himerio, *Or.*, 24, 39 y ss. En Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten, el viento cede -πνεύματος ἐνδόντος-, como en Diodoro Sículo, IV, 48, 6 -λῆξαι μὲν τοὺς ἀνέμους-. Al mismo efecto apuntan los verbos *domo*, en Fedro, *Fab. aes.*, III, prólogo, v. 58, y *moror*, en Horacio, *Carm.*, I, 12, 9, y "eiusd.", *Carm.*, III, 11, 14. El sustantivo del que deriva este verbo, *mora*, aparece en Séneca, *Herc. fur.*, v. 573, y "eiusd.", *Herc. Oet.*, v. 1041. *Teneo* aparece en Virgilio, *Georg.*, IV, 483; Ps. Virgilio, *Culex*, 118 y 276; Fedro, *Fab. aes.*, III, prólogo, v. 59; Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1075. El compuesto *detineo* aparece en Propercio, III, 2, 3, y *sustineo*, en "eiusd.", III, 2, 4. *Freno* está en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 17.

Encontramos lo mismo en Manilio, V, 327-8: Orfeo infundió el sueño *(somnum addidit)* a las fieras. Y quizá pueda incluirse en esta misma rúbrica la mansedumbre que sugieren los verbos *blandio* (Horacio, *Carm.*, III, 11, 15), *lenio* (Horacio, *Ars poetica*, v. 393; Lucano, IX, 643; Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam*, vv. 391 y ss.; el derivado *delenitor* se encuentra en Apuleyo, *Flor.*, 2, 17, calificando a Orfeo), *mollio* (Ovidio, *Met.*, XI, 15); *mulceo* (Virgilio, *Georg.*, IV, 510; Séneca, *Med.*, v. 229;), y *paco* (Claudiano, *Carmina minora*, 18 (51), v. 19).

En Dión de Prusa, XXXII, 62, este efecto, que ahora afecta a los animales, se describe con el verbo ἡμερόω, enteramente nuevo[425]. En Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5, encontramos el compuesto ἐξημερόω, y, por segunda vez, el verbo τιθασεύω[426]. El verbo

---

425 Observemos que la raíz del verbo ἡμερόω reaparece en textos que comentan el valor ético de la música. Platón, *Prt.*, 326 b, dice que los citaristas hacen que las escalas y los ritmos se incorporen al alma de los niños, para que éstos ἡμερώτεροι ὦσιν. En *R.*, 442 a, dice que la música dulcifica las pasiones del alma: μουσικῆς καὶ γυμναστικῆς κρᾶσις σύμφωνα αὐτὰ ποιήσει, τὸ μὲν ἐπιτείνουσα ..., τὸ δὲ ... ἡμεροῦσα ἁρμονίαι καὶ ῥυθμῶι, donde τὸ μέν, τὸ δέ se refieren a las partes racional y pasional del alma. Cf., en fin, Plutarco, *Cor.*, I, 5: οὐδὲν γὰρ ἄλλο Μουσῶν εὐμενείας ἀπολαύουσιν ἄνθρωποι τοσοῦτον, ὅσον ἐξημεροῦσθαι τὴν φύσιν ὑπὸ λόγου καὶ παιδείας, τῶι λόγωι δεξαμένην τὸ μέτριον καὶ τὸ ἄγαν ἀποβαλοῦσαν.

426 Después de Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 1, 1.

ἡμερόω se encuentra también en la *Novela de Alejandro* (recensión A), I, 42, 7-8. En Dión de Prusa, LXXVII-LXXVIII, 19; tenemos la expresión θηρίων παρεστηκότων πράιως καὶ ἀθορύβως, que apunta en el mismo sentido. La raíz de πρᾴὺς aparece también en Eunapio, *Vitae sophistarum*, 502, y nos remite a las anécdotas relatadas por Ateneo, XIV, 18, 624 a, a propósito de la lira, que recogemos en III. 3. Si tomamos como guía esa raíz de πραΰς, nos encontraremos con que el verbo πραΰνω también designa el efecto de la voz de Pitágoras sobre el águila, en Plutarco, *Numa*, 8, 5 (καὶ γὰρ ἐκεῖνος ἀετόν τε δοκεῖ πραῦναι, φωναῖς τισιν ἐπιστήσας καὶ καταγαγὼν ὑπερπτάμενον), episodio al que luego aludirán Eliano, *VH*, 4, 17; Porfirio, *VP*, 23-25, y Yámblico, *VP*, 13, 60 y ss. Ya Rathmann[427] dijo que esas anécdotas de Pitágoras se basaban en la influencia de lo que se contaba de Orfeo, como sugiere lo que dice el mismo Yámblico en el pasaje citado.

La raíz de ἵστημι reaparece en Ps. Luciano, *De astr.*, X, y Calístrato, 7, 4. Ese motivo fue desarrollado por Flavio Filóstrato, *Her.*, p. 23, 17 De Lannoy, que dice que las fieras se quedaban boquiabiertas (ἐκεχήνει) al escuchar a Orfeo. Filóstrato el joven, *Im.*, 6, habla de fieras amansadas (ῥᾴθυμοι) y de animales no - predadores que, gracias a la mansedumbre que Orfeo ha inducido en las fieras, han depuesto su miedo a éstas (el león y el lobo, frente a la liebre, el ciervo y los corderos). Así, en Calístrato, 7, 4, un león se adormece (κατηυνάζετο) con la música de Orfeo. E igualmente, ciertas aves abandonan su agresividad o su actividad de rapiña: Filóstrato el joven, *Im.*, 6, pone los ejemplos del grajo, la corneja y el águila, que no ataca a la liebre[428]. Y la paz entre los animales salvajes y los domésticos es

---

427 1933, p. 29.

428 Ese motivo aparece por primera vez, aunque referido a una música tocada por Apolo cuando apacentaba los rebaños de Admeto, en Eurípides, *Alc.*, 571 y ss. Es curioso que los efectos de la música de Apolo, en ese pasaje, y los de Orfeo, en uno de los primeros testimonios que tenemos de su arte, sean muy similares, y se expresen con las mismas palabras: Eurípides, *Alc.*, 579, habla de χαρᾶι μελέων, y, en Esquilo, *Ag.*, 1630, se dice que Orfeo ἦγε πάντ' ἀπὸ φθογγῆς χαρᾶι. Ya antes, en el v. 6 de la primera *Pítica*, de Píndaro, el águila de Zeus se adormece por efecto de la forminge de Apolo. Para la música de Apolo como antecedente de la de Orfeo, vid., entre otros, Ziegler, K., 1939, col. 1302, y Lieberg, G., 1984, p. 140. Por cuanto llevamos visto, puede afirmarse ya que los efectos de la música de Orfeo tienen un carácter eminentemente afín a Apolo.

una de las características de la Edad de Oro, como podemos ver por los pasajes de Empédocles, fr. 130 D-K; Platón, *Plt.*, 271 e, y Virgilio, *Ecl.*, IV, 22[429].

En Himerio, *Or.*, 38, 83 y ss., son hatos de ganado joven e inquieto los que se conducen dócilmente al redil, con ayuda de la cítara de Orfeo.

B. 2. HUMANIZACIÓN DE LA NATURALEZA.

Tenemos varios testimonios que sugieren que el arte de Orfeo dotaba a los seres inertes de una sensibilidad propia de los humanos: es el caso del epigrama atribuido a Antípatro de Sidón (*A. P.*, VII, 10, 7-8), en el que las rocas y los árboles lamentan (ἐπωδύραντο) la muerte de Orfeo. El mismo motivo reaparece en Dión de Prusa, XXXII, 64, donde son las aves y los animales domésticos quienes lamentan la muerte del héroe (ὀδύρεσθαι καὶ χαλεπῶς φέρειν, y obsérvese que reaparece la raíz del verbo ὀδύρομαι). Ya Bowra[430] señaló que era natural que ese motivo "patético" apareciera en época helenística, pues era grato al gusto de ese período, en el que se inventó la llamada "pathetic fallacy", y Segal[431] ha puesto en el *Epitafio de Bión* el origen de ese invento. En las fuentes latinas, lo encontramos en Ovidio, *Met.*, XI, 44 y ss.; luego volvemos a hallarlo en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, vv. 1-8, que, en esto como en otros detalles de su tratamiento del mito de Orfeo, sigue de cerca a Ovidio.

También el resumen que hace Focio del tratado *Sobre el Mar Rojo*, 7, de Agatárquides (cf. Focio, *Bibl.*, 443 b), dice que el arte de Orfeo atraía rocas y montañas διὰ φιλομουσίαν, y, aunque no podamos asegurar que sean palabras textuales de Agatárquides, sí podemos pensar que el motivo de esa dimensión "afectiva" de la música estaba presente en la obra de este autor. Ya Horacio, *Carm.*, I, 12, 12, presenta a las encinas dotadas de oído *(auritas)*, escuchando a Orfeo; Manilio, V, 328, dijo que Orfeo dotaba de sentidos y oído a las fieras y a las rocas *(et sensus scopulis et silvis addidit aures)*, y Estacio, *Silv.*, V, 3, 18, sugiere algo parecido cuando dice que, tras la muerte de Orfeo, las fieras ya no tenían la capacidad de escuchar. Claudiano, *Panegyricus de tertio consulatu Honorii*, v. 113, es mucho más directo cuando habla de las piedras del Ródope *Orpheis animata modis*.

---

429 Vid. Ziegler, K., 1939, col. 1.249, y Lieberg, G., 1984, pp. 141-2.

430 Vid. Bowra, C. M., 1952, p. 117.

431 1972, = 1989, p. 208, n. 36 a la p. 68.

Consideramos que, con este hecho de dotar a los seres inanimados de unos procesos psíquicos propios de los animados, Orfeo está traspasando los límites entre lo humano y lo no - humano, de acuerdo con una interpretación de A. Bernabé[432].

Los mismos comentarios pueden hacerse a propósito de otro testimonio de transmisión indirecta, el de Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), t. 54 Kern, que nos es conocido gracias también al resumen de Focio, *Bibl.*, 140 a 29. A la vista de ese resumen, Conón debió de hablar del placer con el que fieras, aves, árboles y rocas seguían a Orfeo, y el motivo del gozo que causaba el arte de nuestro personaje puede remontar, dentro de las fuentes que manejamos, a Esquilo, *Ag.*, 1630, para reparecer en Dión de Prusa, XXXII, 66, y en Servio, *sch.* a Virgilio, *Ecl.*, VI, 30. No faltan indicios de que, para los griegos, ya desde época arcaica -y especialmente en esa época, todavía impregnada por algunos caracteres de la cultura oral[433]-, el placer era una de las facetas del arte de un cantor: cf. con Homero, *Od.*, VIII, 542[434]. A propósito de Orfeo, este aspecto puede entreverse en Platón, *Leg.*, 829 d-e, donde el filósofo prohíbe que se cante una melodía no aprobada por los gobernantes, aunque sea más dulce que los himnos de Támiris y de Orfeo (μηδέ τινα τολμᾶν ἀιδειν ἀδόκιμον μοῦσαν μὴ κρινάντων τῶν νομοφυλάκων, μηδ' ἂν ἡδίων ἢι τῶν Θαμύρου τε καὶ 'Ορφείων ὕμνων).

Dión de Prusa, XXXII, 62, dice que 'Ορφεὺς τὰ θηρία ἡμέρου καὶ μουσικὰ ἐποίει διὰ τῆς ὠιδῆς, e. d., "hizo músicos a los animales", con todas las connotaciones de educación y de refinamiento que implica el término

---

432 "Orfeo: el poder de la música", en prensa, en *Anfión*.

433 Remitimos de nuevo a Segal, Ch., 1978, pp. 14 y ss. del libro de 1989 (= p. 296 de la traducción italiana).

434 Después de Homero, pueden mencionarse, entre otros testimonios de esta dimensión hedonista del arte de la palabra, los de Gorgias, *Hel.*, 14 (τῶν λόγων οἱ μὲν ἐλύπησαν, οἱ δὲ ἔτερψαν, οἱ δὲ ἐφόβησαν), y Tucídides, III, 38, 7 (ἁπλῶς τε ἀκοῆς ἡδονῆι ἡσσώμενοι καὶ σοφιστῶν θεαταῖς ἐοικότες καθημένοις μᾶλλον ἢ περὶ πόλεως βουλευομένοις). Observemos que quienes dan cuenta de esta consciencia del aspecto hedonista del arte son un sofista y un historiador profundamente influido por lo que la sofística aportó al arte verbal y a la vida intelectual de los griegos. Y no estará de más recordar ahora los testimonios en los que se aproxima el arte de Orfeo -especialmente en el ámbito de la palabra- al de los sofistas: Eurípides, *I. A.*, 1211 y ss., y -mucho más explícitamente- Platón, *Prt.*, 315 a, y Eunapio, *Vitae sophistarum*, 502.

μουσικός. No quiere decir sólo que los hiciera sensibles a la música; μουσικός quiere decir también "devoto de las Musas", y esto tiene el sentido de "cultivado" (*vid.*, p. e., Aristófanes, *Eq.*, 191, y *Vesp.*, 1.244). Podemos ver, en estos fenómenos semánticos, ejemplos de la función civilizadora que el griego atribuía a la música, y no olvidemos que, en el pasaje que nos ocupa, Dión de Prusa está contraponiendo, a esos efectos del arte de Orfeo, los del arte de los músicos de su época, que, según él, habían hecho bárbaros e incultos a los hombres. Esta visión de la música está presente ya cuando Hesíodo asocia las Musas con los reyes cuya palabra mantiene la paz (*Th.*, 79 y ss.):

> Καλλιόπη θ'· ἡ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἁπασέων·
> ἡ γὰρ καὶ βασιλεῦσιν ἅμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ.
> ὅντινα τιμήσουσι Διὸς κοῦραι μεγάλοιο
> γεινόμενόν τε ἴδωσι διοτρεφέων βασιλήων,
> τῷι μὲν ἐπὶ γλώσσηι γλυκερὴν χείουσιν ἐέρσην,
> τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος ῥεῖ μείλιχα· οἱ δέ νυ λαοὶ
> πάντες ἐς αὐτὸν ὁρῶσι διακρίνοντα θέμιστας
> ἰθείηισι δίκηισιν· ὁ δ' ἀσφαλέως ἀγορεύων
> αἶψά τι καὶ μέγα νεῖκος ἐπισταμένως κατέπαυσε·
> τούνεκα γὰρ βασιλῆες ἐχέφρονες, οὕνεκα λαοῖς
> βλαπτομένοις ἀγορῆφι μετάτροπα ἔργα τελεῦσι
> ῥηιδίως, μαλακοῖσι παραιφάμενοι ἐπέεσσιν·
> ἐρχόμενον δ' ἀν' ἀγῶνα θεὸν ὡς ἱλάσκονται
> αἰδοῖ μειλιχίηι, μετὰ δὲ πρέπει ἀγρομένοισι.

En Dión de Prusa, XXXII, 66, se dice también que los animales disfrutaban en compañía de Orfeo. Algo parecido sugiere Filóstrato el joven, *Im.*, 6.

Filóstrato el viejo, *Im.*, II, 15, 1, dice que el mar escuchaba a Orfeo, con lo que éste, al dotar de sentidos a un ser inerte, está de nuevo traspasando el límite entre lo animado y lo inanimado.

Este motivo de un arte que dota de sentidos a los seres inertes, encuentra un amplio desarrollo en Calístrato, 7, 4, donde las olas del mar se levantan, enamoradas de la música, y las rocas se sienten conmovidas al escucharla (πληττομένας; la raíz del verbo πλήττω aparece tambièn en Dión de Prusa, XXXII, 66, referida a los animales que escuchaban a Orfeo).

Hay algunos pasajes en los que la naturaleza no-humana, en términos sintácticos, no es objeto sino sujeto activo, lo cual tiene que ver, creemos, con esa "humanización" de la que acabamos de hablar. Los verbos que indican la reacción de esa "naturaleza animada", ante la música de Orfeo, pertenecen a los mismos campos semánticos que los que hemos indicado más arriba. Así, a la atracción remite el verbo ὁμαρτεῖν (Eurípides, *I. A.*, 1212; Apolonio de Rodas, I, 579). En el fr. 567 Page, de Simónides, las aves vuelan sobre Orfeo, y los peces saltan fuera del agua, al son de su canto; en cuanto a los peces, se dice algo muy parecido en Apolonio de Rodas, I, 574 y 579, donde esos animales "seguían" (ἕποντο, ὠμάρτευν, respectivamente) a nuestro personaje. Lo mismo ocurre en Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 3, 29. El verbo ἕπομαι aparece igualmente, con los árboles y las fieras como sujeto, en *T. G. F., adesp.*, 129 Snell, vv. 6-7; con cuadrúpedos, reptiles, aves y árboles, en Paléfato, XXXIII (pp. 50-51 Festa); con las rocas y las fieras, en Damageto, *A. P.*, VII, 9, 3; las aves y los animales domésticos, en Dión de Prusa, XXXII, 64 (en el compuesto συνέπομαι); las fieras, en Pausanias, IX, 17, 7; los bosques, rocas, corrientes de los ríos, vientos y aves, en Quinto de Esmirna, *Posthomerica*, III, 638, y los jabalíes, en Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin. Cf., en las fuentes latinas, con *sequor*, presente en el adj. *sequax* que califica la *turba ferarum*, en Ps. Virgilio, *Culex*, 270, y que reaparece en Horacio, *Carm.*, I, 12, 8; Mela, II, 28; Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1072, y Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 8. Añadamos, en fin, los verbos *adsum* (en Séneca, *Med.*, v. 629, y Marcial, *Liber spectaculorum*, 20, 5), *cado* (en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1048), *curro* (en Marcial, *Liber spectaculorum*, 20, 3, y Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 4), *haero* (en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1069) y *repo* (en Marcial, *Liber spectaculorum*, 20, 3). En el mismo sentido se emplea el verbo *venio*, que se encuentra en Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1045, 1055, 1070 (donde sus sujetos son un bosque, unas fieras y la barca de Caronte); Silio Itálico, XI, 466 y ss., y Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 24. Al mismo efecto se refiere el *descendit* -cuyo sujeto es un chopo- del v. 21 de la *praefatio* al libro II de Claudiano, *De raptu Proserpinae*.

El mismo motivo debía de aparecer en Agatárquides, *Sobre el Mar Rojo*, 7 (en el resumen de Focio, *Bibl.*, 443 b, leemos ἀκολουθεῖν); también en Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), t. 54 Kern, a la vista del resumen de Focio, *Bibl.*, 140 a 29, donde, por cierto, vuelve a aparecer la raíz de ἀκολουθεῖν. Encontramos esa misma raíz, en un texto de transmisión

directa, en Dión de Prusa, XIX, 3, 6, en el compuesto ἐπακολουθέω, y en Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin (*συνακολουθεῖν*).

Otro testimonio de cómo los animales seguían a Orfeo lo constituye el verbo πρόειμι, que aparece por primera vez en Dión de Prusa, XXXII, 63-4 (referido a los animales); luego, en "eiusd"., LXXVII-LXXVIII, 19 (referido a los árboles). Cf. con *accedo,* referido al mar por el que navegaban los Argonautas (Estacio, *Theb.*, V, 342-3).

También tenemos el compuesto σύνειμι, en Dión de Prusa, LXXVII-LXXVIII, 19, referido a las rocas. El simple εἶμι aparece en Pausanias, IX, 30, 4.

En el mismo sentido, tenemos el verbo ἀφικνέομαι, aplicado a las θηρία en Pausanias, VI, 20, 8; los animales también salen corriendo de sus madrigueras, y se quedan quietos ante éstas, al oír el canto de Orfeo, en *A. O.*, vv. 436-7; del mismo modo, los pájaros también se olvidan de sus guaridas (*ibid.*, vv. 438-9). El motivo de Orfeo atrayendo los árboles aparece en Filóstrato el joven, *Im.*, 6, donde el pino, el ciprés, el aliso y el chopo tienden sus ramas hacia el cantor.

Adaptado al mundo de las aves, este motivo se manifiesta en el verbo καταπέτομαι, en Dión de Prusa, LXXVII-LXXVIII, 19.

También representa una variante de este motivo el hecho de que el buey se olvidara de pacer, escuchando el canto y el son de la lira, así como que los ríos brotaran de sus fuentes al ritmo del canto de Orfeo en Calístrato, 7, 4. Este mismo efecto de atracción, desarrollado en el sentido de que las encinas aparecen como seres animados, se describe en los vv. 271-3 del poema *Culex,* de la *Appendix Vergiliana.* También el monte Athos deja caer rocas, en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1049 *(abrumpit scopulos).* Los vientos obedecen a Orfeo y empujan las velas de la nave Argo, en Valerio Flaco, IV, 420-2. Del mismo modo, ríos y selvas acompañan a Orfeo, en Estacio, *Silv.*, V, 1, 24 *(silvis comitatus et amnibus Orpheus),* y, en Claudiano, *De raptu Proserpinae,* II, *praef.*, v. 19, el monte Ródope deja caer sus rocas para que escuchen el canto de Orfeo, y esas mismas rocas también aparecen como seres vivos, pues se las califica como *sitientes carmina.* Asimismo, el monte Osa deja caer la nieve acumulada en su cumbre (Claudiano, *De raptu Proserpinae,* II, *praef.*, v. 20;). Y las aves y las fieras constituyen el

"auditorio" de Orfeo y le ofrecen regalos en el día de sus bodas con Eurídice, en Claudiano, *Carmina minora*, 31, v. 1-6.

Dentro de los testimonios en los que la naturaleza no - humana reacciona al arte de Orfeo, el campo semántico de la admiración viene representado por *miror*, cuyo sujeto son los montes Ismaro y Ródope, en Virgilio, *Ecl.*, VI, 30; unas fieras y un águila, en Marcial, X, 20 (19), 8, y un bosque, en Marcial, *Liber spectaculorum*, 20, 3. *Obstipeo* se encuentra en Ovidio, *Am.*, III, 9, 22. Y, por último, pertenecen al campo semántico de la quietud los verbos *pendo* [435], *sedeo* [436], *sileo* [437], *sto* [438] y *torpeo* [439].

Hemos visto, a la luz de los pasajes analizados, que el sentido estético-afectivo que infunde la música de Orfeo se da tanto en animales como en rocas, árboles, o en el mar. Por ello, parece que los límites que traspasa Orfeo son los que separan lo humano de lo no - humano, más que lo animado de lo inanimado.

Otra vertiente de esa relación entre lo humano y lo no - humano, establecida por la música de Orfeo, se manifiesta en la interpretación alegorista del motivo de Orfeo que amansa fieras y se lleva consigo selvas y rocas. Según esa interpretación alegorista, que Orfeo amansara fieras significaba que había civilizado a los hombres[440]. Y esa función civilizadora

---

[435] En Silio Itálico, XI, 468, referido a un ave que detiene su vuelo al escuchar a Orfeo.

[436] En el compuesto *insideo* (Ps. Virgilio., *Culex*, 270). El simple aparece en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1058.

[437] En Séneca, *Medea*, v. 627.

[438] La forma simple aparece en Ps. Virgilio, *Culex*, 269; Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1037 y 1051, y Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 4. El compuesto *consto* se halla en Virgilio, *Georg.*, IV, 484, y Séneca, *Herc. fur.*, v. 574. Finalmente, encontramos *resto*, en Séneca, *Medea*, v. 627.

[439] En Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 18.

[440] La comparación de un bardo que apacigua a unos hombres enfurecidos con el encantamiento que la música puede ejercer sobre las fieras, aparece también, referida al ámbito galo, en Diodoro Sículo, V, 31, 5, cuando dice que los poetas-músicos galos pueden hacer cesar un combate: οὐ μόνον δ' ἐν ταῖς εἰρηνικαῖς χρείαις, ἀλλὰ καὶ κατὰ τοὺς πολέμους τούτοις μάλιστα πείθονται καὶ τοῖς μελωιδοῦσι ποιηταῖς, οὐ μόνον οἱ φίλοι, ἀλλὰ καὶ οἱ πολέμιοι· πολλάκις δ' ἐν ταῖς παρατάξεσι πλησιαζόντων ἀλλήλοις τῶν στρατοπέδων καὶ τοῖς ξίφεσιν

También representa una variante de este motivo el hecho de que el buey se olvidara de pacer, escuchando el canto y el son de la lira, así como que los ríos brotaran de sus fuentes al ritmo del canto de Orfeo en Calístrato, 7, 4. Este mismo efecto de atracción, desarrollado en el sentido de que las encinas aparecen como seres animados, se describe en los vv. 271-3 del poema *Culex*, de la *Appendix Vergiliana*. También el monte Athos deja caer rocas, en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1049 *(abrumpit scopulos)*. Los vientos obedecen a Orfeo y empujan las velas de la nave Argo, en Valerio Flaco, IV, 420-2. Del mismo modo, ríos y selvas acompañan a Orfeo, en Estacio, *Silv.*, V, 1, 24 *(silvis comitatus et amnibus Orpheus)*, y, en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 19, el monte Ródope deja caer sus rocas para que escuchen el canto de Orfeo, y esas mismas rocas también aparecen como seres vivos, pues se las califica como *sitientes carmina*. Asimismo, el monte Osa deja caer la nieve acumulada en su cumbre (Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 20;). Y las aves y las fieras constituyen el "auditorio" de Orfeo y le ofrecen regalos en el día de sus bodas con Eurídice, en Claudiano, *Carmina minora*, 31 (40), v. 1-6.

Dentro de los testimonios en los que la naturaleza no - humana reacciona al arte de Orfeo, el campo semántico de la admiración viene representado por *miror*, cuyo sujeto son los montes Ismaro y Ródope, en Virgilio, *Ecl.*, VI, 30; unas fieras y un águila, en Marcial, X, 20 (19), 8, y un bosque, en Marcial, *Liber spectaculorum*, 20, 3. *Obstipeo* se encuentra en Ovidio, *Am.*, III, 9, 22. Y, por último, pertenecen al campo semántico de la quietud los verbos *pendo* [435], *sedeo* [436], *sileo* [437], *sto* [438] y *torpeo* [439].

Hemos visto, a la luz de los pasajes analizados, que el sentido estético-afectivo que infunde la música de Orfeo se da tanto en animales como en rocas, árboles, o en el mar. Por ello, parece que los límites que traspasa

---

435 En Silio Itálico, XI, 468, referido a un ave que detiene su vuelo al escuchar a Orfeo.

436 En el compuesto *insideo* (Ps. Virgilio., *Culex*, 270). El simple aparece en Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1058.

437 En Séneca, *Medea*, v. 627.

438 La forma simple aparece en Ps. Virgilio, *Culex*, 269; Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1037 y 1051, y Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, v. 4. El compuesto *consto* se halla en Virgilio, *Georg.*, IV, 484, y Séneca, *Herc. fur.*, v. 574. Finalmente, encontramos *resto*, en Séneca, *Medea*, v. 627.

439 En Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 18.

permitió, en testimonios cuya importancia valoraremos más abajo, tomar el arte de Orfeo como modelo del de los oradores, con lo que tenemos una nueva versión de la asociación entre el arte del poeta-músico y el del sofista, tal como vimos que se manifestaba tácitamente en la tragedia griega clásica[441]. Es ésta la principal manipulación que el mundo antiguo aplicó al mito de la música mágica de Orfeo, y la que vamos a examinar a continuación. Una primera apreciación del valor de los testimonios de esa interpretación alegorista nos pondrá sobre la pista de las relaciones de esa interpretación con la evolución paralela de la música y de la retórica en el mundo antiguo. Al margen de esas relaciones entre música y retórica, otra manipulación del mito -la de Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini,* 14, 5- nos permitirá remontar, a través del pitagorismo, el estoicismo y los cínicos, a posibles antecedentes de esa interpretación en el marco de los misterios: la idea de la catarsis musical, presente en los misterios y en el pitagorismo, presuponía una concepción ética de la música que fue perpetuada por los sofistas, bajo la forma de una apreciación del valor del sonido como elemento expresivo y persuasivo en el discurso. La consideración de esos antecedentes mistéricos, a su vez, nos pondrá en condiciones de valorar el primer testimonio de la interpretación alegorista, el de Paléfato, XXXIII, pp. 50-51 Festa. Y, finalmente, expondremos cómo la presencia de algunos elementos de ese "complejo ideológico", en la tradición bíblica (la acción curativa de la música, etc.), facilitó que los cristianos adoptaran, junto con la misma filosofía de la música que habían manifestado los pitagóricos, una manipulación peculiar del mito de Orfeo, comparando la música mágica que domaba las fieras, con la palabra de Dios que libera al hombre del mal. El autor responsable de esa manipulación fue Eusebio de Cesarea, en el texto que hemos mencionado más arriba, y con él habremos cerrado el círculo de nuestro estudio de la interpretación alegorista de Orfeo.

B. 2. 1. *DE LA MAGIA MUSICAL SOBRE LAS FIERAS, A LA PERSUASIÓN DE LOS HOMBRES: ORFEO, ENTRE MÚSICA Y RETÓRICA.*

En las fuentes griegas, encontramos por primera vez esa interpretación alegorista, en Paléfato, XXXIII, pp. 50-51 Festa. E. d., en la época en la que aparecen otras exégesis alegorizantes, como el comentario a una teogonía

---

ἀνατεταμένοις καὶ ταῖς λόγχαις προβεβλημέναις, εἰς τὸ μέσον οὗτοι προελθόντες παύουσιν αὐτούς, ὥσπερ τινὰ θηρία κατεπάισαντες. οὕτω καὶ παρὰ τοῖς ἀγριωτάτοις βαρβάροις ὁ θυμὸς εἴκει τῇ σοφίαι καὶ ὁ Ἄρης αἰδεῖται τὰς Μούσας.

441 Vid. los apartados I. 3. C. y II. 3. B. 1. c.

naturaleza no-humana al ámbito de lo estrictamente humano. Pero Filodemo menciona a Orfeo precisamente para oponerse a la filosofía pitagórica de la música, lo que prueba, como el pasaje de Máximo de Tiro, 37, 4-7, que el mito de la música de Orfeo era uno de los que más adecuadamente traducían esa filosofía.

Dentro de la literatura latina[442], la interpretación de la que hablamos reaparece en Horacio, *Ars poetica,* vv. 391-3, y en Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam,* v. 391-3; en Quintiliano, I, 10, 9; en Frontón, *Ep.,* IV, 1, y en Macrobio, *In Somn. Scip.,* II, 3, 8. Según esos textos, la música de Orfeo conmovía tan sólo a oyentes humanos, cuyos caracteres toscos y sin cultivar *(rudes quoque atque agrestes animos)* se dulcificaron por la admiración *(admiratione mulceret,* por seguir empleando las expresiones de Quintiliano) que causaba aquella música; y la tradición de que se llevaba tras de sí fieras, rocas y selvas refleja tan sólo un modo metafórico e hiperbólico de decir que esa música podía, cuando menos, llamar la atención de la gente ignorante y convertirla en "humanidad" digna de tal nombre.

Es muy revelador observar, en la literatura latina, dónde se documenta esa interpretación, que reduce el Orfeo mago que domina la naturaleza, al Orfeo civilizador de los hombres. Quienes primero la exponen son Horacio, en un texto de preceptiva literaria, y Quintiliano, un tratadista de retórica. Esto último quizá no es casual: los impulsores de la retórica habían sido los sofistas, e. d., los educadores que habían heredado su función del tipo humano que representa Orfeo. Ellos habían heredado su papel civilizador[443], y eran conscientes de que su arte estaba próximo a la poesía, con la que tenía en común la potenciación del aspecto formal del lenguaje (e. d., entre otras facetas, del sonido, de lo más próximo a la música, que era el arte de Orfeo). Estas relaciones entre Orfeo y la sofística ya las habíamos entrevisto al

---

442 Con el antecedente de un pasaje de Ovidio, *Met.,* XI, 67-70, en el que, tras la muerte de Orfeo, Dioniso convierte en árboles a las ménades que habían matado al cantor: parece como si Ovidio hubiera aprovechado la metáfora de los árboles, las rocas y las fieras como designación de la gente salvaje, para hacer avanzar su relato. Los animales, rocas y árboles que escucharon a Orfeo, adquirieron afectos humanos; las ménades que lo mataron se volvieron seres inertes.

443 Vid. Brancacci, A., 1988, pp. 76 y ss.

comentar ciertos testimonios griegos[444], y he aquí su reproducción en el ámbito de la literatura latina[445]. Bastará comparar el pasaje de Horacio, *Ars poetica,* vv. 391 y ss., reproducido en II. 1. 5., con un pasaje de Cicerón que sitúa los orígenes de la elocuencia en la acción civilizadora de un hombre sabio que apartó a la humanidad de la vida salvaje. E. d., la elocuencia tiene los mismos efectos que la música de Orfeo. He aquí el texto de Cicerón al que nos referíamos (*De inv.,* I, 2):

Ac si volumus huius rei, quae vocatur eloquentia, sive artis sive studii sive exercitationis cuiusdam sive facultatis ab natura profectae considerare principium, reperiemus id ex honestissimis causis natum atque optimis rationibus profectum. nam fuit quoddam tempus, cum in agris homines passim bestiarum modo vagabantur et sibi victu fero vitam propagabant nec ratione animi quicquam, sed pleraque viribus corporis administrabant, nondum divinae religionis, non humani officii ratio colebatur, nemo nuptias viderat legitimas, non certos quisquam aspexerat liberos, non, ius aequabile quid utilitatis haberet, acceperat. ita propter errorem atque inscientiam caeca ac temeraria dominatrix animi cupiditas ad se explendam viribus corporis abutebatur, perniciosissimis satellitibus. quo tempore quidam magnus videlicet vir et sapiens cognovit, quae materia esset et quanta ad maximas res opportunitas in animis inesset hominum, si quis eam posset elicere et praecipiendo meliorem reddere; qui dispersos homines in agros et in tectis silvestribus abditos ratione quadam conpulit unum in locum et congregavit et eos in unam quamque rem inducens utilem atque honestam primo propter insolentiam reclamantes, deinde propter rationem atque orationem studiosius audientes ex feris et inmanibus mites reddidit et mansuetos.

Una relación entre la poesía y la oratoria la establece también Cicerón, *Brutus,* 71: su esbozo de la historia de la oratoria romana comienza por los versos *quos olim fauni vatesque canebant.* Quintiliano, X, 1, 63, compara la

---

444 Eurípides, *IA,* 1211 y ss. y Heráclito el paradoxógrafo, XXIII, p. 81 Festa. Un primer avance de algunas de las ideas que desarrollamos aquí, puede encontrarse en nuestro estudio de 1997, pp. 293 y ss.

445 Koller, H., 1963, p. 53, se basa precisamente en los pasajes de Horacio y Quintiliano para exponer su teoría de que los griegos y sus herederos romanos concebían la historia de la civilización como producto de la música. El músico civilizador es una figura que aparece con especial claridad en otras mitologías, no precisamente de pueblos indoeuropeos, salvo en la India y en el caso de Orfeo, en Grecia; vid. el trabajo de Schneider, M., 1960.

dicción de Alceo con la de un orador: *Alcaeus in parte operis aureo plectro merito donatur, qua tyrannos insectatus multum etiam moribus confert, in eloquendo quoque breuis et magnificus et diligens et plerumque oratori similis*. Esa relación de la poesía con la retórica y el poder, que la situaría en el dominio de la primera función de Dumézil, ya había sido sugerida por Hesíodo,*Th.*, 80-1, cuando dice que Calíope asiste a los reyes: Καλλιόπη θ'· ἡ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἁπασέων. / ἡ γὰρ καὶ βασιλεῦσιν ἅμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ. Lo cual fue citado y desarrollado por Cornuto, *De nat. deorum*, 17, 6 Lang: Καλλιόπη δὲ ἡ καλλίφωνος καὶ καλλιεπὴς ῥητορική, δι' ἧς καὶ πολιτεύονται καὶ δήμοις προσφωνοῦσιν, ἄγοντες αὐτοὺς πειθοῖ καὶ οὐ βίαι ἐφ' ὅτι ἂν προαιρῶνται, δι' ἣν αἰτίαν ταύτην μάλιστά φησι βασιλεῦσιν ἅμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖν, y cf. con Elio Aristides, Πρὸς Πλάτωνα περὶ ῥητορικῆς, II, 391, p. 267 Lenz-Behr (XLV II 131.23 Dind., p. 98, 21 Jebb): Ἡσίοδος δ' αὖ φησι καὶ τοὺς βασιλέας θείαι μοίραι καὶ δόσει γίνεσθαι λόγων μετόχους. Libanio, I, 102, p. 133, 8 Foerster, también alude a la faceta política de la Musa: λέγω δὴ πρὸς τὴν Καλλιόπην, ὅτι ὧ Μουσῶν μὲν ἀρίστη, τὴν πόλιν δὲ ἡμῖν ἄγουσα, y cf. con Plutarco, *Praec. ger. reip.*, 801 D-E: ἀλλὰ καὶ τὴν Καλλιόπην παρεκάλουν, ἣ δὴ βασιλεῦσιν ἅμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ (Hesíodo, *Th.*, 80), πραΰνουσα πειθοῖ καὶ κατάιδουσα τῶν δήμων τὸ αὔθαδες καὶ βίαιον.

Pues bien: esa relación entre poesía y oratoria dio pie a una comparación entre poetas y oradores que aparece desarrollada en un sentido muy interesante, y con una alusión explícita a Orfeo, en un pasaje del *Dialogus de oratoribus*, de Tácito (XII, 3-4). Los poetas pertenecieron a la época en la que no había pleitos ni, por tanto, oradores -e. d., la Edad de Oro-, y, entre ellos, se menciona a Orfeo: la misión de los *poetae et vates* como él era cantar celebrando lo que se hacía bien, no defender lo que de mal grado podía soportarse: "*ceterum felix illud et, ut more nostro loquar, aureum saeculum, et oratorum et criminum inops, poetis et vatibus abundabant, qui bene facta canerent, non qui male admissa defenderent. nec ullis aut gloria maior aut augustior honor, primum apud deos, quorum proferre responsa et interesse epulis ferebantur, deinde apud illos dis genitos sacrosque reges, inter quos neminem causidicum, sed Orphea ac Linum ac, si introspicere altius velis, ipsum Apollinem accepimus*". Más abajo, se compara a Homero con Demóstenes, y a Eurípides y a Sófocles con Lisias y con Hipérides; pero esto ya nos aleja de Orfeo. Lo que es más llamativo del texto de Tácito es la relación del poeta-músico con la Edad de Oro: a esa misma época remitía el

motivo de la paz entre los animales, que, como vimos en II. 3. A. b), también era obra de Orfeo.

Antes de seguir examinando la relación entre música y oratoria, a propósito del mito de Orfeo y su interpretación alegorista, merece la pena observar que Frontón, *Ep.*, IV, 1, ha aplicado esa interpretación alegorista a la misión armonizadora que debe ser propia del emperador, y lo ha hecho en el marco de un elogio a Marco Aurelio (cf. la asociación de Calíope con los reyes, en Hesíodo, *Th.*, 80-1, y los demás textos mencionados en la página anterior). No estará de más recordar la presencia del motivo de Orfeo entre los animales, en monedas de época de los Antoninos: vid. las de Antonino Pío (142-3 y 144-5 d. C.) y de los mismos Marco Aurelio y Lucio Vero (164-5 d. C.), correspondientes al núm. 159 Garezou. Otros ejemplos del mismo motivo pueden verse en la moneda de Philippópolis (Tracia), acuñada por Geta, de 209-212 d. C. (núm. 160 Garezou), o en la de Traianópolis, también de Tracia, acuñada por Julia Domna, de 193-211 d. C. (núm. 161 Garezou)[446]. Y, en general, la postura de Orfeo en las imágenes que lo presentan entre animales, se caracteriza muchas veces por una frontalidad que era típica de las autoridades civiles y religiosas[447].

Volvamos ya a la relación entre música y oratoria, a propósito de Orfeo. En Claudiano, *Panegyricus Manlii Theodori*, vv. 251-2, el arte de Orfeo se sigue tomando como ámbito al que también pertenece el discurso. Es curioso que Orfeo no apareciera como modelo de los músicos, sino de los oradores, y es que, desde la "nueva música" de Timoteo y sus secuaces, la música "real" había quedado desacreditada a los ojos de los intelectuales, que la veían como una actividad demasiado profesionalizada, que distanciaba al hombre de la filosofía y de la vida de la polis. En cambio, los que no se habían alejado de la órbita de la polis eran los oradores, y a la retórica -transmitida por los sofistas- le correspondía entonces la función educativa que los músicos habían tenido en época arcaica y clásica[448]. Función en cuyo

---

446 Vid. Garezou, M. X., 1994, p. 104.

447 Vid. Garezou, M. X., 1994, p. 103, y, antes que ella, Gonzenbach, V. von, 1949-50, esp. p. 279, y Harrison, R. M., 1962, esp. p. 17 y lámina VIII, 2 (*missorium* de Teodosio I, en el que se manifiesta la frontalidad de la que hablamos).

448 Aparte de lo que ya comentamos en la primera parte, acerca de la relación entre la figura del sofista y la del poeta-músico, debemos añadir aquí una pincelada que completará el cuadro: como ha dicho Marrou, H. I., 1948, II, pp.

ejercicio intervenía también el valor de lo impresivo y expresivo, en el uso del lenguaje, y esa faceta "irracional", por así llamarla, permitía tender un puente entre la música y el discurso de los oradores, como veremos en breve.

Ese proceso, en el que el rétor sustituye al músico, puede relacionarse con la evolución de la música, entendida en el sentido de la μουσικὴ griega, hacia un arte de alcances, si se quiere, más limitados; en cualquier caso, un arte de sentido más afín al que se le ha dado en lo que, a falta de nombre mejor, llamaremos "modernidad". Con el desarrollo de la "nueva música" desde el s. V a. C., la palabra y la música se independizan y siguen evoluciones particulares: como ha dicho E. Moutsopoulos, "la evolución del valor del grito primitivo siguió, en el curso de la historia, dos caminos distintos, de los que uno conduce a la música cantada; el otro, a la música hablada. El segundo constituye una atenuación racionalizadora; el primero, una potenciación afectiva de aquel valor del grito. De donde resulta que música y palabra están emparentadas por su origen y por su función"[449]. En Grecia, a partir de época clásica, la música avanza hacia una profesionalización cada vez mayor, y, en el dominio de la palabra, la sofística se convierte en soberana de un nuevo modelo pedagógico. Si pensamos en la música desde el punto de vista de la teoría de la comunicación, podemos decir que este arte había seguido un desarrollo hacia el ámbito de la función impresiva, y se había alejado progresivamente de la representativa que también se le atribuía al principio, por su intención mágica[450]. Esa función

---

36-7, desde época helenística, la educación en la misma Grecia se había orientado sobre todo hacia la erudición literaria y hacia la retórica, más que a la música, lo cual venía como anillo al dedo a las preferencias de los romanos. En este sentido, no se trataba sólo del tan traído y llevado "sentido práctico" ni del "puritanismo" de Roma, que la inclinaría al recelo hacia las actividades artísticas, como cosa propia de *graeculi*. Es que la παιδεία que Roma había recibido de Grecia empezaba a alejarse de una música demasiado profesionalizada.

449 Traducimos con alguna licencia un pasaje del trabajo de Moutsopoulos, E., 1962, p. 427.

450 Combarieu, J., 1909, pp. 12 y ss., caracteriza el canto mágico diciendo que obedece a un principio de imitación, al mismo principio mágico de "que lo semejante actúe sobre lo semejante", de lo cual da ejemplos en pp. 36 y ss.: un canto mexicano para atraer la lluvia, que imita con el movimiento melódico el descenso del agua del cielo. En este contexto, puede recordarse que todavía Aristóteles, *Pol.*, VIII, 6, 20, 1340 a, considera que la música permite la imitación

representativa fue pasando luego casi exclusivamente al dominio del pensamiento discursivo y racional, al que los griegos tuvieron tanto afecto. R. McGahey[451] ha descrito el proceso en estos términos: paralelamente al paso del μῦθος al λόγος, la μουσική se convierte en poesía y filosofía, y el encantamiento se convierte en el οἶμος de la tragedia, que enseña a la πόλις a actuar ante los conflictos de la vida[452]. La separación de la música con respecto a lo racional llegó hasta el punto de que Polibio, IV, 20, 5, pudo transmitirnos un juicio de su antecesor Éforo, según el cual la música arrastraría a los hombres a la fascinación y al engaño: οὐ γὰρ ἡγητέον μουσικήν, ὡς Ἔφορός φησιν ἐν τῶι προοιμίωι τῆς ὅλης πραγματείας, οὐδαμῶς ἁρμόζοντα λόγον αὐτῶι ῥίψας, ἐπ' ἀπάτηι καὶ γοητείαι παρεισῆχθαι τοῖς ἀνθρώποις.

Lo que hemos llamado el "pensamiento discursivo y racional" constituía el campo de actuación de la retórica, desarrollada paralelamente al distanciamiento de la poesía con respecto a la música, desde el s. IV a. C.[453] De este proceso da cuenta también el desarrollo de una corriente "formalista"[454] en la antigua filosofía de la música: la corriente de origen epicúreo que tuvo su principal representante en Filodemo de Gádara. Éste, por cierto, al afirmar que la música, mera sucesión de sonidos[455], no puede transmitir ningún contenido, pues eso es exclusivo de la palabra, está afirmando la distancia de la música con respecto a la palabra y a toda función representativa. En la misma línea está su negación de que la música pueda favorecer determinados estados de ánimo o disponer a la práctica de una determinada virtud, pues pueden aducirse casos de cómo una misma melodía provoca diferentes reacciones, según los oyentes (*Mus.*, IV, 2, pp. 38 y ss.

---

más precisa de ciertos sentimientos: ἔστι δὲ ὁμοιώματα μάλιστα παρὰ τὰς ἀληθινὰς φύσεις ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μέλεσιν ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δὲ ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἠθικῶν (δῆλον δὲ ἐκ τῶν ἔργων· μεταβάλλομεν γὰρ τὴν ψυχὴν ἀκροώμενοι τοιούτων).

451 1994, p. XIV.

452 McGahey, R., 1994, p. XV.

453 Vid. Zaminer, F., 1989, p. 123.

454 Vid. Abert, H., 1899, pp. 27 y ss.

455 Vid. los siguientes fragmentos del libro IV *De musica:* fr. 3, p. 65, 10 y ss. Kemke, = p. 40-1 Neubecker; 19, p. 86, 15 Kemke, = p. 63 Neubecker, y 24, p. 92, 12 y ss. Kemke, = p. 71 y ss. Neubecker. Para la doctrina de que el μέλος es ἄλογος, vid. también el fr. 9, p. 74, 38 Kemke, = pp. 48-9 Neubecker.

Neubecker = p. 63, 15 y ss. Kemke), o dependiendo de las variaciones del gusto artístico (vid. *Mus.*, I, fr. 23 Rispoli = fr. 18, p. 9, 6 y ss. Kemke). Lo cual sugiere un escaso o nulo grado de univocidad, que también aleja la música del lenguaje verbal y, más concretamente, de su función representativa. Los efectos atribuidos a los poemas de Tirteo y Taletas, p. e., correspondían a las palabras, al contenido, según Filodemo de Gádara[456].

Hemos aludido al desarrollo de la retórica, que coincidió con el de la vida política, en relación con la evolución de la música antigua. Es curioso que, en ese proceso: a) la función mágico-encantatoria del lenguaje hubiera cedido terreno a la función representativa[457], y b) paralelamente, como hemos dicho, la poesía se hubiera distanciado de la música, hasta el punto de dejar de cantarse y de que, en un arte que se consideraba heredero de la poesía -la oratoria[458]-, se hubiera sustituido el verso por la prosa, aun cuando en esta prosa, que no había renunciado a las funciones expresiva e impresiva, se siguieran aprovechando fenómenos sonoros como medio de persuasión[459]. Así, Aristóteles, *Rhet.*, III, 1, 1404 a 20 y ss., explica la sucesión de poesía y oratoria diciendo que los poetas habían sido los primeros en despertar emociones, por ser la palabra lo más adecuado a la imitación (sc. "de los afectos"[460]), y que, dado el prestigio de los poetas, los primeros discursos, como los de Gorgias, adoptaron un estilo poético: ἤρξαντο μὲν οὖν κινῆσαι τὸ πρῶτον, ὥσπερ πέφυκεν, οἱ ποιηταί· τὰ γὰρ ὀνόματα μιμήματα ἐστίν, ὑπῆρξεν δὲ καὶ ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων ἡμῖν· διὸ καὶ αἱ τέχναι συνέστησαν ἥ τε ῥαψωιδία καὶ ἡ ὑποκριτικὴ καὶ ἄλλαι γε. ἐπεὶ δ' οἱ ποιηταί, λέγοντες εὐήθη, διὰ τὴν λέξιν ἐδόκουν πορίσασθαι τὴν δόξαν, διὰ τοῦτο ποιητικὴ πρώτη ἐγένετο λέξις, οἷον ἡ Γοργίου, καὶ νῦν ἔτι οἱ πολλοὶ τῶν ἀπαιδεύτων τοὺς τοιούτους οἴονται διαλέγεσθαι κάλλιστα. Y también Flavio Filóstrato, *V. S.*, I, 9, p. 492 Olearius, había dicho que

---

456 De ascendencia epicúrea parece también un pasaje de Cicerón, *Tusc.*, V, 116: ***et si cantus eos forte delectant, primum cogitare debent, ante quam hi sint inventi, multos beate vixisse sapientes, deinde multo maiorem percipi posse legendis his quam audiendis voluptatem.***

457 Vid. Brancacci, A., 1988, p. 78.

458 Vid., p. e., Rodríguez Adrados, R., 1978, esp. p. 284 de la reimpr. de 1988.

459 Vid. Abert, H., 1899, pp. 43 y ss.

460 ¡Pero la mejor imitación de los afectos la proporcionaban los ritmos y melodías! (según el mismo Aristóteles, *Pol.*, VIII, 6, 20, 1340 a).

Gorgias orlaba sus discursos de palabras poéticas para darles belleza y solemnidad: περιεβάλλετο δὲ καὶ ποιητικὰ ὀνόματα ὑπὲρ κόσμου καὶ σεμνότητος.

Si retrocedemos en el tiempo, ya Homero, *Od.*, XI, 363 y ss. (esp. v. 367), hace decir a Alcínoo que, entre otras cosas, la forma de las palabras (μορφὴ ἐπέων) de Ulises no es la de un farsante. Y abundan los testimonios de la atención que los sofistas prestaron a los valores musicales del lenguaje: p. e., según Platón, Hipias habría dado indicaciones sobre el poder expresivo de las letras, las sílabas, los ritmos y las escalas (*Hp. Ma.*, 285 d: περί τε γραμμάτων δυνάμεως καὶ συλλαβῶν καὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονιῶν), así como sobre la corrección de esos mismos elementos (*Hp. Mi.*, 368 d: περὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονιῶν καὶ γραμμάτων ὀρθότητος). Licimnio, según la noticia de Aristóteles, *Rhet.*, III, 2, p. 1405 b 6, hacía consistir la belleza de una palabra, entre otros factores, en su sonido: κάλλος δὲ ὀνόματος τὸ μὲν ὥσπερ Λικύμνιος λέγει, ἐν τοῖς ψόφοις ἢ τῶι σημαινομένωι. Tales valores musicales fueron señalados entre los medios de persuasión de los que disponía el orador, p. e., en el discurso núm. V, 27, 4, de Isócrates: ταῖς περὶ τὴν λέξιν εὐρυθμίαις καὶ ποικιλίαις δι' ὧν τοὺς λόγους ἡδίους ἂν ἅμα καὶ πιστοτέρους ποιοῖεν, que puede completarse con otro pasaje del mismo Isócrates (IX, 10), en el que se dice que hay discursos falsos que arrastran el ánimo del auditorio simplemente por su euritmia: Πρὸς δὲ τούτοις οἱ μὲν μετὰ μέτρων καὶ ῥυθμῶν ἅπαντα ποιοῦσιν, οἱ δ' οὐδενὸς τούτων κοινωνοῦσιν· ἃ τοσαύτην ἔχει χάριν ὥστ', ἂν καὶ τῆι λέξει καὶ τοῖς ἐνθυμήμασιν ἔχηι κακῶς, ὅμως αὐταῖς ταῖς εὐρυθμίαις καὶ ταῖς συμμετρίαις ψυχαγωγοῦσιν τοὺς ἀκούοντας. La relación con la música es explícita en otro pasaje isocrático (XV, 46), que menciona unos discursos que más parecen compuestos musicalmente que destinados a los tribunales (οὐκ ἅπαντες ἂν φήσειαν ὁμοιοτέρους εἶναι τοῖς μετὰ μουσικῆς καὶ ῥυθμῶν πεποιημένοις ἢ τοῖς ἐν δικαστηρίωι λεγομένοις).

Plutarco, *Pericles*, 15, 2, también muestra la contigüidad entre música y sofística, cuando dice, siguiendo a Platón, que el principal cometido de la retórica es tratar los hábitos y pasiones del alma, como si se tratara de cuerdas que requieren la pulsación adecuada:

παντοδαπῶν γὰρ ὡς εἰκὸς παθῶν ἐν ὄχλωι τοσαύτην τὸ μέγεθος ἀρχὴν ἔχοντι φυομένων, μόνος ἐμμελῶς ἕκαστα διαχειρίσασθαι πεφυκώς, μάλιστα δ' ἐλπίσι καὶ φόβοις ὥσπερ οἴαξι συστέλλων τὸ θρασυνόμενον αὐτῶν καὶ τὸ δύσθυμον ἀνιεὶς καὶ παραμυθούμενος, ἔδειξε τὴν

ῥητορικὴν κατὰ Πλάτωνα (*Phaedr.*, 271c) ψυχαγωγίαν οὖσαν καὶ μέγιστον ἔργον αὐτῆς τὴν περὶ τὰ ἤθη καὶ πάθη μέθοδον, ὥσπερ τινὰς τόνους καὶ φθόγγους ψυχῆς μάλ' ἐμμελοῦς ἁφῆς καὶ κρούσεως δεομένους.

En fin, podemos aducir una exploración sugestiva y detallada de las relaciones formales entre la música y el lenguaje tal como se presenta en el discurso. En el capítulo 11 del tratado *De compositione verborum,* de Dionisio de Halicarnaso, el autor insiste ampliamente en la importancia del ritmo y de la línea melódica para la belleza de la dicción: Ἐξ ὧν δ' οἶμαι γενήσεσθαι λέξιν ἡδεῖαν καὶ καλήν, τέτταρά ἐστι ταῦτα τὰ κυριώτατα καὶ τὰ κράτιστα, μέλος καὶ ῥυθμὸς καὶ μεταβολὴ καὶ τὸ παρακολουθοῦν τοῖς τρισὶ τούτοις πρέπον. Algo más abajo, en el mismo capítulo, señala que las diferencias entre el canto y la lengua del discurso corriente, a efectos musicales, son sólo de grado: en el canto, se emplea una variedad de intervalos melódicos que, en la elocución normal, no van más allá del intervalo de quinta (el que separa las sílabas marcadas con acento agudo con respecto a las sílabas átonas):

Διαλέκτου μὲν οὖν μέλος ἐνὶ μετρεῖται διαστήματι τῶι λεγομένωι διὰ πέντε ὡς ἔγγιστα, καὶ οὔτε ἐπιτείνεται πέρα τῶν τριῶν τόνων καὶ ἡμιτονίου ἐπὶ τὸ ὀξὺ οὔτ' ἀνίεται τοῦ χωρίου τούτου πλέον ἐπὶ τὸ βαρύ. οὐ μὴν ἅπασα λέξις ἡ καθ' ἓν μόριον λόγου ταττομένη ἐπὶ τῆς αὐτῆς λέγεται τάσεως, ἀλλ' ἡ μὲν ἐπὶ τῆς ὀξείας, ἡ δ' ἐπὶ τῆς βαρείας, ἡ δ' ἐπ' ἀμφοῖν.

...

ἡ δὲ ὀργανικὴ τε καὶ ὠιδικὴ μοῦσα διαστήμασί τε χρῆται πλείοσιν, οὐ τῶι διὰ πέντε μόνον, ἀλλ' ἀπὸ τοῦ διὰ πασῶν ἀρξαμένη καὶ τὸ διὰ πέντε μελωιδεῖ καὶ τὸ διὰ τεττάρων καὶ ‹τὸ διὰ τριῶν καὶ τὸν› τόνον καὶ τὸ ἡμιτόνιον, ὡς δέ τινες οἴονται, καὶ τὴν δίεσιν αἰσθητῶς.

Hemos visto, en los textos precedentes, que los sofistas habían adoptado -y adaptado a su órbita de intereses- la valoración del poder del sonido sobre el ánimo del oyente, lo cual está muy cerca de la "concepción ética" de la música. Así, habían reducido al ámbito de lo humano lo que antes fuera la magia sobre la naturaleza, en consonancia con el afán por hacer del

hombre la medida de todas las cosas[461]. Esa misma tendencia, como ya apuntábamos en la introducción, se entrevé en lo que E. Moutsopoulos ha reconstruido como "filosofía de la música" entre los trágicos griegos, entre los cuales la magia musical de Orfeo se toma como término de comparación de la fuerza persuasiva de la palabra: entre la magia musical y la persuasión por la palabra, había la misma distancia que entre la naturaleza y la "polis". Pero la interpretación alegorista de la música de Orfeo, que también reduce la magia musical al ámbito de lo humano, tiende un puente entre esos dos dominios de la naturaleza y la polis, gracias a que conserva la idea de que la música puede influir sobre el carácter.

El problema es que esa idea parece alejada del pensamiento musical de los sofistas, que, por lo poco que podemos saber de él[462], fue el antecedente de la "concepción formalista" de la música, en Grecia. Sólo tenemos noticia de un personaje vinculado a la sofística y que representó la concepción ética de la música: Damón. Platón, *La.*, 180 d y 197 d, lo relaciona con Pródico, y Plutarco, *Pericles,* 4, indica que Damón, al que califica de ἄκρος σοφιστής, fue el maestro de música de Pericles. Pero Damón, al contrario que los sofistas, tendió a rechazar la "nueva música" de Timoteo y sus secuaces, sobre la base de teorías sobre el valor ético de ese arte y de los distintos tipos de melodía y de ritmo, en lo cual es un antecedente de Platón, que lo cita en *Alc. I,* 118 c, y en *R.*, 400 a-c y 424 c (cf. con las *Leyes,* 800-802, así como con Aristides Quintiliano, II, 7-14 = 66 y ss. y 80, 25-81, 3).

Parece, pues, que los sofistas habían desplazado la creencia en la acción psicagógica del sonido: del ámbito de la música, la habían trasladado al de la retórica. Y fueron conscientes de su proximidad al poeta-músico, cuyos poderes limitaron al dominio de la palabra, que era el elemento que tenían en común con el músico. Pues, en la μουσική clásica, parece que la palabra, el texto poético, había tenido la prioridad, y la música sólo había sido un ἥδυσμα, en palabras de Aristóteles, que, cuando habla de la tragedia y dice que ésta se sirve de una "palabra embellecida" (ἡδυσμένωι λόγωι χωρὶς ἑκάστωι τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις), explica esa expresión diciendo que "palabra embellecida" es la que tiene ritmo y armonía: λέγω δὲ ἡδυσμένον λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν [καὶ μέλος], τὸ δὲ χωρὶς τοῖς

---

461 Cf. Protágoras, fr. 1 DK, transmitido, entre otros, por Platón, *Theaet.*, 152 a (vid. Guthrie, W. K. C., 1969, pp. 184 y ss. de la trad. esp.).

462 Vid. Abert, H., 1899, pp. 38-43. P. e., el *Papiro de Hibeh* se sitúa en la órbita del pensamiento musical sofístico; vid. Brancacci, A., 1988.

εἴδεσι τὸ διὰ μέτρων ἕνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους (*Poet.*, 1450 a). Asimismo, Aristóteles distingue, en la tragedia, λέξις (recitación) y μελοποιία (canto), y Plutarco, *Quaest. conv.*, VII, 8, 4, 713 c, prefiere saborear las palabras y que la música sea sólo un adorno que no tenga la preferencia: τὰς ἡδονὰς ἐκ λόγου λαμβάνειν καὶ τὰς διατριβὰς ἐν λόγωι ποιεῖσθαι, τὸ δὲ μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν ὥσπερ ὄψον ἐπὶ τῶι λόγωι καὶ μὴ καθ' αὑτὰ προσφέρεσθαι μηδὲ λιχνεύειν. Implícitamente, los sofistas siguieron reconociendo el valor del sonido por sí mismo, pero en un dominio en el que predominaban la función representativa y el contenido conceptual. Y representaron el ámbito en el que se conservó la "ética musical" griega, a través de su interés por el ἦθος de los ritmos cuantitativos, y por su valor expresivo e impresivo[463]. Además, los sofistas valoraban la belleza de la voz, puede comprobarse en Flavio Filóstrato, *VS*, I, 21, p. 519 Olearius: περιῆν δὲ αὐτῶι καὶ εὐφωνίας, o en II, 20, p. 601 Olearius: Ἡρακλείδου μὲν καὶ Λογίμου καὶ Γλαύκου καὶ τῶν τοιούτων ἱεροφαντῶν εὐφωνίαι μὲν ἀποδέων, σεμνότητι δὲ καὶ μεγαλοπρεπείαι καὶ κόσμωι παρὰ πολλοὺς δοκῶν τῶν ἄνω.

Hemos descrito la evolución de la retórica en relación con el desarrollo político y con el pensamiento musical en el mundo antiguo. Si esta relación entre la evolución de la μουσική y la de la política no conduce nuestro argumento a un salto en el vacío, podemos considerar que la música, especialmente la de Orfeo, es un fenómeno previo al desarrollo de la polis, un arte propio de la edad de oro, en el que el hombre está en armonía con la naturaleza. Ello viene apoyado por los textos que antes presentábamos, sobre todo por el de Tácito, *Dial. de orat.*, XII, 3-4. Ahora bien, la retórica, desarrollada a partir de la μουσική de la mano de la evolución política de época clásica, había tenido que que marginar el contenido en pro de la forma, en la Roma imperial -y en sus antecesores, los estados helenísticos-. Así, había vuelto a potenciar los aspectos que, en el lenguaje verbal, están más próximos a la música, y cuya importancia nunca habían negado los sofistas y maestros de retórica. No en vano, cuando Quintiliano, IX, 4, habla de la composición del discurso (e. d., de un dominio en el que prima la forma sobre el contenido), defiende su importancia alegando que el cuidado de la forma es la vía por la que el contenido puede llegar con más eficacia al ánimo del oyente, y aduce el fenómeno musical como ejemplo de "sonidos sin

---

463 Abert, H., 1899, pp. 43-4.

contenido conceptual" que, a pesar de ser pura forma, tienen lo que hoy llamaríamos función comunicativa (Quintiliano, IX, 4, 9-10):

Mihi compositione velut ammentis quibusdam nervisve intendi et concitari sententiae videntur. Ideoque eruditissimo cuique persuasum est valere eam plurimum, non ad delectationem modo sed ad motum quoque animorum: 10. primum quia nihil intrare potest in adfectus quod in aure velut quodam vestibulo statim offendit, deinde quod natura ducimur ad modos. Neque enim aliter eveniret ut illi quoque organorum soni, quamquam verba non exprimunt, in alios tamen atque alios motus ducerent auditorem.

Y lo que este autor dice sobre la música, a continuación (IX, 4, 11-14), se inscribe explícitamente en la tradición de la filosofía pitagórica de la música. Antes que Porfirio y Yámblico, en sus respectivas biografías de Pitágoras, Quintiliano ya relata que los pitagóricos tenían por costumbre disponer sus ánimos, con la música de lira, al trabajo o al sueño, según las horas del día, y alejar los pensamientos perturbadores:

11. In certaminibus sacris non eadem ratione concitant animos ac remittunt, non eosdem modos adhibent cum bellicum est canendum et cum posito genu supplicandum est, nec idem signorum concentus est procedente ad proelium exercitu, idem receptui carmen. 12. Pythagoreis certe moris fuit et cum euigilassent animos ad lyram excitare, quo essent ad agendum erectiores, et cum somnum peterent ad eandem prius lenire mentes, ut, si quid fuisset turbidiorum cogitationum, componerent. 13. Quod si numeris ac modis inest quaedam tacita uis, in oratione ea uehementissima, quantumque interest sensus idem quibus uerbis efferatur, tantum uerba eadem qua compositione uel in textu iungantur uel in fine cludantur: nam quaedam et sententiis parua et elocutione modica uirtus haec sola commendat. 14. Denique quod cuique uisum erit uehementer dulciter speciose dictum, soluat et turbet: abierit omnis uis iucunditas decor.

De ese modo, se propiciaban las referencias al músico legendario más característico de la tradición griega: Orfeo era el poeta-músico por excelencia, pero no se le asociaba con la música "actual" -de aquel momento, claro está[464], por esas ironías de la historia a las que el lenguaje nos somete-, sino

---

[464] Sólo conocemos un testimonio que relacione a Orfeo con lo que venimos llamando la "nueva música": fue justamente el iniciador de aquella "revolución artística", Timoteo, el que puso a Orfeo como prototipo mítico de la "nueva

con la música que entonces se consideraba "clásica", la que educaba a los ciudadanos en la σωφροσύνη y dotaba sus almas de εὐρυθμίας καὶ εὐαρμοστίας.

B. 2. 2. *INTERMEDIO: MÚSICA Y ARQUITECTURA.*

Fuera ya de la comparación entre el poeta-músico y el orador, tenemos un testimonio que compara tácitamente a Orfeo, Arión y Anfión con el arquitecto que había proyectado la villa de Polio Félix (Estacio, *Silv.*, II, 2, 60 y ss.: *iam Methymnaei vatis manus et chelys una / Thebais et Getici cedat tibi gloria plectri: / et tu saxa moves et te nemora alta sequuntur).*

B. 2. 3. *LA MÚSICA DE ORFEO Y LA PALABRA DIVINA: DE EUSEBIO DE CESAREA A LOS MISTERIOS PAGANOS.*

De gran interés, aunque también al margen de la relación entre música y retórica, es la manipulación que Eusebio de Cesarea hace del motivo de Orfeo en la naturaleza. En *De laudibus Constantini,* 14, 5, no es que interprete el mito alegóricamente, en el sentido en el que lo hacían los paganos, sino que la magia de la música de Orfeo sobre la naturaleza no - humana se compara con el efecto salvador de la palabra de Dios sobre los hombres, lo cual, como ocurría en la interpretación pagana, convierte la magia en pedagogía. He aquí el texto de Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini,* 14, 5:

Ὀρφέα μὲν δὴ μῦθος Ἑλληνικὸς παντοῖα γένη θηρίων θέλγειν τῇι ᾠιδῇι ἐξημεροῦν τε τῶν ἀγρίων τοὺς θυμούς, ἐν ὀργάνωι πλήκτρωι κρουομένων χορδῶν, παραδίδωσιν, καὶ τοῦθ' Ἑλλήνων ἄιδεται χορῶι, καὶ πιστεύεται ἄψυχος λύρα τιθασεύειν τοὺς θῆρας καὶ δὴ καὶ [τὰ δένδρα] τὰς φηγοὺς μεταβάλλειν μουσικῆι εἴκοντα. τοιγαροῦν ὁ πάνσοφος καὶ παναρμόνιος τοῦ θεοῦ λόγος ψυχαῖς ἀνθρώπων πολυτρόποις κακίαις ὑποβεβλημέναις παντοίας θεραπείας προβαλλόμενος, μουσικὸν ὄργανον χερσὶ λαβών, αὐτοῦ ποίημα σοφίας, τὸν ἄνθρωπον, ᾠδὰς καὶ ἐπωιδὰς διὰ τούτου λογικοῖς ἀλλ' οὐκ ἀλόγοις θηρσὶν ἀνεκρούετο, πάντα τρόπον ἀνήμερον Ἑλλήνων τε καὶ βαρβάρων πάθη τε ἄγρια καὶ θηριώδη ψυχῶν τοῖς τῆς ἐνθέου διδασκαλίας φαρμάκοις ἐξιώμενος, καὶ νοσούσαις γε ψυχαῖς ταῖς τὸ θεῖον ἐν

---

música", en el nomo *Los persas,* vv. 234 y ss. Vid., acerca de ese texto, nuestro comentario en la tercera parte de este trabajo, III. 3. 1. d. 1.

γενέσει καὶ σώμασιν ἀναζητούσαις οἷά τις ἰατρῶν ἄριστος συγγενεῖ καὶ καταλλήλωι βοηθήματι θεὸν ἐν ἀνθρώποι παρίστη.

Esa comparación fue posible, creemos, gracias a la misma concepción de la música que habían tenido los pitagóricos: indicio de ello es que el ser humano se compara con una lira, en virtud de la alegoría que hacía de la lira una imagen del alma. En la tercera parte de este trabajo, dedicada a la música de Orfeo en el marco de lo humano, examinaremos en detalle, sobre los textos, ese uso de la lira como alegoría del alma, y su historia, en el pensamiento antiguo. Aquí bastará señalar que esa sugestiva imagen[465] era una forma de expresar la concepción del alma como armonía[466], lo cual es doctrina pitagórica[467]. La comparación entre la lira y el alma no fue, sin embargo, exclusiva de los pitagóricos, pues también la encontramos entre los cínicos (Diógenes Laercio, VI, 27 y 65).

Todo lo cual era otra manera de expresar -o de justificar, en términos próximos a una mentalidad mágica- la doctrina de que la música puede infundir sus cualidades en al alma del oyente, tal como había dicho Platón, *Smp.*, 187 a y ss., y *Prt.*, 326 a-b. Esa doctrina es también eminentemente pitagórica, como sugieren los *Anecdota Parisina*, I, 172 (= Aristóxeno, fr. 26 Wehrli), y halla una acabadísima expresión en lo que cuenta Yámblico acerca del uso que Pitágoras hacía de la música (*VP*, 64 y ss.), para purificar las almas. Ese texto también permite pensar que, si se atribuía a la música ese poder, era porque reproducía la armonía de las esferas, y de ese modo adaptaba el alma (que también, como hemos visto, es una armonía) a esa otra armonía del universo (Proclo, *In Crat.*, 177[468]). Y el instrumento más

---

465 Que podemos entrever en Platón, *Phaed.*, 85 e y ss., y 92 a-c; con mayor claridad, en *R.*, 443 c-d (y cf., a propósito de ese pasaje, Plutarco, *Quaest. plat.*, 1007 e-1009 b, y el comentario de Proclo, *In R.*, I, 212-3 Kroll), y en Aristides Quintiliano, II, 17-19, y Lactancio, *Opif. D.*, 16. Cf. también Cicerón, *Tusc.*, I, 19.

466 Acerca de la cual, vid. Aristóteles, *De an.*, 407 b y ss. (cf. Juan Filópono, *In Aristotelis de anima libros commentaria*, vol. 15, p. 70 de los *CAG*), y *Pol.*, VIII, 5, 25, p. 1340 b, y Nemesio de Emesa, *De natura hominis*, 2, 20 y ss.

467 Vid. Macrobio, *In Somn. Scip.*, I, 14; Claudiano Mamerto, II, 7, p. 120 Engelbrecht (= Filolao, fr. 22 Huffman = 22 DK); Proclo, *In R.*, I. 213 Kroll, y Juan Filópono, *In Aristotelis de anima libros commentaria*, vol. 15, p. 70 de los *CAG*.

468 Ὅτι τὸ ἔτυμον τοῦ ὀνόματος τῶν Μουσῶν τοιοῦτον· ἐπειδὴ τὴν φιλοσοφίαν καλεῖ ὁ Πλάτων (*Phaed.*, 61a) μεγίστην μουσικήν, ἅτε δὴ τὰς ψυχικὰς ἡμῶν δυνάμεις ἐναρμονίως κινεῖσθαι ποιοῦσαν καὶ πρὸς τὰ ὄντα συμφώνως καὶ τὰς

adecuado para tales fines era aquel que reproducía tanto la estructura del Universo como la del alma, e. d., la lira. Ése era el instrumento de Orfeo, y, como sabemos gracias al Ps. Luciano, *De astr.*, X, y a Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 645, la lira de Orfeo reproducía la armonía de las esferas. El primer texto citado relaciona incluso la invención de la lira con la institución de los misterios, pues Orfeo habría accedido al conocimiento de las leyes del universo (la armonía de las esferas) gracias a su instrumento, y así habría adquirido también la facultad de actuar mágicamente sobre la naturaleza y el hombre.

El estoicismo no desconoció la influencia de la música en el carácter. Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis*, V, 6, 1-22, ha transmitido doctrinas de Posidonio (= fr. 417 Theiler) en las que también se habla de la música como tratamiento de la parte irracional del alma, aun cuando no se afirme explícitamente que la música sea algo irracional[469]. Es importante observar que el texto habla de ἄλογα[470], para referirse a la parte irracional

---

κινήσεις τῶν ἐν αὐτῇ κύκλων τεταγμένας, πρὸς δὲ ταύτην ἡμᾶς ἄγει ἡ ζήτησις τῆς ἑαυτῶν τε οὐσίας καὶ τῆς τοῦ παντὸς διὰ τῆς πρὸς ἑαυτούς τε καὶ τὰ κρείττω ἐπιστροφῆς, καὶ γινόμεθα σύμφωνοι τῷι παντὶ τὰς ἐν ἡμῖν περιόδους ταῖς τοῦ παντὸς ἐξομοιοῦντες, διὰ τοῦτο καὶ τὰς Μούσας ἀπὸ τῆς ζητήσεως ὀνομάζομεν. αὐτὸς γὰρ ὁ Μουσηγέτης τὴν ἀλήθειαν ἐκφαίνει ταῖς ψυχαῖς κατὰ μίαν ἁπλότητα νοεράν, αἱ δὲ Μοῦσαι τὰς ποικίλας ἡμῶν ἐνεργείας τὰς εἰς τὸ ἓν τὸ νοερὸν ἀναγούσας τελειοῦσιν. ἔχουσι γὰρ αἱ ζητήσεις ὕλης λόγον ὡς πρὸς τὸ ἀπὸ τῆς εὑρέσεως τέλος, καθάπερ καὶ τὸ πλῆθος πρὸς τὸ ἓν καὶ ἡ ποικιλία πρὸς τὴν ἁπλότητα. τὰς τοίνυν Μούσας ἐν μὲν ταῖς ψυχαῖς τὴν ζήτησιν τῆς ἀληθείας, ἐν δὲ τοῖς σώμασιν τὸ πλῆθος τῶν δυνάμεων, πανταχοῦ δὲ τὴν ποικιλίαν τῶν ἁρμονιῶν ἐνδιδούσας ἴσμεν.

469 **De hecho, la tradición pitagórica afirma todo lo contrario,** ὡς φιλοσοφίας μὲν οὔσης μεγίστης μουσικῆς **(Platón, *Phaed.*, 61 a), y cf. Estrabón, X, 3, 10:** Καὶ διὰ τοῦτο μουσικὴν ἐκάλεσε Πλάτων καὶ ἔτι πρότερον οἱ Πυθαγόρειοι τὴν φιλοσοφίαν, καὶ καθ' ἁρμονίαν τὸν κόσμον συνεστάναι φασί, πᾶν τὸ μουσικὸν εἶδος θεῶν ἔργον ὑπολαμβάνοντες. οὕτω δὲ καὶ αἱ Μοῦσαι θεαὶ καὶ Ἀπόλλων μουσηγέτης καὶ ἡ ποιητικὴ πᾶσα ὑμνητική. ὡσαύτως δὲ καὶ τὴν τῶν ἠθῶν κατασκευὴν τῇι μουσικῇι προσνέμουσιν, ὡς πᾶν τὸ ἐπανορθωτικὸν τοῦ νοῦ τοῖς θεοῖς ἐγγὺς ὄν. **No obstante, Plotino, IV, 4, 40, dice que la música actúa sobre la parte irracional del alma:** Οὐδὲ γὰρ ἡ προαίρεσις οὐδ' ὁ λόγος ὑπὸ μουσικῆς θέλγεται, ἀλλ' ἡ ἄλογος ψυχή.

470 **Lo mismo en Galeno, *De plac. Hipp. et Plat.*, V, 6, 4-5 (= Posidonio, fr. 417 Theiler).**

del alma, y que las "víctimas", por así decir, de la música de Orfeo eran ἄλογα, en Eunapio, *Vitae Sophistarum*, 502 (y cf. con τὰ μὴ μετέχοντα λόγου, en Filóstrato el joven, *Im.*, 6), y ζῶια, en Dión de Prusa, XXXII, 63, y en el Ps. Luciano, *De astr.*, X. Esos hechos de vocabulario reflejan asociaciones conceptuales que pudieron favorecer la interpretación alegorista. Y el pasaje que hemos transcrito podría haberlo firmado un discípulo de Pitágoras: una doctrina pitagórica, atribuida a Aristóxeno por Marciano Capela, IX, 923, afirma que lo que en el alma hay de salvaje, las "pasiones animales", puede ser apaciguado mediante la música: *Pythagorei etiam docuerunt ferociam animi tibiis aut fidibus mollientes cum corporibus adhaerere nexum foedus animarum. membra quoque latentes interserere numeros non contempsi; hoc etiam Aristoxenus Pythagorasque testantur.*

Debemos estudiar ahora, por tanto, la historia de esta idea de "lo animal en el hombre". Como tantas otras veces, el punto de partida puede registrarse en Platón, que, en *Tim.*, 91 a-b, compara el impulso sexual con una bestia[471]:

διὸ δὴ τῶν μὲν ἀνδρῶν τὸ περὶ τὴν τῶν αἰδοίων φύσιν ἀπειθές τε καὶ αὐτοκρατὲς γεγονός, οἷον ζῶιον ἀνυπήκοον τοῦ λόγου, πάντων δι' ἐπιθυμίας οἰστρώδεις ἐπιχειρεῖ κρατεῖν· αἱ δ' ἐν 91."c" ταῖς γυναιξὶν αὖ μῆτραί τε καὶ ὑστέραι λεγόμεναι διὰ τὰ αὐτὰ ταῦτα, ζῶιον ἐπιθυμητικὸν ἐνὸν τῆς παιδοποιίας.

La injusticia y el exceso se comparan con la Quimera, Escila y Cérbero, en *R.*, 588 c y ss., y Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis*, 6, 2, 3-4, detalla las imágenes platónicas: τοιοῦτον δέ τι χρῆμα καὶ ἡμῶν τὴν ψυχὴν ὁ Πλάτων εἶναί φησιν ἐκ τριῶν μερῶν συγκειμένην. εἰκάζει δ' οὕτω τὸ μὲν ἐπιθυμητικὸν θηρίωι ποικίλωι τε καὶ πολυκεφάλωι[472], τὸ δὲ θυμοειδὲς λέοντι, τὸ δὲ λογιστικὸν ἀνθρώπωι.

La *Cebetis Tabula*, 22 y ss., atestigua esa asociación de ideas entre los cínicos:

Καὶ ποίους ἀγῶνας νενίκηκεν αὐτός; ἔφην ἐγώ.

---

471 Y también el hambre y la sed se comparan con un θρέμμα ἄγριον, en *Tim.*, 70 e.

472 Cf. Juliano, Εἰς τοὺς ἀπαιδεύτους κύνας, 15, 52.

Τοὺς μεγίστους, ἔφη, καὶ τὰ μέγιστα θηρία, ἃ πρότερον αὐτὸν κατήσθιε καὶ ἐκόλαζε καὶ ἐποίει δοῦλον, ταῦτα πάντα νενίκηκε καὶ ἀπέρριψεν ἀφ' ἑαυτοῦ καὶ κεκράτηκεν ἑαυτοῦ, ὥστε ἐκεῖνα νῦν τούτωι δουλεύουσι, καθάπερ οὗτος ἐκείνοις πρότερον.

23 Ποῖα ταῦτα λέγεις θηρία; πάνυ γὰρ ἐπιποθῶ ἀκοῦσαι.

Πρῶτον μέν, ἔφη, τὴν Ἄγνοιαν καὶ τὸν Πλάνον. ἢ οὐ δοκεῖ σοι ταῦτα θηρία;

Καὶ πονηρά γε, ἔφην ἐγώ.

A la misma anécdota, y con las mismas asociaciones de ideas, alude Dión de Prusa -por cierto, otro de los que expusieron la interpretación alegorista que venimos estudiando-, en su discurso núm. IX, 11-12: Ὅτι οὐ νενίκηκας, ὦ Διόγενες. ὁ δέ, Πολλούς γε, εἶπεν, ἀνταγωνιστὰς καὶ μεγάλους, οὐχ οἷα ταῦτά ἐστι τὰ ἀνδράποδα τὰ νῦν ἐνταῦθα παλαίοντα καὶ διςκεύοντα καὶ τρέχοντα, τῶι παντὶ δὲ χαλεπωτέρους, πενίαν καὶ φυγὴν καὶ ἀδοξίαν, ἔτι δὲ ὀργήν τε καὶ λύπην καὶ ἐπιθυμίαν καὶ φόβον καὶ τὸ πάντων ἀμαχώτατον θηρίον, ὕπουλον καὶ μαλθακόν, ἡδονήν.

Los estoicos tuvieron cierta simpatía por esas comparaciones con animales, como vemos, p. e., en el fr. 306 Arnim, de Crisipo (transmitido por Estobeo, II, 65, 1 Wachsm.): βούλονται δὲ καὶ τὴν ἐν ἡμῖν ψυχὴν ζῶιον εἶναι· ζῆν τε γὰρ καὶ αἰσθάνεσθαι· καὶ μάλιστα τὸ ἡγεμονικὸν μέρος αὐτῆς, ὃ δὴ καλεῖται διάνοια. διὸ καὶ πᾶσαν ἀρετὴν ζῶιον εἶναι. Puede leerse también a Epicteto, *Diss.*, II, 9 (vol. I, p. 266 y ss. Oldfather), y, sobre todo, la carta núm. 113, 1, de Séneca (= Crisipo, fr. 307 Arnim): ***an iustitia fortitudo prudentia ceteraeque virtutes animalia sint. (...) Animum constat animal esse, cum ipse efficiat, ut simus animalia, [et] cum ab illo animalia nomen hoc traxerint. virtus autem nihil aliud est quam animus quodammodo se habens: ergo animal est. Deinde virtus agit aliquid. agi autem nihil sine inpetu potest. si inpetum habet, qui nulli est nisi animali, animal est. "Si animal est, inquit, virtus, habet ipsa virtutem."Quidni habeat se ipsam? quomodo sapiens omnia per virtutem gerit, sic virtus per se. "Ergo, inquit, et omnes artes animalia sunt et omnia, quae cogitamus quaeque mente conplectimur. sequitur, ut multa milia animalium habitent in his angustiis pectoris et singuli multa simus animalia aut multa habeamus animalia.***

Volvamos ahora al πολυκέφαλον θηρίον del que habían hablado Platón, *R.*, 588 c y Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis*, VI, 2, 3-4. Algunas descripciones órficas de dioses primordiales, como el Tiempo o Fanes, los presentan también con muchas cabezas. Así describe al Tiempo el fr. 54 Kern: δράκοντα δὲ εἶναι κεφαλὰς ἔχοντα προσπεφυκυίας ταύρου καὶ λέοντος, ἐν μέσωι δὲ θεοῦ πρόσωπον ἔχειν δὲ καὶ ἐπὶ τῶν ὤμων πτερά, ὠνομάσθαι δὲ Χρόνον ἀγήραον. De Fanes, gracias también al fr. 54 Kern, sabemos que es un θεὸν δισώματον πτέρυγας ἐπι τῶν ὤμων ἔχοντα χρυσᾶς ὃς ἐν μὲν ταῖς λαγόσι προσπεφυκυίας εἶχε ταύρων κεφαλάς, ἐπὶ δὲ τῆς κεφαλῆς δράκοντα πελώριον παντοδαπαῖς μορφαῖς θηρίων ἐνδαλλόμενον. Fanes es otro nombre de Dioniso, según el fr. 237 Kern (ὃν δὴ νῦν καλέουσι Φάνητά τε καὶ Διόνυσον), y, entre los neoplatónicos, el alma es de naturaleza dionisíaca, según Proclo, *In Crat.*, 133: Ὅτι ὁ ἐν ἡμῖν νοῦς Διονυσιακός ἐστιν καὶ ἄγαλμα ὄντως τοῦ Διονύσου. Lo cual tiene influjos órficos (cf. "Orph.", frs. 210 y ss. Kern).

Y, para cerrar el círculo, diremos que el pitagorismo elaboró casi un sistema completo de asociaciones entre animales, por una parte, y caracteres y fisonomías humanos. El interés del mismo Pitágoras por la fisiognómica viene atestiguado por San Hipólito, *Refutatio omnium haeresium*, I, 2 (φυσιογνωμονικὴν αὐτὸς ἐξεῦρεν); Porfirio,*VP*, 13, y Yámblico, *VP*, 17, 71 atestiguan igualmente ese interés. Y que esa ciencia se sirvió abundantemente de comparaciones con animales, lo atestiguan los *Physiognomonica* pseudo-aristotélicos (805 b Bekker). Tampoco están ausentes ese tipo de asociaciones en pasajes en los que se expone la doctrina de la reencarnación, como es, por cierto, el pasaje de Platón, *R.*, 620 a y ss., en el que se afirma que el alma de Orfeo se reencarnará en un cisne; la de Támiris, en un ruiseñor; la de Áyax, en un león, etc., y, en resumen, los injustos se reencarnarán en fieras, y los justos, en animales domésticos: τὰ μὲν ἄδικα εἰς τὰ ἄγρια, τὰ δὲ δίκαια εἰς τὰ ἥμερα μεταβάλλοντα.

Por otra parte, la interpretación alegorista se refiere al hechizo que la música de Orfeo ejercía no sólo sobre las fieras, sino también sobre las rocas, a las que se presenta como otro símbolo de hombres salvajes y sin instrucción. También tenemos algunos testimonios del simbolismo "moral" de determinados minerales, desde Platón, *R.*, 415 a, que asocia un metal a cada una de las clases sociales de su estado[473]. Entre los gnósticos, parecen

---

[473] Ἐστὲ μὲν γὰρ δὴ πάντες οἱ ἐν τῆι πόλει ἀδελφοί, ὡς φήσομεν πρὸς αὐτοὺς μυθολογοῦντες, ἀλλ' ὁ θεὸς πλάττων, ὅσοι μὲν ὑμῶν ἱκανοὶ ἄρχειν, χρυσὸν ἐν τῆι

Debemos estudiar ahora, por tanto, la historia de esta idea de "lo animal en el hombre". Como tantas otras veces, el punto de partida puede registrarse en Platón, que, en *Tim.*, 91 a-b, compara el impulso sexual con una bestia[471]:

διὸ δὴ τῶν μὲν ἀνδρῶν τὸ περὶ τὴν τῶν αἰδοίων φύσιν ἀπειθές τε καὶ αὐτοκρατὲς γεγονός, οἷον ζῶιον ἀνυπήκοον τοῦ λόγου, πάντων δι' ἐπιθυμίας οἰστρώδεις ἐπιχειρεῖ κρατεῖν· αἱ δ' ἐν 91."c" ταῖς γυναιξὶν αὖ μῆτραί τε καὶ ὑστέραι λεγόμεναι διὰ τὰ αὐτὰ ταῦτα, ζῶιον ἐπιθυμητικὸν ἐνὸν τῆς παιδοποιίας.

La injusticia y el exceso se comparan con la Quimera, Escila y Cérbero, en *R.*, 588 c y ss., y Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis*, VI, 2, 3-4, detalla las imágenes platónicas: τοιοῦτον δέ τι χρῆμα καὶ ἡμῶν τὴν ψυχὴν ὁ Πλάτων εἶναί φησιν ἐκ τριῶν μερῶν συγκειμένην. εἰκάζει δ' οὕτω τὸ μὲν ἐπιθυμητικὸν θηρίωι ποικίλωι τε καὶ πολυκεφάλωι[472], τὸ δὲ θυμοειδὲς λέοντι, τὸ δὲ λογιστικὸν ἀνθρώπωι.

La *Cebetis Tabula*, 22 y ss., atestigua esa asociación de ideas entre los cínicos:

Καὶ ποίους ἀγῶνας νενίκηκεν αὐτός; ἔφην ἐγώ.

Τοὺς μεγίστους, ἔφη, καὶ τὰ μέγιστα θηρία, ἃ πρότερον αὐτὸν κατήσθιε καὶ ἐκόλαζε καὶ ἐποίει δοῦλον, ταῦτα πάντα νενίκηκε καὶ ἀπέρριψεν ἀφ' ἑαυτοῦ καὶ κεκράτηκεν ἑαυτοῦ, ὥστε ἐκεῖνα νῦν τούτωι δουλεύουσι, καθάπερ οὗτος ἐκείνοις πρότερον.

23 Ποῖα ταῦτα λέγεις θηρία; πάνυ γὰρ ἐπιποθῶ ἀκοῦσαι.

Πρῶτον μέν, ἔφη, τὴν Ἄγνοιαν καὶ τὸν Πλάνον. ἢ οὐ δοκεῖ σοι ταῦτα θηρία;

Καὶ πονηρά γε, ἔφην ἐγώ.

A la misma anécdota, y con las mismas asociaciones de ideas, alude Dión de Prusa -por cierto, otro de los que expusieron la interpretación alegorista que venimos estudiando-, en su discurso núm. IX, 11-12: Ὅτι οὐ

---

471 Y también el hambre y la sed se comparan con un θρέμμα ἄγριον, en *Tim.*, 70 e.

472 Cf. Juliano, Εἰς τοὺς ἀπαιδεύτους κύνας, 15, 52.

πέμπτην Ἄρεος, τὴν ἐκ τοῦ κράματος ἀνώμαλόν τε καὶ ποικίλην, ἕκτην Σελήνης τὴν ἀργυρᾶν, ἑβδόμην Ἡλίου τὴν χρυσῆν, μιμούμενοι τὰς χρόας αὐτῶν.

Las ideas cuyos testimonios hemos expuesto constituyen el marco en el que R. Eisler[475] sitúa la interpretación alegorista del motivo de Orfeo encantando a la naturaleza no - humana. E. d., el marco ideológico en el que habría surgido esa manipulación del mito está próximo al pitagorismo y en el estoicismo (acción de la música sobre el alma; alegoría de las pasiones en forma de animales salvajes, etc.). Y, como hemos visto y en seguida veremos más detalladamente, esas ideas tenían algunas posibles raíces en los misterios dionisíacos y órficos, y se mantuvieron entre los autores cristianos (en parte por influencia de lo que hemos visto en el estoicismo y en el neoplatonismo, y en parte porque no eran extrañas a la tradición del *Antiguo Testamento).*

Los testimonios sobre la sensibilidad de los animales a la música, que presentamos en II. 3. A. b., deben completarse ahora con otros que documentan el uso de la música para domesticar animales capturados, o bien para regular sus apareamientos, de lo cual da cuenta Eliano, *NA*, 12, 44:

μοῦσαν αὐτοῖς προσάγουσιν ἐπιχώριον, καὶ κατάιδουσιν αὐτοὺς ὀργάνωι τινὶ καὶ τούτωι συνήθει· καλεῖται δὲ σκινδαψὸς τὸ ὄργανον. ὃ δὲ ὑπέχει τὰ ὦτα καὶ θέλγεται, καὶ ἡ μὲν ὀργὴ πραΰνεται, ὁ δὲ θυμὸς ὑποστέλλεταί τε καὶ στόρνυται, κατὰ μικρὰ δὲ καὶ ἐς τὴν τροφὴν ὁρᾶι. εἶτα ἀφεῖται μὲν τῶν δεσμῶν, μένει δὲ τῆι μούσηι δεδεμένος, καὶ δειπνεῖ προθύμως ἁβρὸς δαιτυμών· πόθωι γὰρ τοῦ μέλους οὐκ ἂν ἔτι ἀποσταίη. Λιβύων δὲ ἵπποι (δεῖ γὰρ ἀκοῦσαι καὶ τὸν λόγον τὸν ἕτερον), ἐς τοσοῦτον αὐτὰς αἱρεῖ ἡ αὔλησις. πραύνονταί τε καὶ ἡμεροῦνται, καὶ ὑπολήγουσι μὲν τοῦ ὑβρίζειν τε καὶ σκιρτᾶν, ἕπονται δὲ τῶι νομεῖ ὅποι ἂν αὐτὰς τὸ μέλος ἀπάγηι, ἐπιστάντος δὲ καὶ ἐκεῖναι ἐφίστανται· ἐὰν δὲ ἐπανατείνηι τὸ αὔλημα, λείβεται δάκρυα ὑφ' ἡδονῆς αὐταῖς. οἱ μὲν οὖν βουκόλοι τῶν ἵππων ῥοδοδάφνης κλάδον κοιλάναντες καὶ αὐλὸν ἐργασάμενοι καὶ ἐς αὐτὸν ἐμπνέοντες εἶτα οὕτω τῶν προειρημένων καταυλοῦσι. λέγει δὲ Εὐριπίδης καὶ ποιμνίτας τινὰς ὑμεναίους· ἔστι δὲ ἄρα τοῦτο αὔλημα, ὅπερ οὖν τὰς μὲν ἵππους τὰς θηλείας ἐς ἔρωτα ἐμβάλλει καὶ οἶστρον ἀφροδίσιον, τοὺς δὲ ἄρρενας μίγνυσθαι αὐταῖς ἐκμαίνει. τελοῦνται μὲν δὴ ἱππικοὶ γάμοι τὸν τρόπον τοῦτον, καὶ ἔοικεν ὑμέναιον ἄιδειν τὸ αὔλημα.

---

475 1922-3, pp. 82 y ss.

También hemos hallado alusiones al uso de la música para atraer las presas, en las cacerías y en la pesca. Podemos aducir el testimonio de Aristóteles, *HA*, 611 b 26: Ἁλίσκονται δὲ θηρευόμεναι αἱ ἔλαφοι συριττόντων καὶ ἀιδόντων, καὶ κατακλίνονται ὑπὸ τῆς ἡδονῆς. Eliano, *NA*, 6, 31-32, y 12, 43, habla del uso de tímpanos y de una especie de flauta, el φωτίγγιον[476], en la pesca, y, en 12, 46, dice así:

Λόγος που διαρρεῖ Τυρρηνὸς ὁ λέγων τοὺς ὗς τοὺς ἀγρίους καὶ τὰς παρ' αὐτοῖς ἐλάφους ὑπὸ δικτύων μὲν καὶ κυνῶν ἁλίσκεσθαι, ἥπερ οὖν θήρας νόμος, συναγωνιζομένης δὲ αὐτοῖς τῆς μουσικῆς καὶ μᾶλλον. πῶς δέ, ἤδη ἐρῶ. τὰ μὲν δίκτυα περιβάλλουσι καὶ τὰ λοιπὰ θήρατρα, ὅσα ἐλλοχᾶι τὰ ζῶια· ἕστηκε δὲ ἀνὴρ αὐλῶν τεχνίτης, καὶ ὡς ὅτι μάλιστα πειρᾶται τοῦ μέλους ὑποχαλᾶν, καὶ ὅ τι ποτέ ἐστι τῆς μούσης σύντονον ἐᾶι, πᾶν δὲ ὅ τι γλύκιστον αὐλωιδίας τοῦτο ἄιδει. ἡσυχία τε καὶ ἠρεμία ῥαιδίως διαπορθμεύει, καὶ ἐς τὰς ἄκρας καὶ ἐς τοὺς αὐλῶνας καὶ ἐς τὰ δάση καὶ ἐς ἁπάσας συνελόντι εἰπεῖν τὰς τῶν θηρίων κοίτας καὶ εὐνὰς τὸ μέλος ἐσρεῖ. καὶ τὰ μὲν πρῶτα παριόντος ἐς τὰ ὦτα αὐτοῖς τοῦ ἤχου ἐκπέπληγε καί που καὶ δείματος ὑποπίμπλαται, εἶτα ἄκρατος καὶ ἄμαχος αὐτὰ ἡδονὴ τῆς μούσης περιλαμβάνει, καὶ κηλούμενα λήθην ἔχει καὶ ἐκγόνων καὶ οἰκιῶν. καίτοι φιλεῖ τὰ θηρία μὴ ἀπὸ τῶν συντρόφων χωρίων πλανᾶσθαι. τὰ δ' οὖν Τυρρηνὰ κατ' ὀλίγον ὥσπερ ὑπό τινος ἴυγγος ἀναπειθούσης ἕλκεται, καὶ καταγοητεύοντος τοῦ μέλους ἀφικνεῖται καὶ ἐμπίπτει ταῖς πάγαις τῆι μούσηι κεχειρωμένα.

También Plinio el viejo alude a la receptividad de los ciervos a la música, en VIII, 114: *mulcentur fistula pastorali et cantu, cum erexere aures, acerrimi auditus, cum remisere, surdi.* Los caballos también son especialmente sensibles a este arte: *docilitas tanta est, ut universus Sybaritani exercitus equitatus ad symphoniae cantum saltatione quadam moveri solitus inveniatur* (Plinio, *NH*, VIII, 157).

Lo interesante es que, entre los cínicos, la doma de fieras o la lucha del hombre con animales salvajes era una alegoría de la lucha del hombre

---

476 Cuya invención se atribuía a Osiris, según Ateneo, IV, 78, 175 e. Es interesante observar que algunas fuentes griegas atribuyen a Osiris un carácter civilizador que se basa justamente en la música y en la palabra (Plutarco, *De Is. et Os.*, 13, 356 b: ἐλάχιστα μὲν ὅπλων δεηθέντα, πειθοῖ δὲ τοὺς πλείστους καὶ λόγωι μετ' ὠιδῆς πάσης καὶ μουσικῆς θελγομένους προαγόμενον).

contra sus pasiones: así lo vimos ya, a propósito de Diógenes el cínico, en dos de los testimonios que presentamos, acerca de los animales salvajes como alegoría de las pasiones irracionales (*Cebetis Tabula*, 22, y Dión de Prusa, IX, 11-12). Ello nos aproxima a ese dominio de la cacería, y no hay que olvidar que las imágenes de Orfeo entre los animales suelen estar acompañadas por otras representaciones de escenas de cacería. Pues bien: si pensamos que Dioniso Zagreo era también un dios cazador[477], como se ve en Eurípides, *Ba.*, 1189 y ss., las alegorías de las pasiones como animales, y de su purificación por la música como una lucha o una cacería -visto el papel que la música desempeñaba en la caza-, pueden haber tenido algo que ver con los misterios de ese dios, en cuyo cortejo y en cuyos cultos se empleaban generosamente flautas, tímpanos y címbalos[478]. Y, más concretamente, hay que recordar aquí el uso del ῥόμβος y del τύμπανος, en los rituales órficos, de lo cual tenemos un testimonio en los frs. 31 y 34 Kern, y en Filodemo, *De poem. (P. Hercul.* 1074 fr. 30, D fr. 10 p. 17 Nardelli), textos sobre los que volveremos en la cuarta parte de este trabajo.

Hay que observar, por otra parte, que los instrumentos empleados por los cazadores no son la lira de Orfeo, sino instrumentos de viento o percusión, que permitían un mayor volumen sonoro[479]. Pero tengamos en cuenta que las fuentes literarias o iconográficas son algo más que testimonios etnográficos, y las analogías pitagóricas entre la lira y el alma pudieron hacer el resto para que la lira, en el plano del mito, sustituyera la flauta o los tímpanos, en el ámbito de los *realia*. Por otra parte, que la lira fuera el instrumento que, en el mito, ejercía esos mágicos efectos sobre los animales, puede reforzar la idea de que ese motivo mítico era una forma figurada de expresar el poder de la música sobre el alma humana, pues la lira era el instrumento cuya influencia sobre el alma gozaba de la mayor estima.

Al margen ya de los instrumentos musicales, según Eisler, la interpretación alegorista del motivo de Orfeo músico encantador de la naturaleza no - humana habría surgido en el marco de los misterios. No en vano, Proclo, *In R.*, I, p. 75 Kroll, había dicho que las iniciaciones mistéricas liberaban las almas de la vida material y perecedera, y las unían a los dioses: τίς γὰρ οὐκ ἂν συνομολογήσειεν τά τε μυστήρια καὶ τὰς τελετὰς ἀνάγειν μὲν ἀπὸ τῆς ἐνύλου καὶ θνητοειδοῦς ζωῆς τὰς ψυχὰς

---

477 Vid. Eisler, R., 1922-3, p. 95 y 100.

478 Vid., p. e., Esquilo, fr. 57 Radt, y Eurípides, *Ba.*, 123-34, y fr. 586 Nauck.

479 Vid. Abert, H., 1899, pp. 60-1.

καὶ συνάπτειν τοῖς θεοῖς; Y, antes que Proclo, Aristides Quintiliano, III, 25, había dicho que el principio primero y más natural de la melodía es el entusiasmo, y que la música y la danza, en los misterios, purifican el alma de conmociones y aplacan la fuerza de lo irracional, como ocurre en personas que nuestro autor define como "salvajes de carácter y bestiales", en lo que observamos, una vez más el uso figurado de "lo animal" para referirse a lo irracional:

Μελωιδίας δὲ ὁ λόγος ἀρχὴν φυσικωτάτην καὶ πρωτίστην τὸν ἐνθουσιασμὸν δείκνυσιν. ... ταύτην (sc. τὴν ψυχήν) δὴ διὰ τὴν πολλὴν ἀγνωσίαν καὶ λήθην οὐδὲν μανίας ἀποδέουσαν κατασταλτέον φασὶν εἶναι τῇι μελωιδίαι ἤτοι καὶ αὐτοὺς μιμήσει τινὶ τὸ τῆς φύσεως ἄλογον ἀπομειλιττομένους, οἷον ὅσοι τε ἄγριοι τὸ ἦθος καὶ ζωωδέστεροι, ἢ καὶ δι' ἀκοῆς ὄψεώς ‹τε› φόβον τὸν τοιόνδε ἀποτρεπομένους, οἷον ὅσοι πεπαιδευμένοι καὶ φύσει κοσμιώτεροι. διὸ καὶ τὰς βακχικὰς τελετὰς καὶ ὅσαι ταύταις παραπλήσιοι λόγου τινὸς ἔχεσθαί φασιν, ὅπως ἂν ἡ τῶν ἀμαθεστέρων πτοήσεις διὰ βίον ἢ τύχην ὑπὸ τῶν ἐν ταύταις μελωιδιῶν τε καὶ ὀρχήσεων ἅμα παιδιαῖς ἐκκαθαίρηται.

En fin, según Eisler[480], otras interpretaciones alegóricas también se apoyaron en doctrinas mistéricas más que filosóficas, como las del Heráclito comentador de Homero. Su argumentación nos parece convincente, y sólo nos queda referirnos a un testimonio que Eisler no tuvo en cuenta, y que completa la documentación que él adujo en apoyo de su tesis. En la primera manifestación de aquella interpretación alegorista, la que aparece en Paléfato, XXXIII (pp. 50-1 Festa), la acción mágica de la música de Orfeo se relaciona con un ritual dionisíaco, o, por así decir, "contra un ritual dionisíaco": Orfeo, en consonancia implícita con el apolinismo de su música, habría hecho que las ménades abandonaran las orgías que estaban celebrando en los montes, y las habría hecho volver a sus hogares. En otras palabras, y siguiendo en la línea de Eisler, Orfeo también venció en esa ocasión "lo animal en el hombre", reconduciendo a las mujeres de un medio natural, salvaje, a un ámbito urbano y, por así llamarlo, civilizado. Parece una versión "con final feliz" de lo que tan frecuentemente se representó en la iconografía, y a lo que aludió, p. e., Esquilo, en las *Basárides*.

---

480 Vid. Eisler, R., 1922-3, p. 83.

Ahora bien, es probable que, en la transmisión de esa forma de entender el motivo de la magia musical de Orfeo, influyeran problemas planteados por los sofistas y por Platón. De ello dependió que los efectos de esa magia musical se compararan con los efectos persuasivos del orador, y que a Orfeo se le tomara como modelo de oradores. Pues, como vimos en nuestro análisis del λόγοc de Orfeo, en I. 3. C., Platón había empleado motivos propios de la magia musical para describir procesos de persuasión sofística referidos a la relación "política" entre fuertes y débiles (problema también planteado por los sofistas, vid. Platón, *Grg.*, 483 e-484 a), y, en el epígrafe precedente, hemos expuesto más detalladamente las analogías entre la magia musical y la persuasión por la palabra. Y es que, recordando algo que también decíamos en I. 3. C., el γόηc iniciador de misterios y cantor-mago había sido reemplazado por el sofista. Volveremos sobre ello en la tercera parte (III. 3. 3.).

El complejo de ideas que hemos descrito más arriba, y del que parece haber surgido la interpretación alegorista, no era del todo extraño a la tradición bíblica, lo que tal vez influiría en su adopción por autores cristianos. Que David "tratara" con su arpa los desarreglos psíquicos de Saúl, es algo que sabemos gracias a *I Sam. (=I Re.)*, 16, 15 y ss., (cf. con Flavio Josefo, *AI*, 6, 166, que precisa la creencia en que los trastornos de Saúl se debían a δαιμόνια). Ese episodio atestigua que el mundo hebreo fue consciente del influjo de la música sobre el carácter, y, por cierto, la lira como símbolo del alma aparece también en los textos bíblicos (*Is.*, 16, 11; *Ib.*, 30, 9, 1). Y Filón de Alejandría, que había utilizado también la imagen de la lira[481], y a quien no era extraña, por otra parte, la concepción pitagórica del valor ético de la música[482], había interpretado las profecías de que las fieras se volverían mansas, cuando viniera el Mesías, en un sentido también alegórico: tales profecías significarían que lo que en el hombre hay de animal irracional sería dominado. E. d.: está empleando las mismas metáforas que Platón, los cínicos y los estoicos. Así puede verse en *De praemiis et poenis*, 88:

εἰ γὰρ ἐπιλάμψειέ ποτε τῶι βίωι τὸ ἀγαθὸν τοῦτο καὶ δυνηθείημεν τὸν καιρὸν ἰδεῖν ἐκεῖνον, ἐν ὧι χειροήθη ποτὲ γενήcεται τὰ ἀτίθαcα. πολὺ δὲ πρότερον τὰ ἐν τῆι ψυχῆι θηρία τιθαcευθήcεται, οὗ μεῖζον ἀγαθὸν οὐκ ἔcτιν εὑρεῖν· ἢ οὐχὶ εὔηθεc ὑπολαμβάνειν, ὅτι τὰc ἀπὸ

---

481 Cf. *Quod Deus sit immutabilis*, 24 y ss. (I, 276 Mangey = II, 61 Wendland), y *Quis rerum divinarum heres sit*, 14 y ss.

482 *De specialibus legibus*, 1, 343 y ss.

τῶν ἐκτὸς θηρίων βλάβας ἐκφευξόμεθα τὰ ἐν αὐτοῖς εἰς δεινὴν ἀγριότητα ἀεὶ συγκροτοῦντες;

En *Legum allegoriae*, III, 111 (I, 109 Mangey, I, 138 Cohn), dice que lo irracional y sensible es como los animales (κτηνῶδες μέν ἐστι τὸ ἄλογον καὶ αἰσθητικόν), y, en *De plant. Noë*, 43 (I, 336 Mangey, II, 142 Wendland), compara el arca de Noé con el cuerpo humano, y los animales, con las pasiones:

οὐκ ἔστι δ' οὖν ἀπορητέον, τί δήποτε εἰς μὲν τὴν κιβωτόν, ἣν ἐν τῷι μεγίστωι κατακλυσμῶι κατασκευασθῆναι συνέβη, πᾶσαι τῶν θηρίων αἱ ἰδέαι εἰσάγονται, εἰς δὲ τὸν παράδεισον οὐδεμία· ἡ μὲν γὰρ κιβωτὸς σύμβολον ἦν σώματος, ὅπερ ἐξ ἀνάγκης κεχώρηκε τὰς παθῶν καὶ κακιῶν ἀτιθάσους κἀξηγριωμένας κῆρας, ὁ δὲ παράδεισος ἀρετῶν·

Por otra parte, ya el *Ecclesiastes*, 3, 18, decía que los hombres son animales incluso para los demás hombres: ἐκεῖ εἶπα ἐγὼ ἐν καρδίαι μου περὶ λαλιᾶς υἱῶν τοῦ ἀνθρώπου, ὅτι διακρινεῖ αὐτοὺς ὁ θεός, καὶ τοῦ δεῖξαι ὅτι αὐτοὶ κτήνη εἰσὶν καί γε αὐτοῖς. Y la "tradición" continuó, p. e., en Ireneo, *C. haeres.*, V, 8 (PG VII 1143 y ss.); San Juan Crisóstomo, *Homiliae in Genesim*, PG, LIII, 102, y Euquerio, *Liber formularum spiritualis intelligentiae*, PL, L, 748 y ss. También entre los autores cristianos se ha conservado la imagen de la lira como símbolo del alma: p. e., Epifanio, *Haer.*, vol. 2, pp. 224-5 Holl, la atribuye a Montano, y, como pudimos ver al iniciar este epígrafe, también la empleaba Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5, que nos puso sobre la pista de aspectos del marco filosófico y religioso en el que se inscribe la interpretación alegorista del mito de la música mágica de Orfeo.

E, igual que en las fuentes literarias, también en la iconografía paleocristiana, Orfeo entre las fieras parece remitir al espectador a la vida eterna, caracterizada con algunas de las notas típicas de la Edad de Oro, en el mito griego. Pues, en efecto, ya *Is.*, 11, 6-9 (cf. con 65, 25), había caracterizado con la paz entre los animales la época que siguiera a la venida del Mesías.

B. 3. *NATVRA DOCET.*

Fuera de los testimonios analizados, en los que Orfeo actúa sobre la naturaleza, queda un texto de Teófilo de Antioquía, *Ad Autolycum*, II, 30, en el que se transmite la leyenda de que Orfeo había descubierto la música a

través del canto de los pájaros. Acerca de este testimonio, en el que la relación entre el cantor y la naturaleza, de alguna manera, se invierte (con respecto a los demás textos), remitimos a lo que decíamos en el apdo. II. 1. 4. Como ejemplo de lo que dice Teófilo de Antioquía, hay un pasaje de Filóstrato el viejo, *Im.*, II, 15, 6, en el que quienes enseñan a cantar a Orfeo son los martines pescadores. Ya Demócrito, fr. 154 DK, había dicho, según el testimonio de Plutarco, *De soll. anim.*, 974 a, que se puede aprender a cantar imitando el canto de los pájaros. Y es frecuente, en las fuentes antiguas, comparar el canto de determinadas aves con el de la voz humana: p. e., Electra llama a su padre "como lo haría un cisne" (Eurípides, *El.*, 151-3), e Ifigenia compara sus lamentos con los de un martín pescador (Eurípides, *I. T.*, 1085-95)[483].

La misma inversión de la relación entre Orfeo y la naturaleza, se encuentra en el Ps. Luciano, *De astr.*, X, donde se sugiere que Orfeo descubrió la astrología porque la estructura de su lira coincidía con la armonía de los astros. Aquí, como en el caso anterior, ya no es Orfeo quien actúa sobre la naturaleza, sino ésta la que le comunica algo, pero gracias a los mismos medios con los que él influye sobre aquélla. La música, pues, ya no es tanto un instrumento de dominio cuanto de comunicación (cf. con lo que dijimos en nuestro análisis de ese texto, en el apdo. II. 1. 4.): así, el autor del fr. 62 Kern -Orfeo, para los antiguos- se dirige a Apolo; lo llama Ἥλιος, y le dice que ha escuchado su voz y que lo pone por testigo de sus palabras: Ὦναξ Λητοῦς υἱ', ἐκηβόλε, Φοῖβε κραταιέ, /.../ Ἥλιε, χρυσέαισιν ἀειρόμενε πτερύγεσσιν, / δωδεκάτην δὴ τήνδε παραί σεο ἔκλυον ὀμφήν, / σεῦ φαμένου· σὲ δέ γ' αὐτόν, ἐκηβόλε, 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 Esquilo, fr. 83 a Mette, (= Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, = t. 113 Kern), donde se dice que nuestro personaje adoraba al Sol, al que llamaba Apolo. Por otra parte, entre los *Himnos órficos*, hay uno dedicado a Helios (el núm. 8, en el que el v. 10 sugiere también la identificación con

---

483 Cf. también Eurípides, *Ph.*, 1514 y ss.

Apolo) y otro dedicado a Apolo (el núm. 34, donde los vv. 16-23 desarrollan ampliamente la asociación entre el Sol y Apolo[484]).

En general, la valoración que nos merecen estos testimonios se puede reducir a lo siguiente: esa posibilidad de entender el lenguaje de la naturaleza es también característica de la Edad de Oro, según podemos inferir del pasaje en el que Platón (*Plt.*, 272 b) asegura que, en tiempos de Crono, los hombres podían comunicarse con los animales. Y ya hemos visto que Orfeo, que musicalmente crea la paz entre los animales, es un personaje típico de la Edad de Oro.

---

484 Sobre la problemática relación entre Apolo y el Sol, vid. Fauth, W., 1993.

TERCERA PARTE

ORFEO MÚSICO, EN EL MARCO DE LA SOCIEDAD HUMANA.

III. 1. LA MÚSICA DE ORFEO EN EL ÁMBITO DE LO HUMANO, A LA LUZ DE LAS FUENTES LITERARIAS GRIEGAS Y LATINAS DE LA ANTIGÜEDAD.

III. 1. 1. LA PARTICIPACIÓN DE ORFEO EN EL VIAJE DE LOS ARGONAUTAS.

III. 1. 1. A. TESTIMONIOS EN LA LITERATURA GRIEGA DE ÉPOCA ARCAICA.

Es más que probable que Simónides se haya referido a cómo Orfeo participó en esta aventura, en el poema del que procede el fr. 567 Page: los peces a los que alude el texto nos remiten a un medio marino, y los demás testimonios que tenemos de Orfeo fascinando a los peces se relacionan con la expedición argonáutica (Apolonio de Rodas, I, 573 y ss., y Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio,* 3, 29[485]).

También es éste el lugar en el que cabe el testimonio de Píndaro, *P.*, IV, 176 y s. En un catálogo de los que participaron en el viaje de los Argonautas, Píndaro incluye a Orfeo, con referencias explícitas a su música:

> ἐξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμιγκτὰς ἀοιδᾶν πατὴρ
> ἔμολεν, εὐαίνητος Ὀρφεύς.

---

[485] Queda la alusión de Calístrato, *Statuarum descriptiones,* 7, 4, donde se trata de la descripción de una imagen en la que Orfeo no aparece en el marco de la expedición argonáutica.

III. 1. 1. B. TESTIMONIOS LITERARIOS DE ÉPOCA CLÁSICA.

Eurípides, *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle), presenta la cítara de Orfeo marcando el ritmo a los remeros de la nave Argo:

μέσωι δὲ παρ' ἱστῶι
'Ασιάδ' ἔλεγον ἰήιον
Θρῆιcc' ἐβόα κίθαριc 'Ορφέωc
μακροπόλων πιτύλων ἐρέτηιcι κε
λεύcματα μελπομένα, τότε μὲν ταχῦ
πλουν, τότε δ' εἰλατίνας ἀνάπαυμα πλᾶ
τα[c].

III. 1. 1. C. TESTIMONIOS LITERARIOS DE ÉPOCA HELENÍSTICA.

En el poema de Apolonio de Rodas, encontramos abundantes pasajes protagonizados por Orfeo. El cantor tracio es quien aparece mencionado en primer lugar, en el catálogo de los héroes de la aventura, que ofrece el autor[486]. Luego, en I, 494–515, aparece ejecutando un canto de tema cosmogónico y teogónico, para apaciguar los ánimos tras una disputa: vid., en concreto, los vv. 512 y ss., transcritos en I. 1. 3., para observar los efectos del canto de Orfeo, sobre los argonautas. Llamamos la atención sobre la presencia de la palabra θέλκτρον, en el v. 515, derivada de la raíz de θέλγω, el verbo que aparecía en el mismo Apolonio de Rodas, I, 27 y 31, referido a la influencia del arte de Orfeo, sobre la naturaleza no – humana, y que no habíamos hallado en testimonios anteriores a este autor.

Todavía dentro del canto I de las *Argonáuticas,* aparte de ese primer ejemplo de los efectos de la música del cantor tracio sobre oyentes humanos (análogos a los que ejercía sobre animales, plantas y rocas), encontramos otra función de esa música, función que ahora no parece que tenga paralelos en el dominio de la naturaleza no – humana: Orfeo ritma con la cítara el movimiento de los remos, en I, 540–1[487]:

---

486 I, 23; vid. el texto transcrito en I. 1. 3. Poco después, en vv. 32 y ss., se nos dice que, por estar dotado de las cualidades a las que se acaba de hacer mención, Orfeo fue acogido entre los expedicionarios, por consejo del centauro Quirón, como el portador de un auxilio, más o menos sobrenatural, para los trabajos que se avecinaban: 'Ορφέα μὲν δὴ τοῖον ἐὼν ἐπαρωγὸν ἀέθλων / Αἰσονίδης Χείρωνος ἐφημοσύνηιcι πιθήcac / δέξατο.

487 Cf. Eurípides, *Hypsipyle,* c. 257 ss. (fr. 63 Cockle).

ὡς οἱ ὑπ' Ὀρφῆος κιθάρηι πέπληγον ἐρετμοῖς
πόντου λάβρον ὕδωρ, ἐπὶ δὲ ῥόθια κλύζοντο·

y podemos definir esta función con la expresión "ordenación de una actividad humana" a través de la música. En este momento, podemos recordar a Anfión levantando las murallas de Tebas al son de la lira, con lo que estaba introduciendo también un orden, esta vez sobre elementos de la naturaleza no – animada (las rocas). Aunque debemos llamar la atención sobre el hecho de que, en las sociedades primitivas, pueden darse concepciones animistas según las cuales los elementos inertes de la naturaleza están también dotados de algún tipo de "alma" propia, con lo que la distinción entre "animado" e "inanimado" podía no tener sentido en la época en la que se formara esa leyenda.

No es éste el lugar para especulaciones sobre la concepción de las artes en Grecia; además de ser peligrosamente subjetivas, nunca podríamos desarrollarlas aquí[488] con la suficiente amplitud como para que nos llevaran a algo más que a triviales generalidades inspiradas por una estética clasicista, y de todos conocidas. Pero no está de más apuntar que la misma asociación entre ordenación y música puede entreverse en el hecho de que, dentro del "corpus" de mitos en los que los dioses griegos muestran alguna relación con la música, sólo en los mitos de Dioniso aparece la música como una fuerza perturbadora, en consonancia con el carácter del dios[489].

---

488 Acerca de las implicaciones que de estos mitos pueden derivarse, en relación con la concepción de la música en Grecia, debemos señalar que, si existe una relación necesaria entre el contenido de los mitos y las ideas de los griegos acerca de las artes, es algo que no podremos saber, pues los hechos de conciencia de cualquier persona -y mucho más los de hombres de los que nos separa una distancia de más de veinte siglos- son inaccesibles para las demás personas. Pero lo que no podemos negar es la coincidencia entre determinados contenidos del mito y ciertos fenómenos de la historia de las ideas en Grecia.

489 Vid., entre otros testimonios, Esquilo, fr. 57 Radt, vv. 2-5 (ὃ μὲν ἐν χερσὶν Ἑ βόμβυκας ἔχων, τόρνου κάματον, / δακτυλόδικτον πίμπλησι μέλος, / μανίας ἐπαγωγὸν ὁμοκλάν); el Ps. Apolodoro, III, 5, 3 (enloquecimiento de los piratas tirrenos, mediante el sonido estridente de unas flautas), y Ovidio, *Met.*, IV, 389 y ss. (el dios aterroriza a las hijas de Minias, que han descuidado su culto, con timbales, címbalos y flautas invisibles).

Ya en el canto segundo, vv. 161 y ss., encontramos la forminge de Orfeo acompañando el canto de los argonautas:

> Ὀρφείηι φόρμιγγι συνοίμιον ὕμνον ἄειδον
> ἐμμελέως, περὶ δέ σφιν ἰαίνετο νήνεμος ἀκτή
> μελπομένοις·

con lo que el espectro de funciones de la música ejecutada por Orfeo sigue ampliándose. Ahora, se integra en la vida de la colectividad[490], fuera ya de las influencias de índole mágica que nuestro héroe pudiera ejercer sobre la naturaleza o sobre el ánimo de sus oyentes. En los dos últimos pasajes que hemos examinado, el arte de Orfeo no tiene la dimensión mágica que tenía sobre la naturaleza no – humana o sobre el psiquismo de los que lo escucharan, como habíamos visto que ocurría en los textos de las épocas arcaica y clásica, y dentro del mismo poema de Apolonio de Rodas, en lo que llevamos visto de éste. Parece que "quien puede lo más, puede lo menos": quien es capaz de actuar de un modo casi mágico sobre su medio, también podrá hacer lo mismo que cualquier otro cantor que no esté dotado de esos prodigiosos poderes. También se integra el arte de Orfeo en la vida colectiva cuando interviene en unos sacrificios en honor de Apolo[491], tal como vemos en II, 698 y ss.[492]:

> ... ἐκ δέ νυ πάντων

---

490 En ese pasaje, se trata de celebrar la victoria de Polideuces sobre Ámico (cf. Valverde, M., 1993, p. 11).

491 En el pasaje que sigue, vemos a Orfeo acompañando una danza cultual. Es curiosa la escasez de testimonios que lo relacionen directamente con la danza: citemos, p. e., a Luciano, *De saltatione,* 15: ἐὼ λέγειν, ὅτι τελετὴν οὐδεμίαν ἀρχαίαν ἔστιν εὑρεῖν ἄνευ ὀρχήσεως, Ὀρφέως δηλαδὴ καὶ Μουσαίου καὶ τῶν τότε ἀρίστων ὀρχηστῶν καταστησαμένων αὐτάς, ὡς τι κάλλιστον καὶ τοῦτο νομοθετησάντων, σὺν ῥυθμῶι καὶ ὀρχήσει μυεῖσθαι.

492 Tratamos aquí de esta faceta sacerdotal de Orfeo, aunque podríamos tratarla igualmente en el apartado dedicado a su influencia sobre los dioses; sin embargo, nos parece que, al ser la función del sacerdote establecer una mediación entre el hombre y lo divino, podemos igualmente incluir aquí estos testimonios. Reservamos para el apartado de la influencia de Orfeo sobre los dioses, aquellos casos en los que realmente influya sobre ellos a través de su arte, sin fijarnos en las ocasiones en las que los invoca o dirige una plegaria en nombre de quienes lo rodean.

εὐαγέως ἱερῶι ἀνὰ διπλόα μηρία βωμῶι
καῖον, ἐπικλείοντες Ἑώιον Ἀπόλλωνα.
ἀμφὶ δὲ δαιομένοις εὐρὺν χορὸν ἐστήσαντο,
καλὸν Ἰηπαιήον' Ἰηπαιήονα Φοῖβον
μελπόμενοι, σὺν δέ σφιν ἐὺς πάις Οἰάγροιο
Βιστονίηι φόρμιγγι λιγείης ἦρχεν ἀοιδῆς·

La dimensión religiosa que revela ese pasaje puede atribuirse también a la que tiene lo que Orfeo hace en II, 928–9: cuando entierran a Esténelo, nuestro cantor deja sobre la tumba su lira, a modo de ofrenda votiva: ... ἂν δὲ καὶ Ὀρφεὺς / θῆκε λύρην. De todas maneras, debemos señalar que, en esta ocasión, Orfeo propiamente no canta ni toca su instrumento, por lo que el principal interés de este pasaje radica más bien en que es el primero que denomina λύρη al instrumento de Orfeo, denominación que ha podido ser motivada, como vimos en I. 1. 3., por el afán de construir un αἴτιον para el nombre de una región.

La misma vinculación del arte de Orfeo con la vida cotidiana, la encontramos en IV, 1158–60 (donde acompaña un canto nupcial) y en IV, 1193–5 (donde hace lo propio con una danza).

Quizá convenga añadir la plegaria con la que Orfeo, en IV, 1406–26 (aunque no se especifica que la cante, todos sabemos cuál es su forma de comunicarse[493]), consigue que las Hespérides hagan crecer un oasis, cuando los Argonautas están agobiados por la sed:

ἀγχοῦ δ' Ἑσπερίδες, κεφαλαῖς ἔπι †χεῖρας ἔχουσαι
ἀργυφέας ξανθῆισι, λίγ' ἔστενον. οἱ δ' ἐπέλασσαν
ἄφνω ὁμοῦ· ταὶ δ' αἶψα κόνις καὶ γαῖα, κιόντων
ἐσσυμένως, ἐγένοντο καταυτόθι. νώσατο δ' Ὀρφεύς
θεῖα τέρα, τὼς δέ σφε παρηγορέεσκε λιτῆισιν·
"Δαίμονες ὦ καλαὶ καὶ ἐύφρονες, ἵλατ' ἄνασσαι,
εἴτ' οὖν οὐρανίαις ἐναρίθμοί ἐστε θεῆισιν
εἴτε καταχθονίαις, εἴτ' οἰοπόλοι καλέεσθε

493 Además, acerca de la música en el culto griego, pueden verse Farnell, L. R., 1895-1909, IV, pp. 244 y ss. de la reimpr. de 1977, y West, 1992, pp. 14 y ss. Exponemos los datos relativos a esa cuestión, en nuestra síntesis y valoración de la música de Orfeo frente a lo sobrenatural, en la cuarta parte de este trabajo.

†νύμφαι· ἴτ' ὦ† νύμφαι, ἱερὸν γένος Ὠκεανοῖο,
δείξατ' ἐελδομένοισιν ἐνωπαδὶς ἄμμι φανεῖσαι
ἤ τινα πετραίην χύσιν ὕδατος ἤ τινα γαίης
ἱερὸν ἐκβλύοντα θεαὶ ῥόον, ὧι ἀπὸ δίψαν
αἰθομένην ἄμοτον λωφήσομεν. εἰ δέ κεν αὖτις
δή ποτ' Ἀχαιίδα γαῖαν ἱκώμεθα ναυτιλίηισιν,
δὴ τότε μυρία δῶρα μετὰ πρώτηισι θεάων
λοιβάς τ' εἰλαπίνας τε παρέξομεν εὐμενέοντες."
Ὣς φάτο λισσόμενος ἀδινῆι ὀπί, ταὶ δ' ἐλέαιρον
ἐγγύθεν ἀχνυμένους· καὶ δή χθονὸς ἐξανέτειλαν
ποίην πάμπρωτον, ποίης γε μὲν ὑψόθι μακροί
βλάστεον ὄρπηκες, μετὰ δ' ἔρνεα τηλεθάοντα
πολλὸν ὑπὲρ γαίης ὀρθοσταδὸν ἠέξοντο·

Al margen de todo lo que llevamos visto, la causa fundamental de que Orfeo tomara parte en la expedición de los Argonautas era la posibilidad de que su música venciera la atracción del canto de las Sirenas, sobre la tripulación. Esta capacidad de Orfeo sólo se manifiesta, en el poema, en IV, 903–9:

ἴεσαν ἐκ στομάτων ὄπα λείριον· οἱ δ' ἀπο νηός
ἤδη πείσματ' ἔμελλον ἐπ' ἠιόνεσσι βαλέσθαι,
εἰ μὴ ἄρ' Οἰάγροιο πάις Θρηίκιος Ὀρφεύς,
Βιστονίην ἐνὶ χερσὶν ἑαῖς φόρμιγγα τανύσσας,
κραιπνὸν ἐυτροχάλοιο μέλος κανάχησεν ἀοιδῆς,
ὄφρ' ἄμυδις κλονέοντος ἐπιβρομέωνται ἀκουαί
κρεγμῶι· παρθενίην δ' ἐνοπὴν ἐβιήσατο φόρμιγξ,

y nos parece que podemos encuadrarla junto a las actuaciones que lo integraban en la vida colectiva, aunque ya no podría darse también en cualquier cantor corriente, como dijimos a propósito de cuando Orfeo acompaña el canto de sus compañeros: ahora, el hecho de que su canto sea más atractivo que el de las Sirenas, añade un carácter maravilloso y mágico al juego musical de nuestro personaje, en la línea de su capacidad de arrastrar tras de sí árboles, aves, etc.

Diodoro Sículo, IV, 43 y 48, 6, presenta datos interesantes acerca de la participación de Orfeo en el viaje de los Argonautas: cuando sobreviene una fuerte tempestad, Orfeo dirige una plegaria a los Samotracios (tal es lo que dice Diodoro; debemos entenderlo como una paráfrasis para designar a los

Cabiros[494]), para que los salven del peligro; en IV, 48, 6, tras esa plegaria, los vientos amainan, y otra divinidad del mar, Glauco, aparece junto a la nave.

III. 1. 1. D. TESTIMONIOS LITERARIOS DE ÉPOCA IMPERIAL.

La *Biblioteca* del Pseudo–Apolodoro también habla del papel de Orfeo, en la aventura argonáutica, aunque lo único que dice (I, IX, 25 (I, 135)) es que evitó que los héroes se dejaran seducir por el canto de las Sirenas, cantando una melodía que pudo oponerse con éxito a la de las éstas, y con la que "se apoderó" (κατέσχε) del ánimo de sus oyentes:

Παραπλεόντων δὲ Σειρῆνας αὐτῶν, Ὀρφεὺς τὴν ἐναντίαν μοῦσαν μελωιδῶν τοὺς Ἀργοναύτας κατέσχε.

Entre los siglos I y II d. C., Favorino de Arlés, *Corintíacas*, 14–15, ha dejado una pista de la participación de Orfeo en la saga argonáutica, en el curso de la cual participó con su arte en unos juegos organizados por los argonautas en el Istmo de Corinto. En esos mismos juegos, dice Dión, también hubo una carrera naval, en la que venció la nave Argo; Jasón la ofreció a Poseidón, con un epigrama votivo que se dice era obra de Orfeo. Aquí volvemos a encontrar al cantor prodigioso integrado en la vida de la colectividad.

En el siglo II d. C., Luciano de Samósata dejó algunas alusiones a la participación de nuestro personaje en las aventuras de los Argonautas, como la que encontramos en el núm. 29 de su diálogo titulado Δράπεται (*Fugitivi*):

ΕΡΜΗΣ. Τίς δ' οὗτος ἄλλος ὁ προσιὼν ἐστιν, ὦ Ἡρακλες, ὁ καλός, ὁ τὴν κιθάραν;

ΗΡΑΚΛΗΣ. Ὀρφεύς ἐστιν, σύμπλους ἐπὶ τῆς Ἀργοῦς ἐμός, ἥδιστος κελευστῶν ἁπάντων· πρὸς γοῦν τὴν ὠιδὴν αὐτοῦ ἥκιστα ἐκάμνομεν ἐρέττοντες. χαῖρε, ὦ ἄριστε καὶ μουσικώτατε Ὀρφεῦ·

Con vistas a los aspectos a los que dedicamos este capítulo, el interés de este testimonio se centra en las frases subrayadas: el efecto que el arte

---

494 Los Cabiros, en tanto que divinidades de misterios, no podían ser nombrados directamente (cf. Grimal, P., 1951, *s. v.*).

prodigioso de nuestro cantor ("el más amable de los cómitres") tenía sobre los remeros de la nave consistía en que "al son de su canto, nos cansábamos poquísimo, al remar". Recordemos lo que veíamos en los otros testimonios que relacionaban la música de Orfeo con la labor de los remeros –Eurípides, *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle), y Apolonio de Rodas, I, 540 y s.–. A lo que decíamos al comentar esos pasajes, sólo tenemos que añadir que el texto de Luciano no se limita a que Orfeo introdujera un ritmo –un orden– en la actividad de los remeros, sino que se refiere también a los "efectos psicofisiológicos" del canto del tracio, que consigue que quienes lo escuchan no se fatiguen apenas con su trabajo[495]. Parece como si la música fuera capaz de producir un movimiento que no conllevara fatiga muscular. Esto no está muy lejos del "placer" (ἡδονή) que hacía a los animales salvajes ir tras Orfeo, según las palabras con las que Focio resume el testimonio de Conón –*F Gr H*, 26 F 1 (XLV); cf. Focio, *Bibl.*, 140 a 29–, y de la calma que Orfeo provocaba en el mar y en las tempestades: si comparamos las sensaciones con el arco iris, podríamos decir que todo está en la misma franja del espectro, o, en términos menos figurados, en el ámbito de lo que no supone una conmoción del ánimo más o menos violenta. Hay que tener en cuenta que, a la luz de ciertos testimonios de la sensibilidad griega (especialmente de la de aquella época: ponemos por ejemplo el epicureísmo), el placer está vinculado al orden y al equilibrio, más que a la conmoción anímica. Y, en esa misma "franja del espectro", por seguir con nuestra imagen, está también el movimiento ordenado que realizan los remeros de la nave Argo.

Filóstrato el viejo, en *Imagines*, II, 15, 1, se refiere también a cómo Orfeo encantaba el mar, durante el paso de las Simplégades:

---

495 Recordemos que un motivo análogo aparece en Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1073-9, donde la barca de Caronte avanza sin necesidad de remeros (e. d., se mueve sin necesidad de esfuerzo físico). Lo que Orfeo consigue en el mundo de los vivos, lo logra también en el mundo de los muertos: esta indiferencia con respecto a los límites entre el mundo terreno y el subterráneo, es uno de los rasgos más llamativos del poder de la música, en el mito de Orfeo. Podemos encontrar testimonios de tal indiferencia, referidos a la acción de la música de Orfeo sobre la naturaleza, en la literatura latina (vid. Virgilio, *Georg.*, IV, 471 y ss., y 483, y Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1069 y ss.).

Βοσπόρου καὶ Συμπληγάδων ἡ Ἀργὼ διεκπλεύσασα μέσον ἤδη τέμνει τὸ ῥόθιον τοῦ Πόντου, καὶ θέλγει τὴν θάλατταν Ὀρφεὺς ἄιδων, ἡ δὲ ἀκούει καὶ ὑπὸ τῇι ὠιδῇι κεῖται ὁ Πόντος.

Filóstrato el joven, *Im.*, 11, p. 881 Olearius, describe una representación plástica de un episodio de la aventura de los Argonautas. En su descripción, aparece Orfeo, aunque no esté realizando ninguna acción prodigiosa:

τῆς πρύμνης ὁπλίτου πλησίον καὶ ὁ ἐμμελὲς προσάιδων τοῖς τῆς κιθάρας κρούμασι ξὺν ὀρθῇι τιάραι ὅ τε ὑπὲρ τῆς ἱερᾶς ἐκείνης φηγοῦ δράκων πολλῶι σπειράματι κεχυμένος καὶ τὴν κεφαλὴν ἐς τὴν γῆν νεύων ὕπνωι βρίθουσαν τὸν ποταμὸν μὲν Φᾶσιν γίγνωσκε, Μήδειαν δὲ ταύτην, ὁ δ' ἐπὶ τῆς πρύμνης ὁπλίτης Ἰάσων ἂν εἴη, κιθάραν δὲ καὶ τιάραν ὁρῶντας καὶ τὸν δὴ ἀμφοῖν κοσμούμενον Ὀρφεὺς ὕπεισιν ἡμᾶς ὁ τῆς Καλλιόπης.

Temistio, en *Or.*, XIII, p. 178 c Hardouin, alude a la participación de Orfeo en el viaje de los Argonautas: πάλαι ἐκ Θράικης ἐπὶ τὴν Ἀργὼ παρεκάλουν οἱ τῶν θεῶν παῖδες τὸν Καλλιόπης Ὀρφέα.

El poema épico titulado *Argonáuticas órficas*, del s. V d. C., nos ofrece (vv. 83 y ss.) el testimonio de cómo se rogó a Orfeo que participara en la expedición como guía y ayuda de los héroes que la integraban:

> Ἀλλὰ, φίλος, πρόφρων μ' ὑποδέχνυσο καὶ κλύε μῦθον
> μειλιχίαις ἀκοαῖς καὶ λισσομένωι ὑπάκουσον,
> Ἀξείνου πόντοιο μυχοὺς καὶ Φᾶσιν ἐρυμνὸν
> νηὶ σὺν Ἀργώιηι πελάσαι δεῖξαί τε θαλάσσης
> παρθενίης ἀτραπούς, ἐπιήρανον ἡρώεσσιν
> οἵ ῥα τεὴν μίμνουσι χέλυν καὶ θέσκελον ὀμφήν,
> ἐλπόμενοι ξυνῶν πελάγει ἐπαρηγόνα μόχθων.

La función que se esperaba de Orfeo es, pues, en este poema, la misma que en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (I, 32 y ss.). Pero aquí se indica, de forma más explícita que en ese pasaje de Apolonio, que el cumplimiento de esa función se vinculaba precisamente a la música (οἵ ῥα τεὴν μίμνουσι χέλυν... / ἐλπόμενοι ξυνῶν πελάγει ἐπαρηγόνα μόχθων). Y, en efecto, en uno de los momentos de mayor riesgo del viaje, el paso de las Simplégades, además de los consejos que da al piloto, Orfeo hace

apartarse las rocas y retroceder el oleaje, por medio de sus cantos y de su cítara (vv. 704–7):

> αὐτὰρ ἐγὼ μολπῆιcι παρήπαφον ἡμετέρηιcι
> πέτραc ἠλιβάτουc· αἱ δ' ἀλλήλων ἀπόρουcαν.
> Κῦμα δ' ἀνερρόχθηcε· βυθὸc δ' ὑποείκαθε νηὶ
> ἡμετέρηι πίcυνοc κιθάρηι διὰ θέcκελον αὐδήν.

Igualmente, en el momento decisivo de la aventura, cuando los héroes van a apoderarse del vellocino de oro, Orfeo recurre a su arte para vencer al dragón que protege la preciada piel, entonando un canto con el que invoca al Sueño para que acuda y adormezca al monstruo, todo lo cual se consigue oportunamente (vv. 1001–14):

> Καὶ τότ' ἐγὼ φόρμιγγοc ἐφήρμοca θέcκελον ὀμφήν,
> κλάγξαc δ' ἐξ ὑπάτηc χέλυοc, βαρυηχέα φωνὴν
> cιγαλέοιc ἄφθεγκτον ἐμοῖc ὑπὸ χείλεcι πέμπον.
> Κλῆξα γὰρ Ὕπνον ἄνακτα θεῶν πάντων
> [τ' ἀνθρώπων,
> ὄφρα μολὼν θέλξειε μένοc βριαροῖο δράκοντοc.
> Ῥίμφα δέ μοι ὑπάκουcε, Κυτηίδα δ' ἵκτ' ἐπὶ γαῖαν.
> Κοιμίccαc δ' ὅ γε φῦλα πανημερίων ἀνθρώπων,
> καὶ ζαμενεῖc ἀνέμων πνοιὰc καὶ κύματα πόντου
> πηγάc τ' ἀενάων ὑδάτων ποταμῶν τε ῥέεθρα
> θῆράc τ' οἰωνούc τε, τά τε ζώει τε καὶ ἕρπει
> εὐνάζων, ἤμειψεν ὑπὸ χρυcέαιc πτερύγεccιν.
> Ἷξε δ' ἐπὶ cτυφελῶν Κόλχων εὐάνθεα χῶρον·
> κῶμα δ' ἄφαρ κατέμαρψε πελωρίου ὄccε δράκοντοc,
> ἰcοπαλὲc θανάτωι· δολιχὴν δ' ἀμφὶ χθονὶ δειρὴν
> θῆκε καρηβαρέων φολίcιν.

Vemos aquí cómo Orfeo ha prestado un servicio a los Argonautas, gracias –a través de su capacidad de convocar a dioses[496] como Hypnos– a su poder sobre la naturaleza, o, mejor dicho, en este caso, sobre un ser que, por su condición monstruosa, está a medio camino entre lo natural y lo que desborda los límites de la naturaleza. Además, si partimos de la idea de que el

---

496 De la capacidad de Orfeo para actuar sobre los dioses tratamos en el capítulo IV de este estudio.

dragón es un ser que simboliza el caos[497], podemos también asociar esta actuación de Orfeo con aquella función de ordenación que comentábamos en III. 1. C., a propósito de Apolonio de Rodas, I, 540–1 (donde Orfeo aparece ritmando el trabajo de los remeros, e introduciendo, por tanto, un orden en una actividad humana).

El poema que nos ocupa ha conservado también el relato (vv. 406–41) de una competición poético–musical en la que Orfeo se enfrenta con el centauro Quirón. Entre el pasaje de Apolonio de Rodas, I, 494–515, y este episodio, hay muchos otros testimonios que coinciden en atribuir a nuestro cantor una poesía improvisada, cantada y de tema teogónico y cosmogónico[498], en consonancia con el contenido de los poemas que los antiguos consideraban obra de Orfeo (poemas que, en la época de composición de las *Argonáuticas órficas*, ya llevaban tiempo en circulación). El motivo del certamen en el que participa Orfeo estaba ya sugerido en las *Corintíacas*, 15, de Favorino de Arlés, y en Pausanias, X, 7, 2.

Ya las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas presentaban a Orfeo ejerciendo funciones sacerdotales, que volvemos a hallar en estas otras *Argonáuticas* atribuidas al mismo Orfeo. Nos parece bastante coherente que, en los testimonios de una época en la que el orfismo ya estaba ampliamente extendido, Orfeo aparezca insistentemente perfilado con los rasgos de un profeta o iniciador religioso, o como el "ejecutor" de rituales también de carácter religioso. Pero, de todas las referencias a Orfeo como sacerdote, aquí sólo nos interesan aquéllas en las que aparece la música.

---

[497] Así en diversos mitos -cosmogónicos o de otra índole- de la India, el ámbito anatolio y el Próximo Oriente, p. e., o en el mito griego de la muerte de la serpiente Pitón bajo las flechas de Apolo. Para esta interpretación del simbolismo del dragón y de la lucha contra dicha bestia, podemos remitir a la obra de Fontenrose, J., 1959.

[498] Cf. Diodoro Sículo, I, 23, 6-7, y IV, 25, 1-4; Atenágoras, *Supplicatio pro Christianis*, 17, 1, y 18, 3, 6; Menandro el rétor, que habla de las teogonías de Orfeo, en *De epidicticis*, I, 338, 7; Orígenes, *Contra Celsum*, I, 16; Cesareo, *Dialogus* II, 76, y Nonno de Panópolis, *Dionysiaca*, XLI, 375.

Así, si examinamos los pasajes en los que Orfeo actúa como lo que podemos llamar, en un sentido muy amplio, "sacerdote", encontramos los vv. 568–75, en los que se describen unos ritos fúnebres en los que Orfeo participa y en los que, con el fin de "apaciguar el alma" del muerto, le ofrece libaciones y la honra con sus himnos[499]:

> Ἀλλ' οἱ μὲν βασιλῆα περισταδὸν ἀμφιχυθέντες
> Κύζικον εὐξέστοισιν ὑπὸ πλατέεσσιν ἔθηκαν·
> ἂν δ' ἄρα τύμβον ἔχευαν, ἐδωμήσαντο δὲ σῆμα.
> Φιτροὺς δ' αἶψα κόμιζον, ἰδ' ἔντομα πορσύνοντες
> παμμέλαν' ἐν βόθροις κατεκείαθον. Αὐτὰρ ἔγωγε
> ψυχὴν ἱλασάμην, σπένδων μειλίγματα χύτλων
> λοιβὰς συμπροχέων καὶ ἐμοῖς ὕμνοισι γεραίρων.

Aquí, Orfeo ejerce su arte en el curso de una ceremonia que podemos calificar de religiosa, en el sentido de que, aun cuando no se dirige precisamente a los dioses, guarda relación con la vida de ultratumba[500]. La palabra ὕμνος contiene la misma raíz del verbo ὑμνέω, que aparece referido al canto de Orfeo en Eurípides, *Med.*, 543, y cf. también con Platón, *Leg.*, 829 d; Apolonio de Rodas, II, 161, y Pausanias, IX, 30, 12.

En un contexto, asimismo, ritual (ahora no dirigido a espíritus de difuntos, sino propiciatorio de la diosa Rea, vv. 601–5), Orfeo aparece "con la forminge en las manos":

> Καὶ τότ' ἔβαν βασιλῆες ὀνειροπόλον διὰ πύστιν
> κνημὸν ἐπὶ ζάθεον καὶ Δινδύμου ἀκρώρειαν,
> ὄφρα κε μειλίξαιντ' εὐοινίστοις ἐπιλοιβαῖς
> Ῥείην πρεσβυγενῆ, θυμὸν δ' ἀλέαιντο ἀνάσσης.
> Αὐτὰρ ἐγὼν ἑπόμην, φόρμιγγα δὲ χερσὶν ἄειρον.

Y, en vv. 616–7, se nos sugiere que Orfeo hizo uso de su arte entonando un canto de alabanza a la diosa:

> Αὐτὰρ ἔμ' ἤνωγον κλῆσαι θεὸν ἠδὲ γερῆραι,

---

499 Analizaremos más detenidamente este aspecto de la música de Orfeo, en la cuarta parte de este trabajo.

500 Entendemos por "religioso" todo lo que pone al hombre en contacto con lo trascendente o con lo que esté más allá de la experiencia sensible inmediata.

ὄφρα κεν ἀντομένοις νόστον μελιηδέ' ὀπάσσοι.

El v. 618 habla de súplicas que se elevaron a la diosa:

Ἀλλ' ὅτε δὴ θυέεσσι λιταῖσί τε γουνασάμεσθα,

lo que parece implicar que, efectivamente, Orfeo cumplió su cometido (ya que, en los versos que describen el ritual, y que preceden a los que enuncian la invitación que se hizo al cantor, no hay una sola referencia a que nadie pronunciara una palabra de súplica o de alabanza, por lo que podemos suponer que las λιταῖσι del v. 618 aluden a la alabanza que se pidió a Orfeo que pronunciara). ¿Tienen las λιταί connotaciones musicales? Podemos recordar los himnos cultuales (los homéricos, p. e.), que, desde luego, eran cantados[501]. Hay otro pasaje en el que Orfeo pronuncia efectivamente una plegaria, en vv. 332 y ss.: el verbo empleado es ἀγορέυω, que no tiene connotaciones musicales. Sin embargo, no debemos olvidar que, ya en época clásica, Eurípides aludió en una ocasión –*I. A.*, 1211 y 1213– a la "palabra" –λόγος– de Orfeo, sin ninguna referencia a la música, aunque esa alusión a la palabra aparecía desprovista de toda implicacion religiosa. Pero está a la vista lo infrecuente de esos testimonios desprovistos de connotaciones musicales.

En el poema al que estamos dedicando estas líneas, hallamos una ceremonia de evocación de deidades infernales (vv. 950–82), en el curso de la cual Orfeo golpea una placa de bronce al realizar su invocación (vv. 965–6: καὶ ἀπηχέα χαλκὸν / κρούων ἐλλισάμην). No sabemos hasta qué punto podemos considerar musical algo que se califica de ἀπηχής ("disonante", según LSJ y DGE, aunque F. Vian traduce simplemente por "sonore"[502]). En cualquier caso, no se trata del instrumento típico de Orfeo, y nos parece interesante registrarlo. Por lo demás, el verbo κρούω o sus derivados nos son conocidos por otros pasajes alusivos a Orfeo, en los que tienen un sentido específicamente musical[503].

Asimismo, la música de Orfeo sirvió para la botadura de la nave Argo, según *A. O.*, vv. 248–72:

---

501 Cf., p. e., el primer *Himno homérico a Apolo,* vv. 157-161.

502 Y, por otra parte, ἀπήχησις significa "resonancia", en Dionisio Tracio, 630, 1.

503 Filóstrato el joven, *Imagines,* p. 881 Olearius; Temistio, XVI, p. 209 c-d Hardouin; Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini,* 14, 1; Gregorio Nazianzeno, *Orationes,* XXXIX, 680 (PG, 36, 340 Migne).

Παχνώθη δ' αὖ θυμὸς Ἰάσονος· αὐτὰρ ἔμοιγε
νεῦσεν ὀπιπεύων, ἵνα οἱ θάρσος τε βίην τε
μολπῇι ὑφ' ἡμετέρηι κεκμηόσιν αἰὲν ὀρίνω.
Αὐτὰρ ἐγὼ φόρμιγγα τιτηνάμενος μετὰ χερσί,
μητρὸς ἐμῆς ἐκέρασσ' εὐτερπέα κόσμον ἀοιδῆς,
καί οἱ ἀπὸ στηθέων ὄπα λείριον ἐξελόχευσα·
"Ἔξοχοι ἡρώων, Μινυήιον αἷμα γενέθλης,
εἰ δ' ἄγε νῦν στερεοῖσιν ὑπὸ στέρνοισι κάλωας
βρίσαθ' ὁμορροθέοντες, ἐρείσατε δ' ἴχνια γαίηι
ταρσοῖσιν, ποδὸς ἄκρον ὑπερβλήδην τανύσαντες,
καὶ χαροπὸν ποτὶ χεῦμα γεγηθότες ἕλξατε νῆα·
Ἀργώ, πεύκησίν τε ἰδὲ δρυσὶ γομφωθεῖσα,
ἄι' ἐμῆς ἐνοπῆς· καὶ γὰρ πάρος ἔκλυες ἤδη,
ἡνίκα δένδρε' ἔθελγον ἐν ὑλήεντι κολώνηι
πέτρας τ' ἠλιβάτους, καί μοι κατὰ πόντον ἔβαινον
οὔρε' ἀποπροliποῦσαι· ἐπίστεο δ' αὖτε θαλάσσης
παρθενίης ἀτραπούς, σπέρχου δ' ἐπὶ Φᾶσιν ἀμείβειν,
ἡμετέρηι πίσυνος κιθάρηι καὶ θεσκέλωι ὀμφῆις."
Δὴ τότ' ἐπιβρομέουσα Τομαριὰς ἔκλυε φηγός,
ἥν οἱ ὑποτροπίην Ἄργος θέτο νηὶ μελαίνηι
Παλλάδος ἐννεσίηισιν. Ἀνηέρθη δὲ μάλ' ὦκα
δούρατ' ἐλαφρίζουσα, θοὴ δ' ὠλίσθανε πόντωι·
καί οἱ ἐπειγομένη θαμινὰς ἐκέδασσε φάλαγγας,
αἵ οἱ ὑπὸ τρόπι κεῖντο, μιᾶς σχοίνοιο ταθείσης.
Ἐν δ' ἄρ' ἔβη λίμενος· χαροπὸν δ' ἀνεχάσσατο
[κῦμα,

θῖνες δ' ἀμφέκλυσθεν· ἐγήθει δὲ φρέν' Ἰησων.

Al margen ya de esta faceta sacerdotal, Orfeo desempeña un papel importante en el curso de la expedición, cuando consigue que sus compañeros dejen la isla de Lemnos (o, mejor dicho, que dejen a las hermosas mujeres que habían encontrado allí) y que prosigan la navegación (*A. O.*, vv. 479–83):

Φίλτροις Ὑψιπύλην ἐρατοῖς ἐδάμασσεν Ἰήσων,
ἄλλῃ δ' ἄλλος ἔμικτο· καὶ ἐκλελάθοντο πορείης,
εἰ μὴ ἀποτροπίοις ἐνοπαῖς θελξίφρονί θ' ὕμνωι
ἡμετέρωι θελχθέντες ἔβαν ποτὶ νῆα μέλαιναν,

εἰρεσίην ποθέοντες, ἐπεμνήσαντο δὲ μόχθου.

Es importante observar que el verbo que describe los efectos del canto (ὕμνος) de Orfeo, sobre el ánimo de sus compañeros, es θέλγω, el mismo que encontrábamos para expresar lo que consigue nuestro protagonista, sobre la naturaleza no – humana[504].

III. 1. 1. E. TESTIMONIOS PROCEDENTES DE LA LITERATURA LATINA DEL PERÍODO POSTCLÁSICO[505].

Higino, *Fab.*, XIV, 1, en el catálogo de los argonautas, incluye a Orfeo como *mantis citharista;* en *Fab.*, XIV, 27, alude también al canto y a la cítara de Orfeo (*cantibus et cithara Orphei),* y presenta el caso de un marino, Butes, al que venció el canto de las Sirenas, a pesar de que también lo atraía el de Orfeo *(quamvis cantibus et cithara Orphei avocabatur).* Éste, por lo demás, también aparece marcando el ritmo a los remeros en *Fab.*, XIV, 32 *(celeuma dixit Orpheus Oeagri filius).* En *Fab.*, CCLXXIII, 10–11, se refiere a los juegos organizados por Acasto, hijo de Pelias, en Argos. En esos juegos, nos dice, Orfeo venció en el concurso de cítara[506].

Séneca, *Med.*, vv. 348–9, presenta a Orfeo entre los Argonautas, en el curso de un canto coral en el que, a partir del tópico de la condenación del primero que se atrevió a navegar, se comentan las catástrofes que está provocando la expedición argonáutica. Ya antes de zarpar, dice el coro, se produjeron portentos que no presagiaban nada bueno, y que atemorizaron a muchos: incluso hicieron enmudecer a Orfeo. No obstante lo cual, en los vv. 357–60, alude a la participación de Orfeo en la aventura de los Argonautas, diciendo que estuvo a punto de hacer que lo siguieran las Sirenas:

cum Pieria resonans cithara
Thracius Orpheus
solitam cantu retinere rates
paene coegit Sirena sequi? 360

---

504 Vid., p. e., Apolonio de Rodas, I, 27; pero ya en el poema de Apolonio de Rodas, tenemos la raíz del verbo θέλγω referida a los prodigios de Orfeo sobre oyentes humanos (I, 515).

505 No hemos encontrado testimonios relativos a este aspecto de Orfeo, en la literatura latina anterior.

506 Aquí parece que continúa la tradición que hallábamos en Favorino de Arlés, *Corintíacas,* 14-5.

También tenemos testimonios de la participación de Orfeo en la expedición de los argonautas, como era de esperar, en el poema de Valerio Flaco. Así, en I, 186–7, podemos ver a Orfeo integrado en la vida de los marinos, ayudándoles a botar la nave Argo:

... non clamor anhelis
nauticus aut blandus testudine defuit Orpheus.

En otro pasaje (I, 470–2), Orfeo aparece guiando los remos con su canto:

non vero Odrysius transtris impenditur Orpheus
aut pontum remo subigit, sed carmine tonsas
ire docet, summo passim ne gurgite pugnent.

Estamos ante una variante del motivo que encontrábamos en Luciano, *Fugitivi,* 29. Sin embargo, Luciano es posterior a Valerio Flaco, y tuvo que sacar ese motivo de Eurípides, *Hyps.*, c. 257 y ss. (fr. 63 Cockle), y de Apolonio de Rodas, I, 540–1, poema este último al que, en definitiva, miraba Valerio Flaco como su modelo. En cualquier caso, al margen ya de la dependencia o no de unos textos con respecto a otros, podemos observar que se trata de un motivo en el que se extiende a la naturaleza manipulada por el hombre (los remos) un efecto que, en principio, obraba sobre la naturaleza salvaje: en este momento, podemos recordar el pasaje de Apolonio de Rodas, en el que Orfeo arrastra tras de sí las hayas de Pieria (I, 28 y ss.).

En estas mismas *Argonáuticas,* IV, 85–87, Valerio Flaco presenta a Orfeo consolando a sus compañeros, después de perder a Hércules, con un canto *(medicabile carmen)* acerca de los destinos de los dioses:

Thracius at summa sociis e puppe sacerdos
fata deum et miserae solans incommoda vitae
securum numeris agit et medicabile carmen.

También en Apolonio de Rodas, Orfeo calmaba los ánimos de sus compañeros, tras una disputa, con un canto acerca de los dioses (I, 494–515).

Asimismo, en IV, 348–422, encontramos a Orfeo ejecutando un canto sobre Io, Argos y Hermes, canto que concluye diciendo:

... iuvet nostros nunc ipsa labores

immissisque ratem sua per freta provehat euris".

Y, en efecto, lo consigue:

Dixerat, et placidi tendebant carbasa venti.

Nos falta todavía referirnos a otros dos pasajes de poemas épicos de este período. Estacio, *Theb.*, V, 343 y ss., dice que Orfeo aliviaba las fatigas de los remeros:

... Oeagrius illic
acclinis malo mediis intersonat Orpheus
remigiis tantosque iubet nescire labores.

Es lo mismo que ya conocemos por Eurípides, *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle), y en Apolonio de Rodas, I, 540–1.

Silio Itálico, XI, 469 y ss., sugiere que fue la música de Orfeo la que arrastró la nave Argo hacia el mar:

quin etiam, Pagasaea ratis cum caerula nondum
cognita terrenae pontumque intrare negaret, 470
ad puppim sacrae cithara eliciente carinae
adductum cantu venit mare.

III. 1. 2. ORFEO COMO "INICIADOR" DE UNA CULTURA MUSICAL. LA INVENCIÓN Y LA PEDAGOGÍA DE INSTRUMENTOS Y OTROS MEDIOS TÉCNICOS DE LA MÚSICA Y DE LA POESÍA.

Al no haber encontrado testimonios en la literatura griega de época arcaica, tenemos que comenzar nuestro examen por las fuentes de época clásica.

III. 1. 2. A. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA CLÁSICA.

Ya en Eurípides, *Hyps.*, 1622–3 (fr. 123 Cockle), aparece Orfeo encargado de la educación de los hijos de Jasón y de Hipsípile. Puede verse el texto reproducido en el apartado I. 1. 2.: a Euneo le enseña el arte de la cítara[507]; al otro hermano, lo entrena para la guerra.

---

507 Anotemos que se consideraba a Euneo como ancestro de una familia ateniense, los Euneidas, dedicada al arte de la cítara y de la danza, que se transmitían de padres a hijos; vid. Linforth, I. M., 1973, p. 7, y Burkert, W.,

En I. 1. 2., hemos encontrado ya el "nomos" titulado *Los persas*, de Timoteo, y, en el mismo pasaje (vv. 234 y ss. Janssen) que comentábamos allí, encontramos una indicación que nos interesa en este momento: πρῶτος ποικιλόμουσον Ὀρφεὺς <χέλ>υν ἐτέκνωσεν, e. d., "fue el primero que creó la lira".

Del siglo V a. C., data el filósofo, trágico y poeta elegíaco Critias, a quien Malio Teodoro[508] (s. IV d. C.) hace remontar la creencia en que Orfeo había sido el inventor del hexámetro dactílico: *metrum dactylicum hexametrum inventum primitus ab Orpheo Critias adserit* (*De metris*, IV, 1, cf. Critias, 88 B 3 DK).

En un pasaje del Ps. Alcidamante, *Vlixes*, 24, se presenta a Orfeo como inventor de la escritura, que habría aprendido de las Musas, y como maestro de Heracles. En ese texto, no se alude en ningún momento a la música; pero, si se dice que Orfeo fue maestro de Heracles, es evidente que no le pudo enseñar más que lo que sabía: cantar, tocar la lira, etc. He aquí el texto del Ps. Alcidamante:

γράμματα μὲν δὴ πρῶτος Ὀρφεὺς ἐξήνεγκε, παρὰ Μουσῶν μαθών, ὡς καὶ τὰ ἐπὶ τῶι μνήματι αὐτοῦ δηλοῖ ἐπιγράμματα·

Μουσάων πρόπολον τῆιδ' Ὀρφέα Θρῆικες ἔθηκαν
ὃν κτάνεν ὑψιμέδων Ζεὺς ψολόεντι βέλει.
Οἰάγρου φίλον υἱόν, ὃς Ἡρακλῆ' ἐξεδίδαξεν,
εὑρὼν ἀνθρώποις γράμματα καὶ σοφίην.

En este texto, Orfeo aparece una vez más como instituidor de los rasgos de una civilización, y, en tanto que tal, como maestro de uno de los héroes mayores del mundo griego.

1994, p. 46. Los testimonios remontan a Lisias, según Harpocración, *s. v.* "*Euneidas": Εὐνεῖδαι· Λυσίας ἐν τῶι κατὰ Τελαμῶνος, εἰ γνήσιος. γένος ἐστὶ παρ' Ἀθηναίοις οὕτως ὀνομαζόμενον Εὐνεῖδαι, ἦσαν δὲ κιθαρωιδοὶ πρὸς τὰς ἱερουργίας παρέχοντες τὴν χρείαν. Acerca de la música en la educación tradicional griega, vid., p. e., Kemp, J. A., 1966, y, acerca de la "filosofía de la música" en Grecia, vid., p. e., Abert, H., 1899; Moutsopoulos, E., 1959, 1959 b y 1962, y Anderson, W. D., 1966.

508 Acerca de la identidad de este Critias con el citado por Malio Teodoro, vid. Linforth, I. M., 1941, p. 36.

Tenemos que traer a colación en este momento un pasaje del comentario a una teogonía órfica, contenido en el *Papiro de Derveni,* comentario que podemos fechar en el s. IV a. C. Concretamente en la columna XXII, 1–3, del papiro en cuestión, leemos: πά[ντ' οὖ]ν ὁμοίω[ς ὠ]νόμασεν ὡς κάλλιστα ἠ[δύν]ατο: "pues, de modo similar, dio nombre a todo, lo más acertadamente que pudo", y tenemos que sobreentender que el sujeto del verbo ὠ]νόμασεν es Orfeo[509]. Quizá este texto acierte plenamente en lo que puede entenderse como la esencia de la creación poética: dar nombre a lo innombrado. Y podemos añadir que ésa es la esencia, no sólo de la creación poética, sino del lenguaje humano, en general, lo que representa el prinicipio de toda civilización. Quizá por la conciencia de que el lenguaje es lo que nos diferencia de los animales, es por lo que Orfeo (y otras figuras de poetas–músicos míticos) tiene una importante faceta de civilizador, de la que estamos viendo algunos testimonios en estos epígrafes.

III. 1. 2. B. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA HELENÍSTICA.

El Ps. Eratóstenes, *Cat.,* 24 (t. 57 Kern), asigna a Orfeo un papel, si no en la invención de la lira, sí en su definitiva constitución. Fiel a tradiciones que remontan al *Himno homérico a Hermes,* el Ps. Eratóstenes atribuye el invento a Hermes, que la dotó de siete cuerdas (κατεσκευάσθη δὲ τὸ μὲν πρῶτον ὑπὸ Ἑρμοῦ ἐκ τῆς χελώνης καὶ τῶν Ἀπόλλωνος βοῶν, ἔσχε δὲ χορδὰς ἑπτὰ ἀπὸ τῶν Ἀτλαντίδων); Apolo la adoptó, la usó para acompañar el canto y la entregó a Orfeo (μετέλαβε δὲ αὐτὴν Ἀπόλλων καὶ συναρμοσάμενος ᾠδὴν Ὀρφεῖ ἔδωκεν), y éste le añadió dos cuerdas, con lo que el instrumento tuvo tantas cuerdas como Musas había en el panteón griego: ὃς Καλλιόπης υἱὸς ὤν, μιᾶς τῶν Μουσῶν, ἐποίησε τὰς χορδὰς ἐννέα ἀπὸ τῶν Μουσῶν ἀριθμοῦ[510].

Damageto (s. III a. C.), en un epigrama recogido en *A. P.,* VII, 9, 6, atribuye a Orfeo la invención del hexámetro dactílico:

καὶ στίχον ἡρώιωι ζευκτὸν ἔτευξε ποδί,

---

509 Vid. Detienne, M., 1989, p. 124.

510 Cf. escolio a Arato, v. 269, en Maass, E., 1958, pp. 230-1. El hecho de que casi se empleen las mismas palabras, en ése como en otros pasajes, es una de las causas por las que se duda de la paternidad eratosténica de lo que nos ha llegado de los *Catasterismi.*

con lo que tenemos una referencia a nuestro personaje como introductor de uno de los usos más importantes de la poesía griega. Nos hallamos en la misma línea de Critias, según el testimonio de Malio Teodoro, *De metris,* IV, 1.

Diodoro Sículo, III, 59, 5–6, no atribuye a Orfeo la invención de la cítara, sino su perfeccionamiento (la noticia remonta a Dionisio Escitobraquión, según sugiere Kern, *sub* t. 56[511]): (sc. τὸν δὲ Ἀπόλλω) τῆς κιθάρας ἐκρῆξαι τὰς χορδὰς καὶ τὴν εὑρημένην ἁρμονίαν ἀφανίσαι. (6) ταύτης δ' ὕστερον Μούσας μὲν ἀνευρεῖν τὴν μέσην, Λίνον δὲ τὴν λίχανον, Ὀρφέα δὲ καὶ Θαμύραν ὑπάτην καὶ παρυπάτην[512].

III. 1. 2. C. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA IMPERIAL.

Hay diversos testimonios que hablan de los discípulos de Orfeo. Es ésta otra faceta de la función de Orfeo, en el marco de la sociedad humana. Uno de los discípulos de Orfeo se dice que fue Midas; pero, de los testimonios de los que disponemos, sólo pudo contener una alusión a la música el de Conón, *F Gr H,* 26 F 1 (I), que nos es conocido gracias a Focio, *Bibl.,* 130 b 20. El texto, aparte de las inevitables referencias a la riqueza de Midas, dice así:

καὶ Ὀρφέως κατὰ Πιέρειαν τὸ ὄρος ἀκροατὴς γενόμενος πολλαῖς τέχναις Βριγῶν βασιλεύει.

Aun cuando no hay ninguna mención explícita de la música, pensamos que, si Midas fue discípulo de Orfeo (Ὀρφέως ἀκροατὴς γενόμενος), lo que tuvo que aprender fue la música de nuestro protagonista, por la que adquiriría las artes con las que gobernó a los brigos[513]. Observemos, además, que la palabra que designa las artes es τέχνη, y que ésta es la que emplea, p. e., Luciano, *Adversus indoctum,* 109–11, para referirse al arte de Orfeo. Incluso en el caso de que Focio, al extractar el texto de Conón, no haya reproducido textualmente esa palabra (o aunque τέχνη no estuviera en el texto de Conón), tanto Conón como Focio la emplearon porque podía designar, sin gran peligro de equívoco, el arte de Orfeo.

---

511 Sin embargo, Rusten no recoge ese pasaje como fragmento de Dionisio Escitobraquión.

512 Acerca de los nombres de las cuerdas de la lira, vid. West, M. L., 1992, pp. 219-22.

513 Otra denominación de los frigios (vid. *RE, s. v.*).

Estrabón, X, 3, 17, cita a Orfeo entre los tracios que introdujeron la música en Grecia:

οἵ τ' ἐπιμεληθέντες τῆς ἀρχαίας μουσικῆς Θρᾶικες λέγονται, Ὀρφεύς τε καὶ Μουσαῖος καὶ Θάμυρις, καὶ τῶι Εὐμόλπωι δὲ τοὔνομα ἐνθένδε, καὶ οἱ τῶι Διονύσωι τὴν Ἀσίαν ὅλην καθιερώσαντες μέχρι τῆς Ἰνδικῆς ἐκεῖθεν καὶ τὴν πολλὴν μουσικὴν μεταφέρουσι.

Es muy interesante que se presente la música como un arte procedente, en su mayor parte, de la India[514].

Un pasaje del Ps. Galeno, *De partibus philosophiae*, 29, habla también de Orfeo como del tracio a quien se debe la invención de la música, y, más concretamente, los cantos de marcha al combate, con un efecto psicológico al que se alude muy confusamente:

Ἤλθωμεν δὲ καὶ εἴπωμεν, τίνων εἰσὶν εὑρήματα ... τὴν δὲ μουσικὴν οἱ Θρᾶικες· ἐκεῖθεν γὰρ ὁ Ὀρφεύς, ὅστις λέγεται εὑρηκέναι τὴν μουσικήν. ἐπενόησε δὲ ἐμβατήρια μέλη διεγείροντα πρὸς θυμὸν τοὺς ἄγαν πολεμικοὺς ὄντας. ἡ γὰρ ψῦξις ἀποκλείσασα τὸ θερμὸν ἐν τῶι βάθει δριμύτερον αὐτὸ ποιεῖ, ὅθεν καὶ θυμοειδεῖς εἰσι καὶ πολεμικοὶ τῆι βίαι τοῦ θερμοῦ καὶ ὀρχηστικοὶ δὲ διὰ τὰς ἑτοίμους φυγὰς τῶν βελῶν. ἔστι γὰρ καὶ πυρρίχειος παρ' αὐτοῖς ὄρχησις, ὅ ἐστιν ἐνόπλιος, κατὰ τὸ εἰρημένον τῶι ποιητῆι

Μηριόνη, τάχα κέν σε καὶ ὀρχηστὴν περ ἐόντα.

En el libro *De astrologia,* atribuido a Luciano de Samósata, se presenta a Orfeo fabricando la lira (X: πηξάμενος λύρην), con lo que prolonga la línea de testimonios que arranca del "nomo" *Los persas*, de Timoteo (vv. 234 y ss. Janssen). Lo más interesante de este texto es que relaciona más o menos explícitamente la invención de la lira con la introducción de ceremonias religiosas, con la temática también religiosa de los cantos de Orfeo y con el descubrimiento de la astrología:

---

514 También nos llama la atención que los tracios la hubieran conocido por haber llegado allí, al propagar la religión de Dioniso: el hecho de que tanto Orfeo como Dioniso estuvieran vinculados a Tracia, y de que hubieran llevado allí la música desde la India, es otro ejemplo de la relación entre orfismo y dionisismo.

Ἕλληνες δὲ οὔτε παρ' Αἰθιόπων οὔτε παρ' Αἰγυπτίων ἀστρολογίης πέρι οὐδὲν ἤκουσαν, ἀλλὰ σφίσιν Ὀρφεὺς ὁ Οἰάγρου καὶ Καλλιόπης πρῶτος τάδε ἀπηγήσατο, οὐ μάλα ἐμφανέως, οὐδὲ ἐς φάος τὸν λόγον προήνεγκεν, ἀλλ' ἐς γοητείην καὶ ἱρολογίην, οἵη διανοίη ἐκείνου. πηξάμενος γὰρ λύρην ὀργιά τε ἐποιέετο καὶ τὰ ἱρὰ ἤειδεν· ἡ δὲ λύρη ἑπτάμιτος ἐοῦσα τὴν τῶν κινεομένων ἀστέρων ἁρμονίην συνεβάλλετο.

Con lo que tenemos a nuestro protagonista como iniciador no sólo de una cultura musical, sino también de otros aspectos de la civilización, derivados del empleo de un instrumento musical: además de los cantos y de las ceremonias en las que se entonan, la astrología, que se entiende como una ciencia de la naturaleza[515], y que, por lo menos dentro de la tradición pitagórica, se concebía como la disciplina más próxima a la música[516]. Y lo más interesante es que Orfeo tiene acceso a esa ciencia de los astros, gracias a que su instrumento se ajusta a la armonía del movimiento de los astros (ἡ δὲ λύρη ἑπτάμιτος ἐοῦσα τὴν τῶν κινεομένων ἀστέρων ἁρμονίην συνεβάλλετο): una vez más, Orfeo se comunica con la naturaleza gracias a su arte, con la que reproduce el ritmo de aquélla[517]. Y, gracias a esa comunicación, adquiere una sabiduría que le permite dominar mágicamente la naturaleza, y que él mismo transmite con su canto en las ceremonias secretas que instituye.

Nicómaco de Gerasa, p. 266, 1 y ss. Jan; t. 163 Kern presenta a Orfeo como maestro de otros tres importantes poetas–músicos del mito griego: Ὀρφεὺς δὲ ἐδίδαξε Θάμυριν καὶ Λίνον ... ἐδίδαξε δὲ καὶ Ἀμφίονα, ὃς ἐπὶ τῶν ἑπτὰ χορδῶν ἑπταπύλους τὰς Θήβας ᾠκοδόμησεν.

Taciano es un escritor cristiano que vivió en el s. II d. C., y que, en su *Oratio ad Graecos,* I, dice que Orfeo enseñó a los griegos la música y el canto (junto a las iniciaciones en los misterios): ποίησιν μὲν γὰρ ἀσκεῖν καὶ ἄιδειν Ὀρφεὺς ἡμᾶς (Ἕλληνας) ἐδίδαξεν, ὁ δὲ αὐτὸς καὶ μυεῖσθαι. En

---

515 Sabido es que la astronomía y la astrología, tal como las entendemos hoy, estaban unidas en el mundo antiguo, y que los progresos de la primera se debieron, sobre todo, a intereses relacionados con la segunda.

516 Cf., entre otros, Platón, *R.,* 530 d.

517 También nos referimos a esta idea en la introducción; véase Bernabé, A.: "Orfeo: el poder de la música", artículo en prensa, en la revista *Anfión.*

la misma obra (XXXIX y XLI), dice que Museo fue discípulo de Orfeo: τοῦ δ' Ὀρφέως Μουσαῖος μαθητής.

Entre el siglo II d. C., en el que se sitúa la vida de Nicómaco de Gerasa, y el III d. C., Clemente de Alejandría compuso sus *Stromateis,* en uno de cuyos pasajes (I, 21, 131, 2) se da a Orfeo como maestro de Museo, otro de los poetas míticos más importantes de la tradición legendaria griega, y vinculado, como Orfeo, a una poesía teogónica y cosmogónica: Ὀρφεὺς δὲ, ὁ συμπλεύσας Ἡρακλεῖ, Μουσαίου διδάσκαλος. De todas formas, este testimonio es problemático desde el punto de vista crítico–textual[518].

Eusebio de Cesarea, *Chron. Can.,* vol. II, p. 46 *He* Schöne, presenta a Museo como discípulo de Orfeo, en la misma línea del texto de Clemente de Alejandría que acabamos de examinar (Ὀρφεὺς Θρᾷξ ἐγνωρίζετο· τούτου μαθητὴς Μουσαῖος ὁ Εὐμόλπου υἱός).

III. 1. 2. D. FUENTES DE LA LITERATURA LATINA DEL PERÍODO POSTCLÁSICO[519].

Plinio el viejo, en *Naturalis Historia,* VII, 204, recoge tradiciones que atribuían a Orfeo la invención de la cítara, aunque también da la pista de que el invento se adscribía a otros poetas–músicos legendarios: *citharam Amphion* (sc. *invenit), ut alii, Orpheus, ut alii, Linus.* Que, entre los *alii* que dicen que fue Orfeo el inventor de la cítara, figurase ya Timoteo, con su "nomos" *Los persas,* vv. 234 y ss. Janssen, dependería de que la palabra χέλυς designe lo mismo que κιθάρα. En general, no es así; pero la exactitud terminológica no es una de las características de estos autores, al referirse a los instrumentos de Orfeo. En cuanto a los testimonios literarios griegos, anteriores a Plinio, que presentan la lira o la cítara como invento de Orfeo, véase el apdo. III. 1. 2. B.

III. 1. 2. E. FUENTES DE LA LITERATURA LATINA TARDÍA.

Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam,* vv. 391 y ss., presenta a Orfeo como iniciador de la poesía *(<Orpheus> primus poeticen inlustravit).*

---

518 Μουσαίου διδάσκαλος Lobeck, *Aglaophamus,* p. 353: Μουσαίου μαθητής L: ⟨τοῦ⟩ Μουσάιου μαθητής Po: Μουσάιου καθηγητής Ja^2.

519 Como ocurre con Orfeo músico entre los Argonautas, no conocemos testimonios sobre este aspecto de Orfeo, en la literatura latina anterior.

De mayor interés nos parece la noticia dada por Servio (s. IV d. C.), en su comentario a Virgilio, *Aen.*, VI, 645:

Orpheus ... primus etiam deprehendit harmoniam, id est circulorum mundanorum sonum, quos novem esse novimus. e quibus summus quem anastron dicunt, sono caret, item ultimus, qui terranus est. reliqui septem sunt, quorum sonum deprehendit Orpheus, unde uti septem fingitur chordis ...

El escolio en cuestión, a pesar de referirse al v. 645, puede servir también para entender el verso siguiente; es más, parece haberse redactado con el objeto de explicar por qué el v. 646 dice que Orfeo cantaba sobre siete notas[520]. Y la explicación del comentarista es ésta: se presenta a Orfeo con un instrumento de siete cuerdas porque el cantor había escuchado la armonía de las esferas, y, aunque éstas sean nueve, dos de ellas no producen ningún sonido, con lo que sólo quedan siete. El escolio parece sugerir que Orfeo había puesto siete cuerdas a la lira, para reproducir la estructura del Universo[521].

Generalmente, se consideraba que la armonía de las esferas había sido un descubrimiento de Pitágoras, que habría sido el único capaz de escucharla. Al incluir a Orfeo entre los que habían escuchado esa misteriosa música, este texto nos está recordando la conexión entre orfismo y pitagorismo. Lo mismo nos sugiere la analogía establecida entre las siete esferas del Universo y las siete cuerdas de la lira: a esa misma analogía, y a propósito de Orfeo, se

---

520 Cf. el pasaje de Virgilio, *Aen.*, VI, 645-6. En los vv. anteriores, Virgilio ha descrito la "vida" de las almas en el mundo de los muertos, vida bastante parecida a la de los vivos: allí también hay competiciones deportivas y certámenes poéticos y corales, y también allí está Orfeo, que canta sobre siete notas: es lo que se dice en los vv. 645-6 de este libro VI de Virgilio (*nec non Threicius longa cum veste sacerdos/ obloquitur numeris septem discrimina vocum).* Acerca de este difícil pasaje, puede verse el excelente análisis de Paterlini, M., 1992.

521 Algo parecido encontramos en Diodoro Sículo, I, 16, donde se dice que Hermes, que había sido el primero en observar los astros y sus movimientos, fabricó una lira de tres cuerdas, imitando así las tres estaciones en las que, en la concepción más antigua, se dividía el año. Sobre las analogías que los antiguos vieron entre la estructura de la lira y la de ciertas peculiaridades del Universo, puede verse nuestro trabajo de 1995 b.

alude en otro escolio a Virgilio, *Aen.*, VI, 119[522]. Y no estará de más recordar aquí que una obra atribuida a Luciano (*De astr.*, X) sugiere que Orfeo descubrió la astrología gracias a que su lira reproducía la armonía de los astros. Este último testimonio invierte la relación entre la música y la astronomía: en el Ps. Luciano, se fabrica primero la lira, y de su uso se derivan descubrimientos astronómicos; en el escolio de Servio, la fabricación de la lira depende de lo que previamente se había descubierto acerca de los astros. En fin, era esperable que la doctrina de la armonía de las esferas, surgida en el ámbito pitagórico, acabara asociándose, en algunos testimonios, con la figura del poeta–músico más eminente del mito griego. Sobre todo teniendo en cuenta que el instrumento de Orfeo era la lira, y que la doctrina de la armonía de las esferas identificaba los sonidos de cada planeta con los de cada cuerda de la lira. Y, en ambos casos, tenemos una conexión entre la música y los avances de lo que, a falta de nombre mejor, llamaremos "civilización"[523].

Otro escolio de Servio a Virgilio, *Aen.*, VI, 667, presenta a Museo como discípulo de Orfeo: *theologus fuit iste (Musaeus) post Orpheum et sunt variae de hoc opiniones: nam eum alii Lunae filium, alii Orphei volunt, cuius eum constat fuisse discipulum.*

También en esta época se sitúa Malio Teodoro, cuyo *De metris*, IV, 1 (t. 106 Kern), recoge la creencia de que Orfeo había inventado el hexámetro dactílico; además, este autor indica de dónde había sacado la noticia: *metrum dactylicum hexametrum inventum primitus ab Orpheo Critias* [524] *adserit.* Otros tratadistas latinos de métrica, también del siglo IV, insisten en esa atribución. Mario Plocio, *Ars gramm.*, III, 2, dice: *heroicum metrum et Delphicum et theologicum nuncupatur, heroicum ad Homero, qui hoc metro heroum facta composuit, Delphicum ab Apolline Delphico, qui primus hoc usus est metro, theologicum ab Orpheo et Musaeo, qui deorum sacerdotes cum essent, hymnos hoc metro cecinerunt.* Mario Victorino, *Ars gramm.*, I, 12, da cuenta de una esperable diversidad de opiniones: *in his enim (sc dactylo et iambo) metrorum omnium fundamenta subsistunt. hoc quidam a Lino Apollinis antistita, alii ab Orpheo, nonnulli ab Homero inventum putant.*

---

522 Escolio descubierto en 1925, en el ms. *Parisinus Latinus* 7.930, por J. J. Savage. Examinamos ese testimonio en el apdo. III. 1. 3. D.

523 Vid. nuestro examen del texto de Luciano, en III. 1. 2. C.

524 88 B 3 DK.

III. 1. 3. ΚΑΙ ΤΑΛΛΑ. OTROS ASPECTOS DEL ARTE DE ORFEO EN EL MARCO DE LA SOCIEDAD HUMANA.

Tampoco hemos encontrado, en fuentes literarias griegas arcaicas, datos acerca del papel de Orfeo en la sociedad humana, que pudieran incluirse en este apartado. Debemos comenzar, como en el anterior, por las fuentes literarias griegas de época clásica.

III. 1. 3. A. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA CLÁSICA.

Diodoro Sículo hace remontar al historiador Éforo (s. IV a. C.), ciertos juicios reproducidos en el libro V, 64, 4 (cf. *F Gr H*, 70 F 104). Si nos parece conveniente citar estos testimonios sobre Orfeo, es porque en ellos se pone de manifiesto la conexión entre la música y la función sacerdotal que ya hemos visto desempeñar a nuestro personaje. Hablando de los Dáctilos del Ida, dice:

ὑπάρξαντες δὲ γοήτας ἐπιτηδεῦσαι τάς τε ἐπωιδὰς καὶ τελετὰς καὶ μυστήρια, ... · καθ' ὃν δὴ χρόνον καὶ τὸν Ὀρφέα, φύσει διαφόρωι κεχωρηγημένον πρὸς ποίησιν καὶ μελωιδίαν, μαθητὴν γενέσθαι τούτων, καὶ πρῶτον εἰς τοὺς Ἕλληνας ἐξενεγκεῖν τελετὰς καὶ μυστήρια.

Parece, pues, que los Dáctilos del Ida, personajes fuertemente relacionados con la magia (Grimal, P., 1951, *s. v.*), se valían de ensalmos[525] y de ceremonias y ritos secretos, y que Orfeo, por su inclinación natural al canto y a la poesía, se hizo discípulo de ellos, y ellos fueron los que le enseñaron las iniciaciones y misterios que él difundió por toda Grecia. La relación entre la música y la institución de misterios –o, más en general, la función sacercotal– aparecía ya, pues, en los míticos "maestros" de Orfeo. Volveremos sobre este particular, en la cuarta parte de este trabajo.

---

525 Nos parece una buena traducción de un término relacionado con el canto, pero con un matiz de canto mágico, de hechicería, de encantamiento. No está de más saber que unos personajes afines a los Dáctilos, los Telquines, tenían también facultades para la acción mágica sobre el tiempo meteorológico, según Diodoro Sículo, V, 55, 3: λέγονται δ' οὗτοι καὶ γόητες γεγονέναι καὶ παράγειν, ὅτε βούλοιντο, νέφη τε καὶ ὄμβρους καὶ χαλάζας, ὁμοίως δὲ καὶ χίονα ἐφέλκεσθαι.

Platón, *Prt.*, 315 a, compara el atractivo de la elocuencia de Protágoras con los hechizos de Orfeo, del que, implícitamente, está reconociendo la capacidad de encantar (κηλέω) a las personas, a través de su voz (φωνή): πολὺ ξένοι ἐφαίνοντο· οὓς ἀγει ἐξ ἑκάστων τῶν πόλεων ὁ Πρωταγόρας, δι' ὧν διεξέρχεται, κηλῶν τῇι φωνῇι ὥσπερ Ὀρφεύς, οἱ δὲ κατὰ τὴν φωνὴν ἕπονται κεκηλημένοι.

También tiene cierto interés un pasaje de Isócrates, XI, 8, donde se dice que Orfeo ἐξ "Αιδου τοὺς τεθνεῶτας ἀνῆγεν, e. d., "hacía subir del Hades a los muertos". En este pasaje, aunque no se aluda explícitamente a la música, se está atribuyendo al arte de Orfeo –que constituye su forma de actuación– esa capacidad, eminentemente chamánica, de hacer resucitar a los muertos[526].

De gran interés es el cap. XXXIII (pp. 50–51 Festa), del libro de Paléfato, Περὶ ἀπίστων, que reproducimos a continuación:

Ψευδὴς καὶ ὁ περὶ τοῦ Ὀρφέως μῦθος, ὅτι κιθαρίζοντι αὐτῶι ἐφείπετο τετράποδα καὶ ἑρπετὰ καὶ ὄρνεα καὶ δένδρα. δοκεῖ δέ μοι ταῦτα εἶναι. Βάκχαι μανεῖσαι πρόβατα διέσπασαν ἐν τῇι Πιερίαι, πολλὰ δὲ καὶ ἄλλα βιαίως εἰργάζοντο τρεπόμεναί τε εἰς τὸ ὄρος διέτριβον ἐκεῖ τὰς ἡμέρας. ὡς δὲ ἔμειναν, οἱ πολῖται, δεδιότες περὶ τῶν γυναικῶν καὶ θυγατέρων, μεταπεμψάμενοι τὸν Ὀρφέα μηχανήσασθαι ἐδέοντο, ὃν τρόπον καταγάγοι ἀπὸ τοῦ ὄρους αὐτάς. ὁ δὲ θυσάμενος τῶι Διονύσωι ὄργια κατάγει αὐτὰς βακχευούσας κιθαρίζων. αἱ δὲ νάρθηκας τότε πρῶτον ἔχουσαι κατέβαινον ἐκ τοῦ ὄρους καὶ κλῶνας δένδρων παντοδαπῶν· τοῖς δὲ ἀνθρώποις τότε θεασαμένοις τὰ ξύλα θαυμαστὰ ἐφαίνετο, καὶ ἔφασαν " Ὀρφεὺς

---

526 Hay también un texto, que estudiaremos más adelante, que atestigua la existencia de "unas melodías de Orfeo, destinadas a los muertos" (Flavio Filóstrato, *VA*, VIII, 7, p. 162 -I, 321, 28 Kayser-). Añadamos que, de la relación de Orfeo con la evocación de las almas, informa también un testimonio sobre el que volveremos en la segunda parte de este trabajo: nos referimos al de Varrón, transmitido por un escolio a Virgilio, *Aen.*, VI, 119: *Varro autem dicit librum Orfei de uocanda anima Liram nominari. et negantur animae sine cithara posse ascendere"* (conservado en el ms. *Parisinus Latinus* 7.930; seguimos la transcripción de West, 1984, pp. 29 y ss.).

κιθαρίζων ἄγει ἐκ τοῦ ὄρους καὶ τὴν ὕλην ". καὶ ἐκ τούτου μῦθος ἐπλάσθη.

Independientemente del juicio que nos merezca la ingenua –y petulante– interpretación de este autor, nos hallamos ante el punto de partida de uno de los más importantes y significativos desarrollos del mito de Orfeo, por lo que se refiere a la música. Veremos más adelante la continuación de esta que podemos llamar "interpretación alegorista" del motivo de Orfeo encantando la naturaleza no – humana.

III. 1. 3. B. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA HELENÍSTICA.

En un epigrama de Damageto (s. III a. C.), recogido en *A. P.*, VII, 9, 7–8, se alude a que Orfeo fue capaz de hechizar con la lira "los severos pensamientos de Clímeno, a quien era imposible apaciguar, y su ánimo inconmovible":

ὃς καὶ ἀμειλίκτοιο βαρὺ Κλυμένοιο νόημα
καὶ τὸν ἀκήλητον θυμὸν ἔθελξε λύρηι.

Se trata del primer testimonio que pone en relación a Orfeo con Clímeno, y, para complicar aún más el sentido del pasaje, debemos contar con que hay al menos tres personajes con ese nombre, en el mito griego[527]. Podemos interpretar el texto en el sentido de que Damageto ha puesto como ejemplo de las artes de Orfeo el hecho de que hubiera sido capaz de doblegar a un personaje proverbial por su inflexibilidad; ese ejemplo es lo suficientemente rebuscado como era de esperar en una poesía erudita y cultista, como la helenística. Rebuscamiento que refleja, además, la voluntad de huir de los lugares comunes. En cuanto que Clímeno sea otro nombre de Hades, como sugiere el *Suda, s. v.* Κλύμενος, vid. el apartado IV. 1. 2.

Probablemente pertenezca a esta misma época el Heráclito autor de un tratado Περὶ ἀπίστων, en cuyo cap. XXIII (p. 81 Festa), tenemos el siguiente testimonio de una interpretación alegorista del motivo de que la música de Orfeo encantara fieras, árboles, rocas y aves:

XXIII. Περὶ Ὀρφέως. Οὗτος κινεῖν λέγεται καὶ πετρας καὶ δένδρα καὶ θῆρας οἰωνούς τε. εἴποι δ' ἄν τις ἀληθῶς ὅτι θηριώδεις ὄντας τοὺς

527 Vid. Grimal, P., 1951, *s. v.*

ἀνθρώπους καὶ οὔτε ἔθη οὔτε νόμους εἰδότας εἰς δεισιδαιμονίαν ἀγαγών, καὶ ἐπὶ τὸ εὐσεβεῖν παρακαλέσας πετρώδεις ὄντας καὶ δενδρώδεις καὶ διὰ τῶν λόγων κηλήσας ταύτης τῆς φήμης ἔτυχε.

III. 1. 3. C. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA IMPERIAL.

En el fr. 18 del libro VII de Estrabón, tenemos indicaciones acerca de la vida de Orfeo en Pimplea, una κώμη o barrio de la ciudad de Díon, al pie del Olimpo. El pasaje dice así:

ἐνταῦθα τὸν Ὀρφέα διατρῖψαί φησι τὸν Κίκονα, ἄνδρα γόητα, ἀπὸ μουσικῆς ἅμα καὶ μαντικῆς καὶ τῶν περὶ τὰς τελετὰς ὀργιασμῶν ἀγυρτεύοντα τὸ πρῶτον, εἶτ' ἤδη καὶ μειζόνων ἀξιοῦντα ἑαυτὸν καὶ ὄχλον καὶ δύναμιν κατασκευαζόμενον· τοὺς μὲν οὖν ἑκουσίως ἀποδέχεσθαι, τινὰς δ' ὑπιδομένους ἐπιβουλὴν καὶ βίαν ἐπισυστάντας διαφθεῖραι αὐτόν.

En este texto, nos llama la atención la asociación entre música y mántica, que no habíamos encontrado hasta ahora, en el mito de Orfeo, más que en el testimonio de Platón, *Prt.*, 316 d, donde se atribuyen a Orfeo y a Museo τελετάς τε καὶ χρησμωιδίας[528]. Y, por supuesto, la asociación de ambas con ritos secretos de iniciación. Pero lo más llamativo de este texto es lo que en él se refiere a aspectos "a ras de suelo", que chocan fuertemente con los contenidos fantásticos predominantes en el mito:

a) El hecho de que Orfeo fuera "mendigando" (ἀγυρτεύοντα) con la música, la adivinación y los rituales –con lo que se aproxima su figura a la de los músicos gitanos ambulantes que se ganan la vida cantando, bailando y

---

528 Sin embargo, sí hallamos esa asociación entre las características de Apolo, uno de los dioses más fuertemente asociados con la música, en el panteón griego, y a quien algunas fuentes hacen pasar por padre de Orfeo. Añadamos que el mismo Estrabón, en el fr. 19 de este libro VII, dice que, en los tiempos antiguos, los adivinos practicaban también la música (ὅτι τὸ παλαιὸν οἱ μάντεις καὶ μουσικὴν εἰργάζοντο). Los testimonios del carácter cantado de los oráculos, por lo demás, son múltiples, y llegan hasta la literatura latina: cf., p. e., Virgilio, *Aen.*, III, 373 (*atque haec deinde canit divino ex ore sacerdos*). Vid. también Sperduti, A., 1950. Analizaremos el carácter cantado del oráculo en la quinta parte, pues Orfeo canta oráculos, sobre todo, después de su muerte.

diciendo "la buena ventura" a través de la quiromancia, el tarot o la bola de cristal–;

b) Que luego adquiriera un predicamento teñido incluso de matices políticos (καὶ ὄχλον καὶ δύναμιν κατασκευαζόμενον, con una referencia al poder que nunca habíamos encontrado hasta el momento), para tener, como todo líder político–religioso, sus partidarios (τοὺς ... ἑκουσίως ἀποδέχεσθαι, "unos lo acogían de grado") y sus enemigos (τινὰς ὑπιδομένους, "algunos que lo miraban con desconfianza"), que acabaron con él.

En este momento, volvemos a encontrar a Pausanias, tanto por la cronología como porque lo que refiere acerca del papel de Orfeo en la sociedad humana, está bastante próximo a lo que hemos visto que contaba Estrabón. En efecto, en IX, 30, 4, tras aludir a la fascinación que nuestro héroe ejercía sobre los animales, y a su descenso al Hades (sin la menor mención a un intento de persuasión de las divinidades infernales, a través de la música), dice: ὁ δὲ Ὀρφεὺς ἐμοὶ δοκεῖν ὑπερεβάλετο ἐπῶν κόσμωι τοὺς πρὸ αὐτοῦ καὶ ἐπὶ μέγα ἦλθεν ἰσχύος οἷα πιστευόμενος εὑρηκέναι τελετὰς θεῶν καὶ ἔργων ἀνοσίων καθαρμοὺς νόσων τε ἰάματα καὶ <ἀπο>τροπὰς μηνιμάτων θείων. Podemos observar que:

a) Pausanias también se refiere al poder al que aludía Estrabón, si bien no emplea las mismas palabras (δύναμις, en Estrabón; ἰσχύς, en Pausanias), pero también lo pone en relación explícitamente con la destreza artística de Orfeo (ὑπερεβάλετο ἐπῶν κόσμωι τοὺς πρὸ αὐτοῦ);

b) Según nuestro autor, ese poder hizo que se creyera que había instituido iniciaciones relacionadas con los dioses, purificaciones de actos impíos, remedios para las enfermedades y medios para alejar la ira de las divinidades. Analizamos estos aspectos en la cuarta parte.

Aparte de la alusión al poder (que hace que el testimonio de Estrabón ya no esté aislado), encontramos en este pasaje alusiones a aspectos sacerdotales de Orfeo que nos vienen saliendo al paso desde la época helenística, y a una faceta médica que ya se documenta en época clásica (Eurípides, *Cycl.*, 646 y ss., y *Alc.*, 962 y ss.). En cualquier caso, en este texto, la vinculación que esos aspectos sacerdotales y médicos pudieran tener con la música no es tan explícita como en los pasajes de Eurípides que hemos citado (vid. textos reproducidos en I. 1. 2.), y en los que hemos examinado antes, de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas.

Del relato que sigue, que cuenta la muerte de Orfeo y sus posibles causas, no tenemos mucho que decir aquí, porque, aunque también nos informa del papel de Orfeo en la sociedad humana, no presenta indicios de una conexión entre esa influencia y la música que nuestro personaje era capaz de ejecutar, con lo que esos datos quedan fuera del objetivo de este estudio.

En otro pasaje de la obra de Pausanias (X, 7, 2), hallamos una alusión a un certamen poético–musical en el que Orfeo y Museo no quisieron competir entre sí:

'Ορφέα δὲ cεμνολογίαι τῆι ἐπὶ τελεταῖc καὶ ὑπὸ φρονήματοc τοῦ ἄλλου καὶ Μουcαῖον τῆι ἐc πάντα μιμήcει τοῦ 'Ορφέωc οὐκ ἐθελῆcαί φαcιν αὐτοὺc ἐπὶ ἀγῶνι μουcικῆc ἐξετάζecθαι.

Es ésta una referencia a uno de los elementos de la vida de los aedos y rapsodos griegos: la importancia de los ἀγῶνεc. También hallamos referencias a las competiciones musicales, en Favorino de Arlés, *Corintíacas,* 14–15.

Es este el momento de comentar el pasaje de Máximo de Tiro, 37, 6, donde volvemos a encontrar la interpretación alegorista del motivo de que la música de Orfeo encantara la naturaleza. La habíamos encontrado ya en época clásica, en Paléfato, XXXIII (pp. 50–51 Festa); luego, en Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa); veladamente, en Diodoro Sículo, IV, 25, 1–4, y, por último, en Dión de Prusa, LIII, 8. Pero el texto de Máximo de Tiro, que detalla esa interpretación en el marco de una discusión sobre si las artes liberales favorecen la virtud, muestra otros aspectos de la concepción de la música en forma tan patente que debemos proceder a un examen detenido de este texto, desde el parágrafo 4, pues constituye una prueba de la presencia de ciertos elementos ideológicos como trasfondo de lo que el mito cuenta acerca de la música de Orfeo.

Máximo de Tiro, 37, 4, comienza por una valoración de la música como don de los dioses (τῶν θεῶν μοίραι μουcικὴν cυνέβη ἐπιτηδευθῆναι), aunque no se refiere a la música "profesional" de su época, que, según él, buscaba sólo agradar al oído (οὔτι τοι λέγω τὴν δι' αὐλῶν καὶ ὠιδῆc καὶ χορῶν καὶ ψαλμάτων ἄνευ λόγου ἐπὶ τὴν ψυχὴν ἰοῦcαν, τῶι τερπνῶι τῆc ἀκοῆc τιμηθεῖcαν). En la línea polémica contra la sofisticada música que el mundo antiguo conocía desde el s. V a. C., y por la

que Platón y los cómicos habían manifestado su disgusto[529], Máximo de Tiro dice que los colonos dorios de Sicilia perdieron su sentido de la dignidad y su amor a la verdad al rechazar su música "rústica" tradicional, en favor del estilo de los flautistas de Síbaris y de los jonios:

οὕτω Δωριεῖς μὲν οἱ ἐν Σικελίαι, τὴν ὄρειον ἐκείνην καὶ ἀφελῆ μουσικὴν {οἶκοι} καταλιπόντες ἣν ἐπὶ ἀγέλαις καὶ ποίμναις εἶχον, Συβαριτικῶν αὐλημάτων ἐρασταὶ γενόμενοι καὶ ὄρχησιν ἐπιτηδεύσαντες οἵαν ὁ αὐλὸς ἠνάγκαζεν Ἰώνων, ἀφρονέστεροι μὲν τὸ εὐφημότατον, ἀκολαστότατοι δὲ τὸ ἀληθέστατον ἐγένοντο·

Del mismo modo, el comienzo de los desórdenes en Atenas estuvo en que se pasó de la antigua música que entonaban coros de hombres y muchachos del campo, a un arte virtuosístico y hedonista practicado en la escena de los teatros:

Ἀθηναίοις δὲ ἡ μὲν παλαιὰ μοῦσα χοροὶ παίδων ἦσαν καὶ ἀνδρῶν, γῆς ἐργάται κατὰ δήμους ἱστάμενοι, ἄρτι ‹ἀπ'› ἀμητοῦ καὶ ἀρότου κεκονιμένοι, ἄισματα ἄιδοντες αὐτοσχέδια· μεταπεσοῦσα δὲ ἡσυχῆι ἐπὶ τέχνην ἀκορέστου χάριτος ἐν σκηνῆι καὶ θεάτροις, ἀρχὴ τῆς περὶ πολιτείαν αὐτοῖς πλημμελείας ἐγένετο.

Pero la verdadera música, dice Máximo de Tiro, la que hacen los dioses (Apolo y su coro de Musas), mantiene la salud en el alma, en la casa, en la ciudad, e incluso en las naves y en los campamentos:

ἡ δὲ ἀληθὴς ἁρμονία, ἣν ἄιδει μὲν ὁ μουσῶν χορός, ἐξάρχει δὲ αὐτῆς ὁ Ἀπόλλων ὁ μουσηγέτης, σώζει μὲν ψυχὴν μίαν, σώζει δὲ οἶκον, σώζει πόλιν, σώζει ναῦν, σώζει στρατόπεδον.

Y, como ya estábamos esperando, Máximo de Tiro se refiere a Pitágoras y a la doctrina de la armonía de las esferas, producida por el movimiento de los cuerpos celestes, y audible sólo por los dioses (Máximo

---

[529] Para ese tópico de la degeneración de la "música moderna" -de entonces-, el autor se sitúa en la misma línea de Platón, *R.*, 398 c-400 c, y *Leg.*, 700 a y ss., y del Ps. Plutarco, *De mus.*, 1131 f, 1136 b-c, y 1140 b-d. Lo que decimos en esta nota y en las siguientes se basa en las notas de M. B. Trapp a su traducción, citada en bibliografía (junto a las ediciones del texto de Máximo de Tiro); las notas de crítica textual se basan también en el aparato crítico de la edición teubneriana de Trapp.

de Tiro, 37, 5). A esa música, según Máximo de Tiro, se refería Hesíodo alegóricamente, cuando hablaba de las Musas que cantan en el Helicón, dirigidas por Apolo, lo cual es una imagen de la armonía de los astros guiados por el Sol[530]:

5. Εἰ δὲ Πυθαγόραι[531] πειθόμεθα, ὥσπερ καὶ ἄξιον, καὶ μελωιδεῖ ὁ οὐρανός, οὐ κρουόμενος ὥσπερ λύρα, οὐδὲ ἐμπνεόμενος ὥσπερ αὐλός, ἀλλ' ἡ περιφορὰ τῶν ἐν αὐτῶι δαιμονίων καὶ μουσικῶν σωμάτων, σύμμετρός τε οὖσα καὶ ἀντίρροπος, ἦχόν τινα ἀποτελεῖ δαιμόνιον· τῆς ὠιδῆς ταύτης τὸ κάλλος θεοῖς μὲν γνώριμον, ἡμῖν δὲ ἀναισθές, δι' ὑπερβολὴν μὲν αὐτοῦ, ἔνδειαν δὲ ἡμετέραν. τοῦτό μοι δοκεῖ[532] καὶ Ἡσίοδος αἰνίττεσθαι[533], Ἑλικῶνά τινα ὀνομάζων ζάθεον καὶ χοροὺς ἡγαθέους ἐν αὐτῶι, κορυφαῖον δὲ εἴτε Ἥλιον εἴτε Ἀπόλλωνα, εἴτε τι ἄλλο ὄνομα φανοτάτωι καὶ μουσικῶι πυρί.

Y la música humana debe ser un medio para la educación de los afectos del alma, pues es de lo más eficaz para aliviar la aflicción, para suavizar la irritación y la cólera, para infundir cordura a la pasión. Acompaña sacrificios y banquetes, batallas y fiestas, cortejos dionisíacos y rituales mistéricos. Y, si podemos servirnos de términos contemporáneos, mantiene en equilibrada cohesión las bases morales de la sociedad:

ἡ δέ γε ἀνθρωπίνη καὶ περὶ τὴν ψυχὴν ἰοῦσα, τί ἂν εἴη ἄλλο ἢ παιδαγώγημα τῶν τῆς ψυχῆς παθημάτων, τὸ μὲν ἐξάιττον αὐτῆς καὶ φερόμενον κατεπάιδουσα, τὸ δὲ παρειμένον καὶ ἐκλελυμένον ἔμπαλιν ἐπαίρουσα καὶ παροξύνουσα[534]; δεινὴ μὲν γὰρ ἐπελαφρῦναι οἶκτον, δεινὴ δὲ ἀμβλῦναι ὀργήν, δεινὴ δὲ ἐπισχεῖν θυμόν, ἀγαθὴ ἐπιθυμίαν σωφρονίσαι καὶ λύπην ἰάσασθαι καὶ ἔρωτα παραμυθήσασθαι καὶ συμφορὰν

---

530 Volvemos sobre esta asociación entre Musas y astros, en nuestro epígrafe *"Iter exstaticum caeleste.* La lira de Orfeo ...", en la cuarta parte, donde presentamos otros testimonios de esas imágenes.

531 Para la atribución de esa doctrina a Pitágoras, vid. Aristóteles, *De cael.*, 2, 9, 290 b; Cicerón, *De nat. deor.*, III, 11; Ps. Plutarco, *De mus.*, 1147 a, y Porfirio, *VP*, 30, entre otros.

532 δοκεῖ Schottus: ἄσκει R: δοκεῖν Reiske.

533 αἰνίττεσθαι Markland: αἰνίττεται R. Cf. Hesíodo, *Th.*, 2-4. Está jugando con la etimología del topónimo "Helicón" y el verbo ἑλίσσω.

534 Cf. Platón, *R.*, 398 c y ss.; Ps. Plutarco, *De mus.*, 1140 b y ss., y 1145 e y ss.

κουφίcαι, ἀγαθὴ καὶ ἐν θυcίαιc παραcτάτιc καὶ ἐν δαιτὶ cύccιτοc καὶ ἐν πολέμωι cτρατηγός, δεινὴ δὲ καὶ ἐν ἑορταῖc εὐφρᾶναι καὶ ἐν Διονυcίοιc κωμάcαι καὶ ἐν τελεταῖc ἐπιθειάcαι, δεινὴ καὶ πολιτείαc ἦθοc κεράcαι τῶι μέτρωι[535].

Por esas cualidades, según nuestro autor, es por lo que la flauta civilizó a los beocios montaraces, como lo hizo también Píndaro, que acompañó sus poemas con ese instrumento. A los espartanos los hicieron salir de la apatía los versos de Tirteo; a los argivos, las canciones de Telesila, y a los lesbios, el canto de Alceo. Y Anacreonte suavizó la tiranía de Polícrates, en favor de los samios:

οὕτω Βοιωτοὺc τοὺc ἀγροίκουc αὐλὸc ἐπιτηδευόμενοc ἡμέρωcεν καὶ ποιητὴc Πίνδαροc cυνωιδὸc τῶι αὐλῶι, καὶ Cπαρτιάταc ἤγειρεν τὰ Τυρταίου ἔπη, καὶ Ἀργείουc τὰ Τελεcίλληc μέλη, καὶ Λεcβίουc ἡ Ἀλκαίου ὠιδή· οὕτω καὶ Ἀνακρέων Cαμίοιc Πολυκράτην ἡμέρωcεν, κεράcαc τῆι τυραννίδι ἔρωτα Cμερδίου καὶ Κλεοβούλου κόμην καὶ ϯαὐλοὺc Βαθύλλου καὶ ὠιδὴν Ἰωνικήν[536].

Pero, en su elogio de la música, Máximo de Tiro remonta desde esos ejemplos "históricos" a los ancestros míticos de la música griega, de los que el primero es, como era de esperar, Orfeo. Lo que nos importa de esta cita de Orfeo es, sobre todo, el contexto en el que se encuentra, pues nuestro personaje aparece como un ejemplo eminente del poder civilizador de la música, dentro de esa concepción "ética" cuyos orígenes pitagóricos también son explícitos en el texto de Máximo de Tiro, 37, 5. En 37, 6, el autor dice que Orfeo logró que los salvajes tracios odrisas lo siguieran de buen grado como a su gobernante, gracias a que los encantaba con la belleza de su canto. Por ello, explica nuestro autor, se decía que arrastraba encinas y fresnos, lo cual es hacer de seres inanimados una imagen de lo innoble del carácter de aquellos a quienes Orfeo hechizaba:

---

535 Cf. las caracterizaciones de la filosofía y de la retórica, en el mismo Máximo de Tiro, 1, 2-3.

536 Cf. lo que dice Platón de Tirteo (*Leg.*, 629 a y ss.), y Ps. Plutarco, *De mus.*, 1146 b-d. Para Telesila, vid. Plutarco, *Mul. virt.*, 245 c-f, y para Alceo, Horacio, *Carm.*, I, 32, 5; el comentario del Ps. Acrón a Horacio, *Carm.*, II, 13, 28, y Quintiliano, X, 1, 63. Acerca de Anacreonte, vid. los discursos 18, 9, 20, y 21, 2, del mismo Máximo de Tiro.

6. Τὰ δὲ τούτων ἀρχαιότερα ἔτι εἰ χρὴ λέγειν, Ὀρφεὺς ἐκεῖνος ἦν μὲν Οἰάγρου παῖς καὶ Καλλιόπης αὐτῆς, ἐγένετο δὲ ἐν Θράικηι ἐν τῶι Παγγαίωι ὄρει· νέμονται δὲ τοῦτο Θραικῶν οἱ Ὀδρύσαι, ὄρειον γένος, λησταὶ καὶ ἄξενοι· ἀλλ' εἵποντό γε Ὀδρύσαι ἑκόντες ἡγεμόνι τῶι Ὀρφεῖ, καλῆι κηλούμενοι τῆι ὠιδῆι. τοῦτο ἄρα δρῦς καὶ μελίας ἐλέγετο ἄγειν, εἰκαζόντων τὸ ἀγεννὲς τοῦ τῶν κηλουμένων τρόπου ἀψύχοις σώμασιν.

Pasemos ahora del paganismo al cristianismo. Atenágoras (s. II d. C.) hace de Orfeo uno de los instituidores del panteón pagano, en *Supplicatio pro Christianis*, 17, 1: φημὶ οὖν Ὀρφέα καὶ Ὅμηρον καὶ Ἡσίοδον εἶναι τοὺς καὶ γένη καὶ ὀνόματα δόντας τοῖς ὑπ' αὐτῶν λεγομένοις θεοῖς. Véase también *ibid.*, 18, 2–3: Ὀρφέως δέ, ὃς καὶ τὰ ὀνόματα αὐτῶν πρῶτος ἐξηῦρεν καὶ τὰς γενέσεις διεξῆλθεν καὶ ὅσα ἑκάστοις πέπρακται εἶπεν καὶ πεπίστευται παρ' αὐτοῖς ἀληθέστερον θεολογεῖν, ὥι καὶ Ὅμηρος τὰ πολλὰ καὶ περὶ θεῶν μάλιστα ἕπεται καὶ αὐτοῦ τὴν πρώτην γένεσιν αὐτῶν ἐξ ὕδατος συνιστάντος· Las ideas están muy próximas a lo que dice Heródoto, II, 53, 2, acerca de dos poetas que establecieron el panteón griego: Ἡσίοδον γὰρ καὶ Ὅμηρον ... οὗτοι δέ εἰσι οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἕλλησι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες καὶ τὰς τιμάς τε καὶ τέχνας διελόντες καὶ εἴδεα αὐτῶν σημήναντες. Obsérvese la insistencia en el hecho de que Orfeo, como Hesíodo y Homero, dieran nombre a los dioses: en esto parece residir la esencia de su papel de "reveladores teológicos"[537].

Flavio Filóstrato, *VA*, VIII, 7, p. 162 –I, 321, 28 Kayser–, habla de una capacidad de Orfeo de la que tenemos muy pocos testimonios, al menos a la vista de lo que hemos examinado hasta ahora: se trata de que había unas melodías de Orfeo destinadas a los que morían (εἴ τινες Ὀρφέως εἰσὶν ὑπὲρ τῶν ἀποθανόντων μελωιδίαι, μηδ' ἐκείνας ἀγνοῆσαι). De este motivo sólo teníamos, hasta ahora, el antecedente de Isócrates, XI, 8, donde, por otra parte, no había una alusión a la música tan explícita como aquí.

Clemente de Alejandría (ss. II–III d. C.) alude al mito de Orfeo, en *Prot.*, I, 3, de forma que revela una nueva actitud frente a nuestro

---

537 Vid. Snook, L., 1972, p. 86, acerca del poeta (y más concretamente de Orfeo, Homero y Hesíodo) como "revelador", como quien es capaz de escuchar lo inaudible, e. d., de acceder a la trascendencia.

personaje[538]. Para nuestro autor, la música de Orfeo es uno más de los engañosos halagos del paganismo, que arruinan la vida y uncen la libertad de los seres que habitan bajo el cielo, con cantos y encantamientos, a la peor de las esclavitudes:

ἐμοὶ μὲν οὖν δοκοῦσιν ὁ Θράικιος ἐκεῖνος Ὀρφεὺς[539] καὶ ὁ Θηβαῖος καὶ ὁ Μηθυμναῖος, ἄνδρες τινὲς οὐκ ἄνδρες, ἀπατηλοὶ γεγονέναι, προσχήματι μουσικῆς λυμηνάμενοι τὸν βίον, ἐντέχνωι τινὶ γοητείαι δαιμονῶντες εἰς διαφθοράς, ὕβρεις ὀργιάζοντες, πένθη ἐκθειάζοντες, τοὺς ἀνθρώπους ἐπὶ τὰ εἴδωλα χειραγωγῆσαι πρῶτοι, ναὶ μὴν λίθοις καὶ ξύλοις, τουτέστιν ἀγάλμασι καὶ σκιαγραφίαις, ἀνοικοδομῆσαι τὴν σκαιότητα τοῦ ἔθους, τὴν καλὴν ὄντως ἐκείνην ἐλευθερίαν τῶν ὑπ' οὐρανὸν πεπολιτευμένων ὠιδαῖς καὶ ἐπωιδαῖς ἐσχάτηι δουλείαι καταζεύξαντες.

Orígenes (s. III d. C.) ha transmitido también algunos datos de interés. En *Cels.*, I, 16 (t. 225 a Kern), leemos:

Λίνον δὲ καὶ Μουσαῖον καὶ Ὀρφέα καὶ τὸν Φερεκύδην καὶ τὸν Πέρσην Ζωροάστρην καὶ Πυθαγόραν φήσας περὶ τῶνδε διειληφέναι, καὶ ἐς βίβλους κατατεθεῖσθαι τὰ ἑαυτῶν δόγματα καὶ πεφυλάχθαι αὐτὰ μέχρι δεῦρο. καὶ ἑκὼν μὲν ἐπελάθετο τοῦ περὶ τῶν νομιζομένων θεῶν μύθου ὡς ἀνθρωποπαθῶν, ἀναγεγραμμένου μάλιστα ὑπὸ Ὀρφέως[540].

El texto nos parece digno de ser recogido aquí, porque alude a los temas de la poesía de Orfeo, cuando dice que Celso se olvida del mito acerca de los dioses en los que se creía (τοῦ περὶ τῶν νομιζομένων θεῶν μύθου), mito que había sido escrito, en su mayor parte, por Orfeo (ἀναγεγραμμένου μάλιστα ὑπὸ Ὀρφέως). Ya en Apolonio de Rodas, I, 496–511, Orfeo aparecía entonando un canto teogónico y cosmogónico.

Todavía en el s. III d. C. debió de escribirse la *Cohortatio ad Graecos*, que ha sido atribuida a Justino[541]. En el cap. 15, leemos:

---

538 Para el mito de Orfeo en la literatura cristiana griega, y en particular en Clemente de Alejandría, puede verse Skeris, R. A., 1976, e Irwin, E., 1982.

539 Ὀρφεύς del. Wilamowitz.

540 Tenemos que suponer que el sujeto con el que concierta el participio φήσας, así como el del verbo ἐπελάθετο, es Celso.

541 Vid. la edición de M. Marcovich, 1990, p. VII.

'Ορφεὺς γοῦν, ὁ τῆς πολυθεότητος ὑμῶν, ὡς ἂν εἴποι τις, πρῶτος διδάσκαλος γεγονώς, οἷα πρὸς τὸν υἱὸν αὐτοῦ Μουσαῖον καὶ τοὺς λοιποὺς γνησίους ἀκροατὰς ὕστερον περὶ ἑνὸς καὶ μόνου θεοῦ κηρύττει λέγων, ἀναγκαῖον ὑπομνῆσαι ὑμᾶς.

Aquí encontramos a Orfeo en un papel que podríamos definir como de "profeta" o "revelador" de unas creencias religiosas, primero politeístas y luego monoteístas (una referencia al llamado *Testamento de Orfeo).*

Y, antes de pasar al siglo siguiente, tenemos que recoger un texto de Filóstrato el joven, *Im.*, 6, p. 871 Olearius, en el que, tras describir ampliamente los prodigios que nuestro hombre conseguía sobre los animales, dice así:

ἀλλ' ἔσται τις ἀλογία κατὰ σοῦ, ὦ 'Ορφεῦ, καὶ νῦν μὲν θηρία θέλγεις καὶ δένδρα, Θράιτταις δὲ γυναιξὶν ἐκμελὴς δόξεις καὶ διασπάσονται σῶμα, ὧι καὶ θηρία φθεγγομένωι εὐμενεῖς ἀκοὰς παρέσχεν.

En este texto, se llama la atención sobre el hecho de que Orfeo no fuera capaz de hechizar a las mujeres que lo mataron, cuando antes había podido hacer lo propio con todo tipo de oyentes no – humanos.

El testimonio de Temistio (s. IV d. C.), *Or.*, XVI, p. 209 c–d Hardouin, en relación con el papel de la música de Orfeo en la sociedad humana, está en la línea de lo que acabamos de ver en Filóstrato el joven, *Im.*, 6, p. 871 Olearius: ἀλλ' 'Ορφεὺς μέν, ὡς ἔοικε, θηρία κηλεῖν ἱκανὸς ἦν, ἀνθρώπων δὲ χαλεπότητα θέλγειν οὐκ εἶχεν, ἀλλ' ἢ διήλεγξαν αὐτοῦ τὴν μουσικὴν Θρᾶισσαι γυναῖκες... Pero el sentido de ese aserto de que "no podía vencer con sus encantamientos la antipatía de las personas" es sólo, en nuestra opinión, el de presentar un hecho de carácter general que pudiera contraponerse a θηρία κηλεῖν ἱκανὸς ἦν (otro hecho de carácter general), y del que pudiera ponerse como ejemplo el "mitema" de la muerte de Orfeo por obra de unas mujeres tracias mal dispuestas contra él. Es un motivo que reaparece en un poema recogido en *GDRK*, I^2, 39, vv. 15–17, donde se insiste en que el canto de Orfeo fue capaz de hechizar las fieras, pero no a las mujeres:

> θηλυτέρης δὲ νόος χαλεπώτερός ἐστ[ι θ]αλάσ[ης·
> 'Ορφείηι καὶ πρόσθεν ὑπείκαθε πόντ[ος ἀοιδῆι,
> καὶ θῆρες θέλγοντο καὶ οὐ θέλγοντο [γυναῖκες.

Temistio sugiere algo relacionado con la función pedagógica de la música de nuestro protagonista, en su discurso a Constancio, *Or.*, II, p. 37 c Hardouin, donde alude a Orfeo como πραΰναντα καὶ διδάξαντα καὶ μαλάξαντα ἄνδρας λεόντων αὐθαδεστέρους. Temistio acaba de referirse a cómo Orfeo hechizaba a los animales, y ahora dice que amansó, instruyó y ablandó a hombres más implacables que leones. Los verbos πραΰνω y μαλάσσω son nuevos, como expresión de los efectos de la música de nuestro hombre; en cuanto a διδάσκω, nos es conocido desde Eurípides, *Hyps.*, 1622–3 (fr. 123 Cockle).

Queda un pasaje de este mismo autor, *Or.*, XXX, p. 349 c–d Hardouin, donde se interpreta la magia musical de Orfeo en relación con la introducción de la agricultura. Parece como si el hecho de que Orfeo encantara las plantas (de lo cual hay abundantes testimonios desde época clásica: cf. Eurípides, *Ba.*, 560 y ss.), fuera una forma metafórica de decir que las hacía florecer. Tendríamos, pues, una nueva interpretación alegórica del mito, que también lo relaciona con una función civilizadora. El único problema por el que no sabemos si incluir este testimonio es que no contiene alusiones explícitas a la música, en relación con esa función de hacer germinar a la naturaleza. Pero recordemos otro testimonio que hablaba de hacer nacer los ríos, que manaban al ritmo de la música de Orfeo, y acelerar el crecimiento de las plantas (Calístrato, 7, 4, por cierto, más o menos coetáneo de Temistio). Y de sobra sabemos todos que lo que Orfeo hace es cantar y tocar la cítara, y podemos suponer que todo lo que consigue lo consigue por esos medios, aunque no se diga explícitamente. Además, en ese texto encontramos el verbo κηλέω, que LSJ definen como "encantar, especialmente por medio de la música", y, en efecto, lo hemos venido encontrando, referido a Orfeo, desde la época clásica (Eurípides, *I. A.*, 1213). He aquí, en fin, el pasaje de Temistio, *Or.*, p. XXX, p. 349 c–d Hardouin:

οὐ μὴν οὐδὲ Ὀρφέως τελετάς τε καὶ ὄργια γεωργίας ἐκτὸς συμβέβηκεν εἶναι, ἀλλὰ καὶ ὁ μῦθος τοῦτο αἰνίττεται, πάντα κηλεῖν τε καὶ θέλγειν τὸν Ὀρφέα λέγων, ὑπὸ τῶν καρπῶν τῶν ἡμέρων ὧν γεωργία παρέχει πᾶσαν ἡμερῶσαι φύσιν καὶ θηρίων δίαιταν, καὶ τὸ ἐν ταῖς ψυχαῖς θηριῶδες ἐκκόψαι καὶ ἡμερῶσαι. καὶ τὰ θηρία γὰρ τῷι μέλει κηλεῖν ἐπιστεύθη θυσίας τε πάσας καὶ τελετὰς διὰ τῶν ἐκ γεωργίας καλῶν εἰς θεοὺς ἀνάγων.

En este texto, se relaciona la magia musical de nuestro protagonista, con su función en ritos religiosos: καὶ τὰ θηρία γὰρ τῷι μέλει κηλεῖν

ἐπιστεύθη θυσίας τε πάσας καὶ τελετὰς διὰ τῶν ἐκ γεωργίας καλῶν εἰς θεοὺς ἀνάγων. Parece sugerir que, como Orfeo era capaz de hacer que los animales lo siguieran, se le encomendó la misión de ofrecerlos en sacrificio a los dioses, junto a los productos de la tierra. Aquí, Temistio ha puesto en conexión las dotes musicales de nuestro protagonista, con su faceta sacerdotal, olvidando, por cierto, que los creyentes órficos rehuían el sacrificio cruento[542].

Himerio, *Or.*, 46, 19, habla de la admiración que los leibetrios sintieron por el arte de Orfeo, y sugiere que la muerte del héroe estuvo motivada por la envidia a la que dio paso tal admiración:

Λειβήθριοι μὲν οὖν Παγγαίου πρόσοικοι Ὀρφέα τὸν Καλλιόπης τὸν Θράικιον, πρὶν μὲν δημοσιεύειν εἰς αὐτοὺς τὴν ᾠδήν, ἣν ἤδη παρὰ τῆς μητρὸς τῆς Μούσης μαθὼν ἦν, ἐθαύμαζόν τε καὶ συνήδοντο· ἐπειδὴ δὲ τῆς λύρας ἥψατο καὶ προσῆισέ τι μέλος ἔνθεον, φθόνωι νικηθέντες οἱ δείλαιοι, γυναικείαν ὕβριν ἐπ' αὐτόν τε καὶ τὰ μέλη τῆς ᾠδῆς τολμήσαντες γυναῖκες ὕστερον ὑπὸ τῶν μύθων ἐγένοντο.

Ambiguos efectos, los que presenta la música de Orfeo, en este texto. Despierta la admiración y la complacencia: ἐθαύμαζόν τε καὶ συνήδοντο, y observemos que la raíz de θαυμάζω no había aparecido, hasta ahora, para expresar la reacción de quienes escuchan a Orfeo. La raíz de ἥδομαι es también virtualmente nueva, pues sólo la hemos encontrado en Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), pero ya sabemos que el testimonio de Conón nos ha llegado por transmisión indirecta, por lo que no podemos estar seguros de si esa palabra figuraba en el texto original. En fin, aparte de esa admiración y complacencia, la música de Orfeo despierta una envidia que parece ser la causa de la muerte de nuestro protagonista: φθόνωι νικηθέντες οἱ δείλαιοι, γυναικείαν ὕβριν ἐπ' αὐτόν τε καὶ τὰ μέλη τῆς ᾠδῆς τολμήσαντες γυναῖκες ὕστερον ὑπὸ τῶν μύθων ἐγένοντο.

Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, X, 4, 4, parece sugerir la presencia del canto, en relación con las ceremonias cultuales que habría instituido Orfeo:

τὰ μὲν ἐκ Φοινίκης Κάδμος ὁ Ἀγήνορος, τὰ δ' ἐξ Αἰγύπτου περὶ θεῶν, ἢ καί ποθεν ἄλλοθεν, μυστήρια καὶ τελετάς, ξοάνων τε ἱδρύσεις

542 Agradecemos a Alberto Bernabé que llamara nuestra atención sobre ese particular.

καὶ ὕμνους, ὠιδάς τε καὶ ἐπωιδάς, ἤτοι ὁ Θράικιος Ὀρφεύς, ἢ καί τις ἕτερος Ἕλλην ἢ βάρβαρος, τῆς πλάνης ἀρχηγοὶ γενόμενοι, συνεστήσαντο.

Otro pasaje de Eusebio de Cesarea alude también a Orfeo como fundador de creencias paganas: en *Praep. Ev.*, II, 2, 54, leemos:

τῶν δὲ μυθολόγων Ὅμηρος καὶ Ἡσίοδος καὶ Ὀρφεὺς καὶ ἕτεροι τοιοῦτοι τερατωδεστέρους μύθους περὶ θεῶν πεπλάκασιν·

Es importante que se le incluya entre los "mitólogos".

Gregorio Nazianzeno, en *Carmina quae spectant ad alios,* PG, 37, 1535, ha aludido a los poderes de Orfeo en un sentido que parece referir su acción a oyentes humanos, aun cuando el verbo que describe esa acción (ἄγω) es el empleado normalmente[543] para la naturaleza no – humana:

> Ὀρφείη κιθάρη μῦθος πέλεν, ὥσπερ ἐΐσκω,
> Πάντας ἄγων μελέεσσιν, ὁμῶς ἀγαθούς τε κακούς τε·

Este mismo autor ha dejado un testimonio que habla de la admiración que la habilidad de Orfeo despertaba en sus oyentes, en *Orationes,* XXXIX, 680 (PG, 36, 340; t. 155 Kern): ὃν (sc. Ὀρφεύς) ... Ἕλληνες ἐπὶ σοφίαι ἐθαύμασαν.

Entre estos autores cristianos de la Antigüedad tardía, tenemos que mencionar también al hermano de Gregorio Nazianzeno, Cesareo, en cuyos *Dialogi,* II, 76 (PG 38, 993; t. 154 a Kern) leemos una curiosa alusión a Orfeo y a Hesíodo como "los que compilaron por escrito las invenciones de aquéllos" (se refiere a los paganos): οἱ συγγραφεῖς τῆς ἐκείνων μυθοποιίας. He aquí una referencia más al género literario cultivado por Orfeo; cf. el tipo de canto que ejecuta, en Apolonio de Rodas, I, 496–511, y con Orígenes, *Cels.*, I, 16. La escritura sólo estaba sugerida en Eurípides, *Alc.*, 966 y ss., donde se hablaba de unos ensalmos que Orfeo había dictado y que otro habría puesto por escrito. Aquí, sin embargo, nada impide creer

---

543 De todos los testimonios examinados hasta ahora sólo hemos hallado ese verbo, referido a oyentes humanos (aunque en una colectividad), en el de Dión de Prusa, XXXII, 65. Además, se trata de efectos del canto de la cabeza de Orfeo, una vez que éste estuvo muerto.

que Cesareo está pensando en un Orfeo que escribe físicamente los relatos de la cosmogonía y la teogonía paganas.

Nonno de Panópolis, XLI, 375, da una indicación sobre los temas "teológicos" del canto de Orfeo:

'Ορφεὺς μυστιπόλοιο θεήγορα χεύματα μολπῆς

Indicación que se mantiene en la línea de lo habitual, desde las *Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas (I, 494–515), y cf. también con Diodoro Sículo, I, 23, 6–7[544], y IV, 25, 1[545], y con Cesareo, II, 76 (PG 38, 993 Migne; t. 154 a Kern).

Es bastante curioso lo que leemos en el comentario de Proclo a la *República* de Platón (I, p. 174 Kroll), donde parece ponerse, en la fuerza de la música de Orfeo, la causa de la muerte de nuestro héroe:

ἀλλὰ καὶ 'Ορφεὺς μυθολογεῖται τοιαῦτα ἄττα τραγικῶς παθεῖν διὰ τὴν ἐν μουσικῇ τελέαν ζωήν· σπαραχθεὶς γὰρ καὶ μερισθεὶς παντοίως τὸν τῇδε βίον ἀπολιπεῖν, ἐπειδὴ μεριστῶς οἶμαι καὶ διηρημένως αὐτοῦ μετέσχον οἱ τότε τῆς μουσικῆς ...

Parece como si los asesinos de Orfeo hubieran querido adquirir las dotes musicales de su víctima, por medio de su descuartizamiento. En este mismo sentido interpreta Proclo el motivo del descuartizamiento, en su comentario a la *República*, de Platón, (II, p. 315 Kroll). Es muy llamativo este siniestro medio de inspiración, así como el hecho de que la música pudiera despertar tan espeluznantes impulsos en los oyentes; quizá sea éste el primer testimonio de unos efectos generadores de psicopatía, atribuidos a la música de Orfeo.

También es Proclo el que, en sus comentarios a la *República* de Platón (I, p. 72, 1 Kroll; t. 19 Kern), incluye a Orfeo entre los que inventaron mitos: τὸν τῆς μυθοποιίας τρόπον, καθ' ὃν "Ομηρός τε καὶ 'Ησίοδος τοὺς περὶ θεῶν παρέδοσαν λόγους, καὶ πρὸ τούτων 'Ορφεύς.

De esta época datan también las recensiones en las que podemos leer una obra "sub–literaria", la *Novela de Alejandro*, en la que se contienen

---

544 ἐν δὲ τοῖς ὕστερον χρόνοις 'Ορφέα, μεγάλην ἔχοντα δόξαν παρὰ τοῖς "Ελλησιν ἐπὶ μελωιδίαι καὶ τελεταῖς καὶ θεολογίαις.

545 ἀπεδήμησε μὲν εἰς Αἴγυπτον, κἀκεῖ πολλὰ προσεπιμαθὼν μέγιστος ἐγένετο τῶν 'Ελλήνων ἔν τε ταῖς θεολογίαις καὶ ταῖς τελεταῖς καὶ ποιήμασι καὶ μελωιδίαις.

también alusiones al mito de Orfeo. En la recensión E de esa obra, cap. 12, sección 6, aparece una noticia que atribuye a Orfeo la leyenda de Anfión, que levantó los muros de Tebas al son de la cítara:

καὶ Ὀρφεὺς γὰρ κιθαρίζων, Θῆβαι ἐκτίζοντο, καὶ τοῦτο μισθὸς τῶι Θραικὶ ὥστε αὐτὸν κιθαρίζειν, ὃν ἀκούοντες ἀντὶ μισθοῦ τῆς ἡδονῆς ἔκτιζον. καὶ οὕτως Θῆβαι ὑπὸ Ὀρφέως ἐκτίσθησαν·

Podemos ver en este texto una desorientación propia de una obra no precisamente culta ni erudita (basta observar su sintaxis). Pero quizá no sea tan desacertado lo que dice el texto. Recordemos que, entre los efectos de la música de Orfeo, figuraba el de facilitar el trabajo de los remeros de la nave Argo (Luciano, *Fugitivi,* 29). En general, esa música podía producir un movimiento que no conllevara fatiga. Así es como también pudo atribuirse a la música de Orfeo el haber ayudado a levantar la ciudad de Tebas.

III. 1. 3. D. ÉPOCA DE CÉSAR.

Creemos interesante recoger aquí el testimonio de Varrón[546], transmitido por un escolio a Virgilio, *Aen.*, VI, 119[547], que dice así:

"*Varro autem dicit librum Orfei de uocanda anima Liram nominari. et negantur animae sine cithara posse ascendere*".

El texto sugiere que se atribuía a Orfeo un libro sobre la evocación de las almas –función sacerdotal y chamánica como pocas–, con lo que se sitúa en la línea de otros testimonios de que Orfeo evocaba las almas con el auxilio de la

---

546 Lo más verosímil es que, dada la orientación teológica y pitagorizante, se trate de Varrón Reatino (acerca del pitagorismo de éste, vid. Rostagni, A., 1964, I, pp. 607 y ss.). Así lo dan por supuesto Savage, J. J., 1925, p. 235, y Nock, A. D.,1927 y 1929. Savage piensa que, a la vista de otros fragmentos del Reatino, la cita podría proceder de las *Antiquitates rerum divinarum.* Pero no es imposible que la cita en cuestión procediera de Varrón de Átace, visto el fr. 14 Morel (= 12 Traglia = 11 Büchner), cuyo protagonista, como sugiere Lambardi, N., 1986, podría ser el mismo Orfeo. En cualquier caso, los dos autores son de la época de César.

547 Escolio descubierto en 1925, en el ms. *Parisinus Latinus* 7.930, por J. J. Savage; vid. su artículo de 1925, esp. pp. 229 y ss. Para un comentario de ese texto, vid. Nock, A. D., 1927 y 1929, y West, M. L., 1984, pp. 29 y ss. El texto que reproducimos sigue la transcripción de West.

música[548]. Pero es que además, si ese libro se titulaba Λύρα, habrá que suponer que, en él, se ponía en relación la función de evocar almas con la música de la lira. Walter Burkert[549] ha sugerido que una creencia afín en que la música guía al alma en su viaje al más allá, puede verse en un pasaje en el que Aristides Quintiliano, III, 2, cuenta que Pitágoras, cuando se aproximaba su muerte, pidió a los que le rodeaban que pulsaran el monocordio, para sugerirles que las proporciones armónicas, al poder ser objeto de la percepción intelectual, podían seguir "escuchándose" después de la muerte: Πυθαγόραν φασὶ τὴν ἐντεῦθεν ἀπαλλαγὴν ποιούμενον μονοχορδίζειν τοῖς ἑταίροις παραινέσαι δηλοῦντα ὡς τὴν ἀκρότητα τὴν ἐν μουσικῇ νοητῶς μᾶλλον δι' ἀριθμῶν ἢ αἰσθητῶς δι' ἀκοῆς ἀναληπτέον. La segunda oración del texto, aunque no se diga explícitamente que exprese doctrinas contenidas en el libro en cuestión, comunica creencias afines a esa obra supuestamente órfica: las almas no pueden subir desde el mundo de los muertos, si no se las invoca con ayuda de una lira, pues ése es el instrumento cuya música puede percibirse al margen de los sentidos. Al ser Orfeo el tañedor de lira por excelencia, es verosímil que se le pusiera en relación con esas prácticas y creencias, sobre todo teniendo en cuenta que en su figura subyacen rasgos de sacerdote–chamán. Comentaremos más detenidamente estos problemas en la cuarta parte, dedicada a la relación de la música de Orfeo con los dioses y con el más allá.

III. 1. 3. E. ÉPOCA DE AUGUSTO.

Virgilio, *Georg.*, IV, 471 y ss., se refiere a la conmoción que despertó Orfeo en unos oyentes humanos que se hallaban en una situación muy especial: se trata de las almas de los muertos que le escucharon cuando bajó al reino de Hades, para rescatar a Eurídice. Es decir, sus dotes traspasan

---

548 Vid., p. e., Isócrates, XI, 8: ἐξ Ἅιδου τοὺς τεθνεῶτας ἀνῆγεν. Flavio Filóstrato, *VA*, VIII, 7, p. 162 (I, 321, 28 Kayser), dice también que εἴ τινες Ὀρφέως εἰσὶν ὑπὲρ τῶν ἀποθανόντων μελωιδίαι. En el ámbito de la literatura latina, vid. el mismo pasaje de Virgilio (*Aen.*, VI, 119-120) al que se refiere ese escolio, así como el escolio de Servio *ad eundem locum*, que hemos reproducido en I. 1. 8., y sobre el que volvemos en III. 1. 3. G. Y quizá puedan ponerse en relación con este fenómeno los vv. 471 y ss. del libro IV de las *Georgica*, donde tenemos noticia de la conmoción que Orfeo despertó sobre las almas que poblaban el reino de Hades.

549 1961, pp. 357 de la trad. inglesa.

la frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos, en el sentido de que también los muertos son sensibles al arte de Orfeo. Pero ya no se trata de una evocación de espíritus. Lo que tenemos en este pasaje es la extrapolación de lo que Orfeo conseguía en el plano de la sociedad humana, al plano de esa sociedad humana "paralela" que es el mundo subterráneo, sociedad estructurada como la del mundo de los vivos, con grupos basados en la edad y con relaciones de parentesco:

at cantu commotae Erebi de sedibus imis
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum...
matres atque viri defunctaque corpora vita
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,
impositique rogis iuvenes ante ora parentum,

De la misma manera, los vv. 645–647 del libro VI de la *Eneida*, también presentan a Orfeo como citaredo en el mundo subterráneo, acompañando, como lo hacían los citaredos del mundo de los vivos, el canto y la danza de un grupo de jóvenes[550].

El mismo motivo se encuentra en Ovidio, *Met.*, X, 40–1:

Talia dicentem nervosque ad verba moventem
exsangues flebant animae

En fin, otra muestra del influjo del arte de Orfeo sobre esa "sociedad humana paralela" que es el mundo de los muertos, se halla en Horacio, *Carm.*, III, 11, 20–24:

quin et Ixion Tityosque vultu
risit invito, stetit urna paulum
sicca, dum grato Danai puellas
carmine mulces.

También hay que recoger aquí el pasaje del *Ars poetica*, vv. 391–3, en el que Horacio atribuye una función civilizadora a Orfeo, y aprovecha para ofrecernos el testimonio más ilustre de la interpretación alegorista del mito:

silvestris homines sacer interpresque deorum
caedibus et victu foedo deterruit Orpheus,

---

550 El primer y más ilustre testimonio de esta actividad del citaredo en el mundo antiguo lo proporciona Homero, *Od.*, VIII, 261 y ss.

dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones.

III. 1. 3. F. PERÍODO POSTCLÁSICO.

En el *Hercules Oetaeus,* de Séneca, vv. 1090 y ss., Orfeo aparece cantando para los getas:

Tunc solamina cantibus
quaerens flebilibus modis
haec Orpheus cecinit Getis.

También se refiere a la función civilizadora de la música de Orfeo, como ya lo había hecho Horacio, *Ars poetica,* vv. 391–3, Quintiliano, I, 10, 9, en un texto que hemos reproducido en II. 2., en el que Orfeo dota de una finura de espíritu a personas incultas *(rudes quoque atque agrestes animos)* por medio de la admiración que despierta su arte *(admiratione mulceret).* Observemos que los verbos que designan los efectos de la música de Orfeo son los mismos *(miror, mulceo)* que se aplicaban a los animales y a la naturaleza no – humana.

Esa referencia a Orfeo y esa interpretación de sus prodigios se desarrollan, enmarcadas en una misiva adulatoria a Marco Aurelio, en Frontón, *Ep.,* IV, 1: para este autor, que a Orfeo lo siguieran palomas y águilas hace del cantor un símbolo del hombre cuyo talento sabe mantener la paz entre gentes de distinta índole: en otras palabras, un símbolo del emperador. Tal uso del mito de Orfeo confirma la función civilizadora que le atribuíamos ya a la vista de los testimonios griegos, en la primera parte de este trabajo.

III. 1. 3. G. PERÍODO TARDÍO.

Tenemos que poner de nuevo sobre el tapete a Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam,* vv. 391 y ss., que vuelve sobre la interpretación alegorista del mito de Orfeo tal como la vimos en Quintiliano y Frontón, y la pone en relación con la iniciación de la música por parte de nuestro personaje: *<Orpheus> primus poeticen inlustravit et ob hoc dicitur lenisse tigres et leones, qui<a> efferatos hominum animos placaverat carmine.*

El comentario de Servio a Virgilio, *Aen.,* VI, 119, es uno de los raros testimonios de una actividad de Orfeo: la de la evocación de las almas a través

de la música. Más aún, Servio interpreta el motivo del descenso al Hades como expresión figurada de un intento de evocación del alma de Eurídice: un ejemplo de esa función mágica de la música ya aparecía veladamente en Isócrates, XI, 8, y algo más claramente, como vimos en el apartado III. 1. 3. C., en Flavio Filóstrato, *VA,* VIII, 7, p. 162 –I, 321, 28 Kayser–. Referido a Eurídice, lo tenemos en el mismo pasaje de Virgilio que está comentando Servio. La interpretación de éste intenta reducir la leyenda a fenómenos de *realia;* así, sustituye la fantasiosa historia de la catábasis, por un ritual de resurrección mágica: *Orpheus autem voluit quibusdam carminibus reducere animam coniugis: quod quia implere non potuit, a poetis fingitur receptam iam coniugem perdidisse dura lege Plutonis: quod etiam Vergilius ostendit dicendo "arcessere:, quod evocantis est proprie.* No importa lo que pensemos de esta interpretación; pero es muy plausible que el episodio de la catábasis se inspirara en ese tipo de rituales de resurrección mágica.

Macrobio, *In Somn. Scip.,* II, 3, 8 (t. 55 Kern), insiste en la interpretación alegórica de los mitemas de Orfeo capaz de llevarse tras sí a los animales salvajes, mediante el atractivo de la música[551]:

Hinc aestimo et Orphei vel Amphionis fabulam, quorum alter animalia ratione carentia alter saxa quoque trahere cantibus ferebantur, sumpsisse principium quia primi forte gentes vel sine rationis cultu barbaras vel saxi instar nullo affectu molles ad sensum voluptatis canendo traxerunt.

Según Macrobio, pues, los animales simbolizan lo irracional en el ser humano, y que los encantos del arte de Orfeo fueran capaces de atraer a las fieras sería una manera figurada, metafórica, de decir que el arte de nuestro cantor había ejercido una función civilizadora sobre gentes incultas y primitivas. Esta función civilizadora, en relación con la música, no nos había salido al paso tan explícitamente, hasta el momento. Pero no tiene nada de extraño: recordemos los textos que hablan de Orfeo como instituidor de

---

551 Cf. Paléfato, XXXIII, pp. 50-51 Festa, y Heráclito el paradoxógrafo, XXIII. Dión de Prusa, LIII, 8, se refería al mito de Orfeo, en ese mismo sentido alegórico. También apuntan en ese sentido otro texto de Dión de Prusa, XXXII, 62, y Temistio, *Or.,* II, p. 37 c Hardouin. Y, dentro de la literatura latina, hallamos también esa interpretación, en Horacio, *Ars poetica,* 391 y ss.; Quintiliano, I, 10, 9, y en los escolios de Servio a Virgilio, *Aen.,* VI, 645: *ipse etiam homines e feris et duris composuit: unde dicitur arbores et saxa movisse, ut diximus supra.*

creencias y prácticas religiosas, entre los griegos, y los que le atribuyen una poesía de tema teogónico, teológico y cosmogónico[552]. Asimismo, ya habíamos visto a Orfeo apaciguando los ánimos de los Argonautas, en una disputa, lo que equivale a reducir la virulencia de lo irracional, a establecer un orden (Apolonio de Rodas, I, 494–515) como el que introducía en la cadencia de los remos ("eiusd.", I, 540–1). Todo esto, en definitiva, nos parece que ejemplifica esa función civilizadora de la que también son buenas muestras todos los textos que hablan de Orfeo como instituidor de rituales, a los que ya hemos hecho algunas referencias anteriormente. Y no olvidemos, por cierto, que la poesía atribuida a Orfeo es básicamente de tema cosmogónico y teogónico, como la de los dos poetas a los que menciona Heródoto[553] como los fundadores de las creencias de los griegos: Hesíodo y, en menor medida, Homero.

Pero lo que nos parece más interesante del testimonio de Macrobio, dentro del objetivo de este trabajo, es que esa función "civilizadora" se pone en relación directa con la música y con el placer *(ad sensum voluptatis)* estético, y no podemos dejar de acordarnos de la ἡδονή con la que Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV), decía que los θηρία acudían a escuchar al cantor tracio. Por otra parte, podemos decir ya que esa misma función civilizadora se puede reconocer en los *ṛṣayaḥ* védicos (cuya orientación teogónica y cosmogónica los aproxima a Orfeo). También, aunque en un sentido más profano, tenían esa función los *sūtas*, *filid* y demás tipos de poetas–recitadores–cantores épicos en los distintos pueblos indoeuropeos, que, sobre todo en el ámbito celta, eran los garantes de la digna conducta de reyes, caudillos, etc.

De otras actuaciones cultuales de Orfeo, documentadas en autores latinos de época tardía, hablamos en la cuarta parte.

---

552 Cf. Diodoro Sículo, I, 23, 6-7, y IV, 25, 1-4; Atenágoras, *Supplicatio pro Christianis*, 17, 1, y 18, 3, 6; Menandro el rétor, que habla de las teogonías de Orfeo, en *De epidicticis*, I, 338, 7, p. 16 Russell-Wilson; Orígenes, *Cels.*, I, 16; Cesareo, *Dialogus* II, 76; Nonno de Panópolis, *Dionysiaca*, XLI, 375. Además, según Heródoto, II, 53, 2, habían sido justamente otros dos poetas los que establecieron el panteón griego: Ἡσίοδον γὰρ καὶ Ὅμηρον ... οὗτοι δέ εἰσι οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἕλλησι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες καὶ τὰς τιμάς τε καὶ τέχνας διελόντες καὶ εἴδεα αὐτῶν σημήναντες.

553 II, 53, 2.

III. 2. ORFEO MÚSICO EN EL MARCO DE LA SOCIEDAD HUMANA, A LA LUZ DE LA ICONOGRAFÍA GRIEGA[554].

La primera imagen de la que con seguridad sabemos que representa a Orfeo (la metopa del tesoro de los sicionios, en Delfos, de 570–560 a. C., núm. 6 Garezou) se refiere precisamente a su participación en la expedición argonáutica, como sugiere el hecho de que nuestro personaje –identificable por la lira y por la inscripción ΟΡΦΑΣ– esté en pie sobre la proa de un navío. Y es, por lo que parece, la única imagen de Orfeo argonauta que se nos ha conservado.

A continuación, uno de los temas favoritos de la iconografía de Orfeo en el arte griego de época clásica se refiere a la fascinación que la música de Orfeo despierta sobre oyentes humanos. Es ése el aspecto al que menos se aludía en las fuentes literarias, y que, sin embargo, aparece ampliamente en las representaciones plásticas. P. e., en una "pelike" de ca. 460 a. C. (núm. 7 Garezou), donde se suele interpretar que el oyente es un tracio. También aparecen hombres tracios, en la cratera de columnas, probablemente siciliana, de ca. 450 a. C., conservada en el Museo de Hamburgo (núm. 8 Garezou); en la cratera de columnas de Gela, conservada en el Staatliches Museum de Berlín (ca. 440 a. C., núm. 9 Garezou); en la cratera de columnas de ca. 430 a. C., conservada en el Museo Reggionale de Palermo (núm. 11 Garezou), e igualmente en los núms. 12 al 31 Garezou[555].

En un relieve espartano en mármol blanco, conservado en el Museo de Esparta, de cronología discutida[556], aparece un joven imberbe, sentado, de perfil, mirando hacia la derecha, con una cítara, y vestido con un himation. Frente a él, sentado, también de perfil, hay otro hombre con barba, que lleva unos rollos de papiro. Al fondo, aparecen algunos animales, y, a la derecha,

---

554 Si decimos "griega" y no "griega y romana", es porque la iconografía de Orfeo en el arte romano se limita casi exclusivamente al motivo de Orfeo entre los animales, y el motivo que aquí nos ocupa está ausente en los monumentos romanos.

555 Vid. Hoffmann, H., 1970, y, acerca del auditorio de Orfeo en esas representaciones, Lissarrague, F., 1994, pp. 272-7.

556 Entre los siglos V y I a. C., según los autores (vid. las referencias en Garezou, M. X., 1994, *sub* núm. 196). Strocka, V. M., 1992, pp. 280 y ss., se inclina a fecharlo en los últimos años del s. IV a. C.

aparece lo que puede ser la estatua de un joven con un escudo. Strocka[557] ha propuesto que el joven citaredo sea Orfeo, a la vista de los animales que lo rodean, y que el hombre que hay sentado frente a él sea Pitágoras: esto último es plausible a la vista del águila que puede verse como si estuviera sobre el hombro derecho del personaje, que nos remite a las anécdotas relatadas por Porfirio, *VP*, 25, y por Yámblico, *VP*, 13, 62, y 28, 142. Además, tiene que tratarse de un personaje equiparable con Orfeo, y los *volumina* sugieren que sea un revelador teológico: en ese sentido, la identificación con Pitágoras es altamente plausible. Recordemos que el sabio de Samos habría sido "alumno" de nuestro cantor tracio, según Yámblico, *VP*, 28, 145, y que, para Ión de Quíos, ciertas obras atribuidas a Pitágoras aparecían bajo el nombre de Orfeo[558]. Ahora bien: debemos recordar que los retratos de Pitágoras en la Antigüedad son muy escasos y convencionales, y apenas permiten ninguna conclusión definitiva cuando se les compara con el personaje barbado en el relieve que nos ocupa[559]. En fin, en cuanto al joven con escudo que, sobre un pedestal, ocupa la derecha del relieve, Strocka propone relacionarlo con una imagen que Platón, *Phaed.*, 61 d, atribuye a Filolao, y Cicerón, *De senectute*, 73, al mismo Pitágoras: la vida como una batalla en la que a nadie le está permitido abandonar su puesto de guardia.

Hay también algunos problemáticos testimonios de Orfeo entre mujeres: en una cratera de Nápoles[560], donde quizá no se trate de mujeres mortales, sino de Afrodita y sus acompañantes; en la enócoe de la colección Jatta (Ruvo), núm. 1554[561], aparece Orfeo tañendo una arpa. A su derecha, figura una mujer en cuya mano izquierda se detiene una paloma (debe de ser Afrodita), y, a su izquierda, un personaje masculino.

Son muy interesantes los testimonios en los que Orfeo aparece acompañando algún tipo de acción ritual. Las mismas imágenes en las que

---

557 Vid. Strocka, V. M., 1992.

558 Vid. Diógenes Laercio, VIII, 8.

559 Vid. un posible retrato de Pitágoras en una moneda de Abdera (un rostro barbado, de perfil hacia la izquierda, con la inscripción πUQAGORHS), en Seltman, Ch., ^{2}1955 (rpr. de 1962), pp. 143-4 y lám. 28-11. Cf. la discusión en Strocka, V. M., 1992, p. 279.

560 Vid. Schmidt, M., 1978, p. 109, n. 13 y lámina III.

561 Schmidt, M.,1978, p. 109, remite a Smith, H. R. W., 1976, fig. 13 (vid. también p. 83 de ese autor).

toca y canta ante los tracios podrían aludir a escenas de "iniciación" en las que nuestro protagonista revelaba sus doctrinas a sus seguidores. Además, el ánfora del Museo Archeologico de Bari (de 330–310 a. C.; núm. 19 Garezou) muestra a Orfeo con su instrumento, rodeado de tracios y de un hombre desnudo que efectúa un sacrificio.

III. 3. RECAPITULACIÓN Y COMENTARIO: LA MÚSICA DE ORFEO Y LA SOCIEDAD HUMANA, Y SUS RELACIONES CON LA MAGIA MUSICAL EN LAS SOCIEDADES GRIEGA Y ROMANA ANTIGUAS.

En el ámbito de lo humano, nuestros testimonios asignan a Orfeo, como músico, funciones propias de cualquier otro poeta–músico "real", ejemplificadas en su participación en el viaje de los Argonautas, en su descubrimiento de instrumentos u otros recursos de la música, etc. Las fuentes griegas y latinas se mantienen, en este sentido, en una línea coherente. Lo más novedoso, acerca del Orfeo músico en el ámbito humano, son dos motivos que aparecen en las fuentes latinas:

a) La extensión de los prodigios de Orfeo a lo que podemos llamar una "sociedad humana paralela", la del reino de Hades. Ello es una consecuencia de que fuera la literatura latina la que más desarrollase el motivo de la catábasis; pero ese fenómeno se había dado ya en la cerámica italiota de época clásica.

b) El desarrollo de la interpretación alegorista del motivo de Orfeo entre los animales y las rocas, de la que hemos hablado en la segunda parte. El interés de este desarrollo estriba en haber extendido (o reducido) al entorno humano los mágicos efectos que, según la tradición, conseguía Orfeo sobre las fieras y la naturaleza no – humana. Pues, igual que ocurría en las fuentes griegas, parece como si Orfeo tuviera distintas funciones: de cara a la naturaleza –y, curiosamente, también de cara a los dioses–, la del encantamiento; de cara a la sociedad humana, la de la civilización. La interpretación alegorista a la que nos venimos refiriendo tiende un puente entre ambos aspectos del arte de Orfeo, y los reduce a uno solo.

Ésas son las líneas maestras de lo que las fuentes dicen acerca del papel de la música de Orfeo entre los hombres. Pasemos ya a los detalles. Las funciones del Orfeo músico en ese ámbito son, en principio, las propias de

cualquier otro poeta–músico en la sociedad griega, si excluimos lo propio de una "edad heroica". Entre esas funciones destacan la ordenación de una actividad humana; el dominio de las pasiones, y la función pedagógica, en la que se subsume la iniciación de una cultura musical. A esas facetas, en las que el arte de nuestro protagonista se circunscribe estrictamente a lo humano, hay que añadir la mediación entre hombres y dioses, y entre el mundo de los vivos y el de los muertos (a través de la evocación de las almas), y la acción sobre la naturaleza, puesta al servicio de los hombres. Finalmente, la admiración que despertaban las facultades de Orfeo también requerirá un comentario por nuestra parte. Analizamos a continuación todos esos aspectos del arte de Orfeo en la sociedad humana.

III. 3. 1. ORFEO, UN MÚSICO ENTRE LOS HOMBRES.

a) GENERALIDADES.

La música de Orfeo aparece integrada en la vida de la colectividad humana: p. e., en Apolonio de Rodas, II, 161 y ss., acompaña a los otros Argonautas en un canto con el que celebran la victoria de Polideuces sobre Ámico. Podemos recordar los cantos de victoria a los que aluden Esquilo, *Ag.*, 22–31, y Eurípides, *El.*, 859 y ss. Este último pasaje es especialmente representativo[562]: θὲc ἐc χορόν, ὦ φίλα, ἴχνοc, / ὡc νεβρὸc οὐράνιον / πήδημα κουφίζουca cὺν ἀγλαΐαι. / νικᾶι cτεφαναφορίαν / † κρείccω τοῖc † παρ' Ἀλφειοῦ ῥεέθροιcι τελέccαc / καcίγνητοc cέθεν· ἀλλ' ἐπάειδε / καλλίνικον ὠιδὰν ἐμῶι χορῶι. Y hay que añadir los mismos epinicios de Píndaro, con sus múltiples y claras alusiones a la música: en la *O.*, I, 17, el poeta se exhorta a sí mismo a tomar la forminge (e. d., la lira), y, en el v. 102, dice que ha de coronar al atleta al que va dedicada la oda "con el modo adecuado a las carreras de caballos, en melodía eolia", e. d., compuesta sobre la escala que parte de "la". La tercera *Olímpica* parece haber estado compuesta sobre el modo dorio (escala de "mi"), a la vista de una alusión que hay en el v. 5, y, en ella "la forminge de variados sones y el grito de las flautas" acompañaban "la disposición de las palabras" (v. 8). En la *Olímpica V*, desconocemos el modo musical; pero el v. 19 sugiere que su acompañamiento era de flauta. La flauta y la lira acompañaban la *Olímpica X*, según el v. 93–4. Añadamos a esto el magnífico comienzo de la *Pítica I*, con su bella evocación de los efectos sedantes de la música.

---

562 Cf. también *Her.*, 760-7.

Orfeo acompaña también un canto nupcial[563], y, en IV, 1193–5, hace lo propio con una danza. También aparece Orfeo acompañando danzas en el reino de Hades (como lo hacía en el mundo de los vivos), en Virgilio, *Aen.*, VI, 645–7.

Tenemos un testimonio en el que se atribuye a Orfeo la inscripción votiva que figuraba en la nave Argo, cuando fue ofrecida a Poseidón (Favorino de Arlés, *Corintíacas*, 14–15): si, hasta ese testimonio, las alusiones a la "obra" de Orfeo sólo podían interpretarse en el sentido de la "composición oral"[564], he aquí una mención a un arte vinculado a la escritura, en un testimonio lo bastante tardío como para que podamos pensar que representa la adaptación del motivo que atribuye a Orfeo unas determinadas obras, de acuerdo ahora con las formas de producción poética dominantes en Grecia desde la época clásica[565].

Y hemos visto a Orfeo participando en un certamen musical, en los juegos organizados por Acasto (Higino, *Fab.*, CCLXXIII, 10–11). En el pasaje de Favorino de Arlés, *Corintíacas*, 14–15, del que hablábamos antes, se dice que Orfeo participó con su arte en los juegos celebrados por los Argonautas, en el Istmo de Corinto. Ésta es la primera vez que lo encontramos en el marco de un certamen como los que estaban instituidos en Grecia[566], según vemos desde, p. e., el *Himno homérico a Afrodita*, vv. 19–20, que, de paso, atestigua que esos certámenes tenían lugar en el marco del culto: χαῖρ', ἑλικοβλέφαρε, γλυκυμείλιχε, δὸς δ' ἐν ἀγῶνι / νίκην τῶιδε φέρεσθαι, ἐμὴν δ' ἔντυνον ἀοιδήν. Y el ejemplo eminente de esos certámenes musicales en el marco del culto se registra en Delfos (Estrabón, IX, 3, 10), de lo cual hablamos en IV. 3. El motivo de la participación en un certamen reaparece en Pausanias, X, 7, 2, y en *A. O.*, vv. 406–61.

Otros testimonios de la integración de Orfeo en la vida de la colectividad humana (concretamente en la expedición argonáutica), se hallan en Filóstrato el joven, *Imagines*, 11, p. 881 Olearius; Temistio, *Or.*, XIII,

---

563 Apolonio de Rodas, IV, 1158-60. Que los epitalamios eran cantados, puede comprobarse a partir de alusiones como la de Eurípides, *Tr.*, 325-40.

564 Cf. Apolonio de Rodas, I, 496-511.

565 Sobre lo extraño de que Orfeo escriba, siendo tracio, vid. Detienne, M., 1989, pp. 88 y ss. de la trad. esp.

566 Y también en el mundo celta. En la Edad Media europea occidental, los encontramos entre los trovadores, troveros y "Minnesänger".

p. 178 c Hardouin, y en *A. O.*, vv. 83 y ss. Como vimos en *A. O.*, vv. 248–72, la música de Orfeo facilitó la botadura de la nave Argo: lo mismo que encontramos, antes de que apareciera esa tardía obra, en Valerio Flaco, I, 186–7, y Silio Itálico, XI, 469 y ss. En el poema de Valerio Flaco, IV, 85–7, Orfeo consuela a sus compañeros por la pérdida de Hércules, con un canto sobre los dioses.

Asimismo, el fr. 18 del libro VII de Estrabón presenta a Orfeo en Pimplea, dotado de rasgos propios del músico ambulante, a lo que añade que practicaba la adivinación y las iniciaciones. De la presencia de la música en las τελεταί, hablaremos en la cuarta parte de este trabajo, y, puesto que fue después de su muerte cuando el canto de Orfeo fue oracular en grado sumo[567], analizaremos el carácter cantado del oráculo en la quinta parte. Lo interesante es que Estrabón relaciona esas actividades con el poder que luego fue adquiriendo nuestro personaje, un poder de carácter incluso político. Por prosaico que esto último pueda parecer, debemos resaltar que el papel político que nuestro personaje –un κιθαρωιδός– presenta en este texto, tiene algo que ver con el que podían tener los poetas en la sociedad griega: recordemos las implicaciones que las elegías de Calino, Tirteo y Solón tuvieron en los ámbitos dorio y ático, y no hay que decir nada de Homero y la poesía dramática[568]. Por cierto que, en otros pueblos indoeuropeos, como los celtas o los indios, encontramos la faceta política de los *filid*, en Irlanda, y la vinculación de los druidas con la palabra, fenómenos que tienen un paralelismo aproximado en los *sūtas* y en los *brāhmaṇas* indios[569]. Y, a la inversa, hay algunos testimonios de que ciertas facultades prodigiosas del

---

567 Acerca de Orfeo como adivino, vid. Filócoro, *F Gr H*, III B 328 F 77 = Clemente de Alejandría, *Strom.*, I, 21, 134, 4: ἤδη δὲ καὶ Ὀρφέα Φιλόχορος μάντιν ἱστορεῖ γενέσθαι ἐν τῶι πρώτωι Περὶ μαντικῆς, y cf. el escolio a Eurípides, *Alc.*, 968 = *OF*, 332. Vid. luego Higino, *Fab.*, XIV, 1.

568 En este sentido, es muy interesante un fragmento de Posidonio (*F Gr H*, F 2a, 87, fr. 70 Jacoby), donde se menciona a Orfeo en el siguiente contexto: οἱ μάντεις ἐτιμῶντο, ὥστε καὶ βασιλείας ἀξιοῦσθαι, ὡς τὰ παρὰ τῶν θεῶν ἡμῖν ἐκφέροντες παραγγέλματα καὶ ἐπανορθώματα καὶ ζῶντες καὶ ἀποθανόντες, καθάπερ καὶ ὁ Τειρεσίας, ... , τοιοῦτος καὶ ὁ Ἀμφιάρεως καὶ ὁ Τροφώνιος καὶ ‹ὁ› Ὀρφεὺς καὶ ὁ Μουσαῖος.

569 En general, acerca del aspecto político del poeta en las sociedades indoeuropeas, véase Mendoza Tuñón, J., 1995.

poeta–músico se atribuyeron también a los reyes[570]; cf. Dión Casio, XLI, 46, 4, acerca de César (ἐξέφηνεν ἑαυτὸν καθάπερ ἐκ τούτου καὶ τὸν χειμῶνα, καὶ ἔφη· θάρσει. Καίσαρα γὰρ ἄγεις), y, para Antioco Epífanes, *II Macc.*, 9, 8: ὁ δ' ἄρτι δοκῶν τοῖς τῆς θαλάσσης κύμασιν ἐπιτάσσειν διὰ τὴν ὑπὲρ ἄνθρωπον ἀλαζονείαν.

Al hilo de estas implicaciones políticas del poeta en el mundo indoeuropeo, podemos recoger las opiniones de Graf[571], que dice que ese relato de Estrabón parece modelado sobre la base de la historia de Pitágoras en Crotona (cf. Aristóxeno, fr. 18 Wehrli, transmitido por Yámblico, *VP*, 35, 248; cf. Porfirio, *VP*, 54 y ss.). Sabido es que orfismo y pitagorismo tuvieron bastantes rasgos en común: p. e., el vegetarianismo, la creencia en la transmigración, el concepto y valoración de la pureza, y, en la opinión de los antiguos, la ascendencia egipcia de los rituales órficos y de lo que, por darle un nombre, llamaremos "sabiduría pitagórica"[572]. Quizá sea también significativa la noticia de Diógenes Laercio acerca de poemas supuestamente escritos por Pitágoras, que luego fueron atribuidos a Orfeo[573]. Ahora bien, los órficos, en consonancia con su desinterés por la vida mundana, no tuvieron veleidades políticas –en lo que no coinciden con el pitagorismo–, y eso ya no encaja demasiado bien con el texto de Estrabón, que es, hasta ahora, el único testimonio de la dimensión política de Orfeo. En fin, a la luz de estos datos, el relato de Estrabón nos parece más explicable partiendo de la base de la función política que podía tener el poeta–músico en la sociedad de distintos pueblos indoeuropeos, a la que hemos aludido *supra*. Ese supuesto aspecto "político" del poeta indoeuropeo se manifestó en características de los ὀρφεοτελεσταί[574], que Estrabón ha transferido a Orfeo, como sugiere una

---

570 Vid. Fiedler, W., 1931, pp. 10 y ss. La acción mágica sobre el tiempo meteorológico es también propia de Orfeo, como hemos visto en la segunda parte.

571 1987, pp. 98-90.

572 Sobre esto último, hay testimonios que asignan una ascendencia egipcia a los rituales órficos: Diodoro Sículo, I, 23, 2-3 y 94, 4-6 (núms. 95-6 Kern). También aquí se asemejan las figuras de Orfeo y de Pitágoras, así como orfismo y pitagorismo.

573 Acerca de estas obras, puede verse, p. e., West, 1984, pp. 7 y ss. y 29 y ss.

574 Bremmer, J., 1991, p. 22, ha señalado con gran acierto que la imagen que Estrabón da de Orfeo, en ese pasaje, está inspirada en las características de

comparación del pasaje que nos ocupa, con Platón, *R.*, 364 b–e. Pues es verosímil que Estrabón haya escrito, en ese pasaje, una historia del orfismo (orígenes humildes, auge entre las clases altas de la sociedad, decadencia) bajo la apariencia de una biografía de Orfeo. Fuera ello por lo que fuera, debemos observar lo siguiente: si las fuentes literarias se permitían introducir esas innovaciones en sus referencias al mito, es porque tales innovaciones eran congruentes con la tradición o con el contexto histórico, aun cuando le dieran una apariencia que contradijese el contenido de la materia narrativa precedente[575].

La misma alusión al poder, en relación también con la destreza artística de Orfeo, aparece en Pausanias, IX, 30, 4, así como la conexión entre esas habilidades y las relativas a la medicina, la purificación de actos impíos, y las iniciaciones. La relación de Orfeo con la medicina, aunque pobremente documentada, aparece ya en época clásica, como podemos ver en Eurípides, *Cycl.*, 646 y ss., y *Alc.*, 962 y ss. Son éstos aspectos sacerdotales que nos vienen saliendo al paso desde época helenística; por lo demás, la música –o, cuando menos, el ensalmo– ha sido siempre uno de los medios de la medicina, y desde luego lo era en la Antigüedad, como podemos ver en Homero, *Od.*, XIX, 456 y ss. (ὠτειλὴν δ' Ὀδυσῆος ἀμύμονος ἀντιθέοιο / δῆσαν ἐπισταμένως, ἐπαοιδῇ δ' αἷμα κελαινὸν / ἔσχεθον), y luego en Platón, *R.*, 426 b; *Th.*, 149 c–d[576], y *Chrm.*, 155 e[577]. Lo que podemos llamar "musicoterapia" no se limitó, en la Antigüedad, a prácticas

---

un ὀρφεοτελεστής, sobre todo a la vista de otro pasaje de Estrabón, X, 3, 23. En cuanto a lo que aquí decimos sobre las relaciones entre orfismo y pitagorismo, procede en buena parte del curso de doctorado impartido por Alberto Bernabé, "Los órficos: literatura y religión" (Universidad Complutense, Facultad de Filología, curso académico 1993-4). Puede verse también "eiusd.", 1997, así como Kerényi, K., ^{3}1950. Para las referencias exactas de la noticia de Diógenes Laercio, vid. Fernández Galiano, M., *apud* López Férez, J. A. (ed.), 1988, p. 247.

575 Sobre estas ideas acerca del aspecto dialéctico de la tradición mítica, vid. J. P. Vernant, J. P., y Vidal-Naquet, P., 1979.

576 Καὶ μὴν καὶ διδοῦσαί γε αἱ μαῖαι φαρμάκια καὶ ἐπάιδουσαι δύνανται ἐγείρειν τε τὰς ὠδῖνας.

577 Καὶ ἐγὼ εἶπον ὅτι αὐτὸ μὲν εἴη φύλλον τι, ἐπωιδὴ δέ τις ἐπὶ τῶι φαρμάκωι εἴη, ἣν εἰ μέν τις ἐπάιδοι ἅμα καὶ χρῶιτο αὐτῶι, παντάπασιν ὑγιᾶ ποιοῖ τὸ φάρμακον· ἄνευ δὲ τῆς ἐπωιδῆς οὐδὲν ὄφελος εἴη τοῦ φύλλου.

más o menos supersticiosas[578], sino que fue objeto de la atención y de la consideración de los filósofos: bastará recordar los famosos pasajes de Aristóteles, *Pol.*, VIII, 7, 1342 a (la catarsis musical de afecciones psíquicas, en el marco del coribantismo[579]) y de Teofrasto, citado por Ateneo, XIV, 18, 624 a[580], acerca de la musicoterapia aplicada a enfermedades somáticas. Era natural que Plinio el viejo hablara de estas prácticas (*NH*, XXVIII, 21): *dixit Homerus profluvium sanguinis vulnerato femine Vlixen inhibuisse carmine, Theophrastus ischiadicos sanari, Cato prodidit luxatis membris carmen auxiliare, M. Varro podagris. Caesarem dictatorem post unum ancipitem vehiculi casum ferunt semper, ut primum consedisset, id quod plerosque nunc facere scimus, carmine ter repetito securitatem itinerum aucupari solitum.* Muy cerca de estas prácticas está el uso de las ἐπωιδαί con función apotropaica, que Diodoro Sículo, II, 29, 2, menciona a propósito de los caldeos: Χαλδαῖοι τοίνυν τῶν ἀρχαιοτάτων ὄντες Βαβυλωνίων τῆι μὲν διαιρέσει τῆς πολιτείας παραπλησίαν ἔχουσι τάξιν τοῖς κατ' Αἴγυπτον ἱερεῦσι· πρὸς γὰρ τῆι θεραπείαι τῶν θεῶν τεταγμένοι πάντα τὸν τοῦ ζῆν χρόνον φιλοσοφοῦσι, μεγίστην δόξαν ἔχοντες ἐν

---

578 Como las que se entrevén en Preisendanz, *Pap. magic.*, XX, 4 (II, p. 145), donde se dice τέλει τελεὰν ἐπαοιδήν (se trata de un conjuro contra el dolor de cabeza).

579 ὃ γὰρ περὶ ἑνίας συμβαίνει πάθος ψυχὰς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῶι δὲ ἧττον διαφέρει καὶ τῶι μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός· καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατακώχιμοί τινές εἰσιν, ἐκ τῶν δ' ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ σὺν καθάρσεως· ταὐτὸ δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικοὺς καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς, τοὺς δ' ἄλλους καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἑκάστωι, καὶ πᾶσι γίγνεσθαί τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς· ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ καθαρτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις.

580 ὅτι δὲ καὶ νόσους ἰᾶται μουσικὴ Θεόφραστος ἱστόρησεν ἐν τῶι περὶ Ἐνθουσιασμοῦ (fr. 87 Wimmer), ἰσχιακοὺς φάσκων ἀνόσους διατελεῖν, εἰ καταυλήσοι τις τοῦ τόπου τῆι Φρυγιστὶ ἁρμονίαι. Vid. también el fr. 88 Wimmer, de Teofrasto: Ἰᾶται γάρ, φησὶν, ἡ καταύλησις καὶ ἰσχιάδα καὶ ἐπιληψίαν, καθάπερ ... λέγεται τὸν μουσικὸν κατασταῖσαι τὸν ἐξιστάμενον ἐν Θήβαις ὑπὸ τὴν τῆς σάλπιγγος φωνήν· ἐπὶ τοσοῦτον γὰρ ἐβόησεν ἀκούων ὥστε ἀσχημονεῖν. Εἰ δέ ποτε καὶ πολεμικὸν σαλπίσειέ τις, πολὺ χεῖρον πάσχειν μαχόμενον. Τοῦτον οὖν κατὰ μικρὸν τῶι αὐλῶι προσάγειν καὶ ὡς ἄν τις εἴποι ἐκ προσαγωγῆς ἐποίησε καὶ τὴν τῆς σάλπιγγος φωνὴν ὑπομένειν.

ἀστρολογίαι. ἀντέχονται δ' ἐπὶ πολὺ καὶ μαντικῆς, ποιούμενοι προρρήσεις περὶ τῶν μελλόντων, καὶ τῶν μὲν καθαρμοῖς, τῶν δὲ θυσίαις, τῶν δ' ἄλλαις τισὶν ἐπῳδαῖς ἀποτροπὰς κακῶν καὶ τελειώσεις ἀγαθῶν πειρῶνται πορίζειν.

Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 3, presenta una visión muy nueva de la influencia de Orfeo, en el marco de la sociedad humana: considera que la música de nuestro héroe es uno más de los engañosos halagos del paganismo, que esclavizan a los seres que habitan bajo el cielo. Parece que Clemente de Alejandría tiene en mente más el orfismo, en su vertiente más chabacana, que al mismo Orfeo; por otra parte, es comprensible que un autor cristiano mirara con recelo los mitos paganos, en cuanto que éstos formaban parte de "creencias" que no estaban en el ámbito de su fe. Especialmente abominable era, además, para Clemente, la dimensión mágica de la música de Orfeo; no se trataba sólo del recelo de un cristiano hacia las artes "hedonistas" de los paganos, sino que ese recelo se convertía en repugnancia a la vista de la conexión de tal arte con la magia, que estuvo, desde luego, muy de moda en el paganismo tardío[581]. Fuera ello lo que fuere, creemos acertada la idea de Irwin[582], según la cual Clemente de Alejandría se proponía, a través del contraste entre Jesús y Orfeo, explicar la teología cristiana en términos familiares a sus lectores griegos. Y lo que había permitido que Orfeo fuera comparable con Jesús era la relación de ambos con la palabra y la persuasión[583], que, en el caso de Orfeo, remonta a Platón, *Prt.*, 315 a, con el antecedente de Eurípides, *I. A.*, 1211 y ss.

---

581 Vid., p. e., el mismo Clemente de Alejandría, *Strom.*, VI, 3, 31, 1-3, que alude a creencias animistas como las que sustentan toda práctica mágica, en relación con cantos mágicos para alejar las tormentas, y alude a ello como cosa de su misma época: Λέγουσι δ' οὖν τινες λοιμούς τε καὶ χαλάζας καὶ θυέλλας καὶ τὰ παραπλήσια οὐκ ἀπὸ τῆς ἀταξίας τῆς ὑλικῆς μόνης, ἀλλὰ καὶ κατά τινα δαιμόνων ἢ καὶ ἀγγέλων οὐκ ἀγαθῶν ὀργὴν φιλεῖν γίνεσθαι. αὐτίκα φασὶ τοὺς ἐν Κλεωναῖς μάγους φυλάττοντας τὰ μετέωρα τῶν χαλαζοβολήσειν μελλόντων νεφῶν παράγειν ᾠδαῖς τε καὶ θύμασι τῆς ὀργῆς τὴν ἀπειλήν.

582 1982, pp. 53 y ss.

583 Murray, S. Ch., 1981, p. 47. Se trata, en general, de un bonito panorama del uso de Orfeo en la literatura y el arte cristianos primitivos, que puede completarse, para algunas cuestiones particulares, con los de Skeris, R. A., 1976, e Irwin, E., 1982.

Pero nosotros no nos ocupamos aquí del aspecto "doctrinal" que predisponía a los Padres de la Iglesia contra todo lo que fuera pagano, sino más concretamente de la valoración de la música entre esos autores. Lo que dice Clemente de Alejandría acerca de Orfeo está cerca de lo que la música "pagana" significaba, p. e., para San Basilio, *Comm. in Esaiam Prophetam*, 5, 160 (PG, 30, 381), que asocia la cítara con la embriaguez y con la raza de Caín: 'Αλλὰ κιθάρα καὶ ψαλτήριον τὴν μέθην αὐτοῖς συνεπιτείνει, τὰ εὑρήματα τοῦ 'Ιουβὰλ, τοῦ ἐκ τῆς γενεαλογίας Κάϊν καθήκοντος. Esa frase resume bastante bien todo lo precedente, desde 5, 155. San Juan Crisóstomo, *In Esaiam*, 5, 5, ed. de los Maurinos, 6, 57 E[584], no es mucho más benévolo; pero lo curioso es que, en la obra del mismo San Juan Crisóstomo, se documenta la adaptación de la concepción pitagórica de la música al culto cristiano (*Expositio in Ps. XLI*, PG, 55, 156–7). Dice, en efecto, nuestro autor, que el canto de los salmos tiene su origen en que Dios, conocedor de la naturaleza del alma humana, que tiende al placer, transmitió su palabra en forma de cantos, para que lo agradable se uniera a lo provechoso. Pues la música eleva el alma y la libera de las penalidades terrenas, como muestran abundantes ejemplos de su poder, desde las canciones de cuna hasta las de trabajo.

Sin embargo, la faceta mágica implícita en esa concepción de la música no merecía más que el rechazo de los padres de la iglesia, como muestra, p. e., Orígenes. En *Cels.*, I, 6, 1 y ss., el autor expresa su distancia con respecto a las prácticas mágicas de los paganos, que encantan a los démones con nombres secretos: Μετὰ ταῦτα οὐκ οἶδα πόθεν κινούμενος ὁ Κέλσος φησὶ ιδαιμόνων τινῶν ὀνόμασι καὶ κατακλήσεσι δοκεῖν ἰσχύειν Χριστιανούς, ὡς οἶμαι αἰνιττόμενος τὰ περὶ τῶν κατεπαιδόντων τοὺς δαίμονας καὶ ἐξελαυνόντων. Esas palabras venían motivadas por el hecho de que los paganos acusaban de magia a los cristianos (*Cels.*, I, 6, 16–8), de lo que Orígenes defiende a sus correligionarios en *Cels.*, I, 6, 26 y ss.[585].

Y, en cuanto a la posibilidad de actuar "mágicamente" sobre el alma, a través de ἐπωιδαί, la crítica de Orígenes, *Philocalia*, 12, 1, junto a una descripción bastante fina de los hechos, muestra dialécticamente como los

---

584 Ὅπερ γὰρ ἡ μέθη ποιεῖ σκοτοῦσα, τοῦτο ἡ μουσικὴ μαλάττουσα τὸ εὔτονον τῆς διανοίας καὶ κατακλῶσα τῆς ψυχῆς τὴν ἀνδρείαν καὶ ἐπὶ μείζονας ἐξάγουσα ἀσελγείας.

585 Cf. Orígenes, *Cels.*, IV, 33, y VII, 4.

cristianos conservaban, tal vez sin quererlo, la misma concepción mágica de las palabras, cuya eficacia depende de sus sonidos:

ὥσπερ τοίνυν αἱ ἐπωιδαὶ δύναμίν τινα ἔχουσι φυσικήν, καὶ μὴ νοῶν ὁ κατεπαιδόμενος λαμβάνει τι ἐκ τῆς ἐπωιδῆς, κατὰ τὴν φύσιν τῶν φθόγγων τῆς ἐπωιδῆς, εἴτε εἰς βλάβην εἴτε εἰς ἴασιν σώματος ἢ ψυχῆς ἑαυτοῦ· οὕτω μοι νόει πάσης ἐπωιδῆς δυνατωτέραν εἶναι τὴν ὀνομασίαν τῶν ἐν ταῖς θείαις γραφαῖς ὀνομάτων.

b) ORDENACIÓN DE LA ACTIVIDAD HUMANA.

La cítara de Orfeo ritma el trabajo de los remeros de la nave Argo, de lo cual tenemos testimonios en Eurípides, *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle), y en Apolonio de Rodas, I, 540–1. Lo mismo, en Luciano, *Fugitivi*, 29. Podemos ver en este aspecto del poder de la música, un eco de los cantos de trabajo que desde luego existieron en Grecia[586]. Entre los múltiples testimonios, seleccionamos uno del mismo Eurípides, *I. T.*, 1125–31: συρίζων θ' ὁ κηροδέτας / κάλαμος οὐρείου Πανὸς / κώπαις ἐπιθωύξει, / ὁ Φοῖβός θ' ὁ μάντις ἔχων / κέλαδον ἑπτατόνου λύρας / ἀείδων ἄξει λιπαρὰν / εὖ c' Ἀθηναίων ἐπὶ γᾶν. Añadamos el de Longo, *Daphn.*, 3, 21[587]: Εἷς μὲν αὐτοῖς κελευστὴς ναυτικὰς ᾖδεν ᾠδάς, οἱ δὲ λοιποὶ καθάπερ χορὸς ὁμοφώνως κατὰ καιρὸν τῆς ἐκείνου φωνῆς ἐβόων.

Fue el alivio que la música proporciona a la fatiga el único efecto que le reconoció Filodemo de Gádara, *Mus.*, IV, 5, p. 47–8 Neubecker, y, por cierto, este autor alude a Orfeo, en ese contexto, para decir que, de los prodigios que se contaban acerca de la música de nuestro héroe, lo único cierto era que, como los τριηραύλαι, o tañedores de flauta que marcaban el ritmo a los remeros, Orfeo aliviaba con su música a quienes realizaban

586 Cf. West, 1992, pp. 28 y ss., que llama la atención sobre cómo los griegos apreciaron el valor de la música, para acompañar determinadas actividades físicas de carácter rítmico y repetitivo. Para esa idea en la obra de Eurípides, vid. Moutsopoulos, E., 1962, pp. 417 y ss.

587 Cf., además, Aristófanes, *Ra.*, 1.296-7; Plutarco, *Sept. sap. conv.*, 14, 157 e; Ateneo, XIV, 10, 618 d y ss., y San Juan Crisóstomo, *Expositio in Ps. XLI*, *PG*, 55, 156-7.

trabajos duros[588]. Sexto Empírico, VI, 24, también atestigua la utilidad de la música como acompañamiento de ejercicios físicos violentos:

καθάπερ δ' οἱ ἀχθοφοροῦντες ἢ ἐρέσσοντες ἢ ἄλλο τι τῶν ἐπιπόνων δρῶντες ἔργων κελεύουσιν εἰς τὸ ἀνθέλκειν τὸν νοῦν ἀπὸ τῆς κατὰ τὸ ἔργον βασάνου, οὕτω καὶ ‹οἱ› αὐλοῖς ἢ σάλπιγξιν ἐν πολέμοις χρώμενοι οὐ διὰ τὸ ἔχειν τι τῆς διανοίας ἐπεγερτικὸν τὸ μέλος καὶ ἀνδρικοῦ λήματος αἴτιον ὑπάρχειν τοῦτο ἐμηχανήσαντο, ἀλλ' ἀπὸ τῆς ἀγωνίας καὶ ταραχῆς ἀνθέλκειν ἑαυτοὺς σπουδάσαντες, εἴγε καὶ στρόμβοις τινὲς τῶν βαρβάρων βουκινίζοντες καὶ τυμπάνοις κτυποῦντες πολεμοῦσιν· ἀλλ' οὐδὲν τούτων ἐπ' ἀνδρείαν προτρέπεται.

Hay también testimonios de ἐπωιδαί que fortalecían a los atletas, en *Etymologicum magnum,* 402, 23. Y de la música "marcial" también habla Plutarco, *Lyc.*, 22, 3:

ἅμα δ' ἐξῆρχεν ἐμβατηρίου παιᾶνος, ὥστε σεμνὴν ἅμα καὶ καταπληκτικὴν τὴν ὄψιν εἶναι, ῥυθμῶι τε πρὸς τὸν αὐλὸν ἐμβαινόντων καὶ μήτε διάσπασμα ποιούντων ἐν τῆι φάλαγγι μήτε ταῖς ψυχαῖς θορυβουμένων, ἀλλὰ πράιως καὶ ἱλαρῶς ὑπὸ τοῦ μέλους ἀγομένων ἐπὶ τὸν κίνδυνον. οὔτε γὰρ φόβον οὔτε θυμὸν ἐγγίνεσθαι πλεονάζοντα τοῖς οὕτω διακειμένοις εἰκός ἐστιν, ἀλλ' εὐσταθὲς φρόνημα μετ' ἐλπίδος καὶ θράσους, ὡς τοῦ θεοῦ συμπαρόντος.

Con respecto al primero de los testimonios que de este motivo hemos encontrado –Eurípides, *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle)–, nos parece útil referir las observaciones de Segal[589]: con el contraste entre la elevación del mito de Orfeo y lo que de prosaico hay en la navegación (contraste coherente con las tendencias generales del arte euripídeo), Eurípides ha acercado el mito a un contexto familiar a la vida cotidiana de su público, que, no lo olvidemos,

---

588 En un sentido próximo, aunque tomando la música a la manera pitagórica, como estímulo para una disposición moral, Máximo de Tiro, 37, 6, interpreta la leyenda de Anfión como la historia de un hombre cuya música ordenó y dirigió eficazmente a los jóvenes que construyeron las murallas de Tebas. En el mismo pasaje, Máximo de Tiro cuenta anécdotas parecidas de Licurgo y Temístocles, sobre las que cf. Plutarco, *Lyc.*, 22, 3, y Ps. Plutarco, *De mus.*, 1140 c.

589 Segal, Ch., 1978, pp. 13-14 del libro de 1989 (= 293-4 de la traducción italiana).

constaba en buena parte de personas cuya vida dependía de la flota ateniense. En las fuentes latinas, encontramos a Orfeo argonauta en Higino, *Fab.*, XIV, 1 y 27. Como en las fuentes griegas, Orfeo aparece marcando el ritmo a los remeros, en Higino, *Fab.*, XIV, 32; Valerio Flaco, I, 470–2, y Estacio, *Theb.*, V, 343 y ss.

c) EN EL DOMINIO DE LAS PASIONES. ORFEO Y LA CATARSIS MUSICAL EN LA ANTIGÜEDAD.

Apolonio de Rodas, I, 494–515 (especialmente vv. 512 y ss.), muestra cómo Orfeo calma a sus compañeros con un canto teogónico y cosmogónico; en el v. 515, el canto de nuestro personaje se califica de θέλκτρον, de la misma raíz de θέλγω, que habíamos encontrado aplicada a los mágicos efectos de la música de Orfeo sobre los seres inanimados (cf. II. 3. B. c.). Es muy interesante, aparte de todo, que Orfeo ponga fin a la discordia entre los Argonautas, refundando el orden del mundo, con un canto cosmogónico. Con ello, estaría intentando subsumir, mágicamente, el orden humano (el desarrollo propicio de la aventura) en la estabilidad, más fiable, del orden cósmico[590]. Damageto, *A. P.*, VII, 9, 7–8, pone un ejemplo de este poder del arte de Orfeo, el de Clímeno, al que el son de la lira de nuestro héroe hechizó (ἔθελξε, con la misma raíz que hemos encontrado en Apolonio de Rodas, I, 515); acerca de la identidad de Clímeno, y de su probable coincidencia con Hades, cf. nuestra discusión en los apartados III. 3. B. y IV. 3. En el poema de Valerio Flaco, IV, 85–7, Orfeo consuela a sus compañeros por la pérdida de Hércules, con un canto sobre los dioses.

En la misma línea del dominio de pasiones podemos situar el testimonio de *A. O.*, vv. 479–83, pasaje en el que Orfeo consigue con su canto que los argonautas abandonen a las hermosas mujeres de la isla de Lemnos, y vuelvan a la nave.

Este poder de apaciguar pasiones humanas está muy próximo al de amansar fieras, y esta proximidad se manifiesta en un texto del Ps. Luciano, *De astr.*, X, donde se habla de una representación plástica de Orfeo, en el que éste aparecía rodeado de animales que permanecen quietos, escuchándolo, y entre los cuales figuran un toro, un hombre y un león. Ya en

---

590 Esa idea nos ha sido sugerida por el artículo de Nelis, D. P., 1992, esp. p. 166.

las fuentes literarias griegas de época clásica, había surgido la que hemos llamado "interpretación alegorista" del motivo de Orfeo encantando fieras (Paléfato, XXXIII, pp. 50–51 Festa). En la línea de Heráclito el paradoxógrafo, XXIII, p. 81 Festa, Dión Crisóstomo, LIII, 8, decía que las rocas, plantas y fieras que Orfeo hechizaba y atraía eran designaciones metafóricas de los hombres en estado salvaje a los que Orfeo había civilizado. También Temistio, *Or.*, II, p. 37 c Hardouin, alude a cómo Orfeo amansó, ablandó e instruyó a hombres más implacables que los leones. La comparación entre los hombres incultos y las fieras traduce una analogía entre los efectos del arte de Orfeo en la naturaleza no – humana, y los que obtiene entre los hombres, como explicó Máximo de Tiro, 37, 6.

El motivo de Orfeo civilizador de la humanidad aparece en la iconografía griega de época clásica: p. e., en la cratera de columnas de Gela, conservada en el Staatliches Museum de Berlín, de ca. 440 a. C. (núm. 9 Garezou). Entre los testimonios de Paléfato y Heráclito el paradoxógrafo y el de Dión Crisóstomo, los autores latinos se habían hecho eco de esa interpretación del mito: Horacio, *Ars poetica,* vv. 391 y ss.; Séneca, *Herc. Oet.,* vv. 1090 y ss. (que presenta a Orfeo cantando entre los getas), y Quintiliano, I, 10, 9. Luego, la encontramos en Frontón, *Ep.,* IV, 1; Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam,* vv. 391 y ss.; Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.,* VI, 645, y Macrobio, *In Somn. Scip.,* II, 3, 8. Y, por cierto, el vocabulario con el que se expresan los efectos de la música de Orfeo sobre sus oyentes humanos, coincide con el que designa los efectos sobre la naturaleza no – humana: el O. D. de *mulceo* (unos tigres, en Virgilio, *Georg.*, IV, 510) lo constituyen los *rudes atque agrestes animos,* en Quintiliano, I, 10, 9. *Placo,* que, en Silio Itálico, XI, 472–4, se refiere al mundo de los muertos, aparece también aplicado a los *efferatos hominum animos,* en el comentario de Pomponio Porfirión a Horacio, *Ars poetica,* v. 391. Finalmente, *traho* aparece, p. e., en un mismo texto, el de Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 3, 8, aplicado a los *animalia ratione carentia,* como a las *gentes sine ratione cultu barbaras.*

Como es bien sabido, el dominio de la cólera y de las pasiones del alma, en general, era el valor que más apreciaban los antiguos en la música. Un texto publicado por J. A. Cramer[591] dice que todas las ciencias necesitan el auxilio de la música, porque ésta es la única que sana el cuerpo y el alma:

---

591 En *Anecd. gr. e codd. mss. Bibl. Regiae Paris.,* IV, p. 422-3. Se trata de los *Excerpta philosophica cod. Coisl.,* 387.

ἀποροῦσι δέ τινες ὅτι εἰ πάντα τὰ μαθήματα δεῖται τῆς τῶν μουσῶν ἐπινοίας, διὰ τί μία μόνη λέγεται μουσική; πρὸς ὃ φαμεν ὅτι ταύτης μόνης ἔργον πάθη ψυχῆς ἰᾶσθαι καὶ σώματος· διὸ καὶ ἡ φιλοσοφία μεγίστη μουσική, ὡς πάθη ψυχῆς ἰωμένη, ὅθεν καὶ ἰατρικὴ ψυχῶν λέγεται. ὅτι δὲ ἰᾶται ψυχῶν πάθη ἡ μουσική, φασί ποτε τὸν Πυθαγόραν θεασάμενον παιδάριον ἐπόμενον κόρῃ αὐλούσῃ, ἐπιτρέψαι αὐτῇ στρέψαι τοὺς αὐλούς, καὶ τοῦ μέλους διαφθαρέντος, ἔπαυσεν αὐτὸν τοῦ ἐρᾶν. ἀλλὰ καὶ μέχρι τὴν σήμερον ἔχομεν ἐνάισματα μουσικά· ἀκούσαντες γὰρ θεατρικῶν μελῶν ἐκνενευρισμένοι γινόμεθα καὶ ἔκλυτοι· πολεμικῶν δὲ τοὐναντίον. καὶ τὰ βοσκήματα τῇ τοιᾶδε σύριγγι πείθεται εἰς νομὴν ἐξιόντα. καὶ σάλπιγξ ἐν πολέμῳ τοὺς ἵππους παρορμᾷ καὶ διεγείρει. ἀλλὰ καὶ τὸν Ἀγαμέμνονά φασι μέλλοντα ἐπιστρατεύειν τῇ Τροίᾳ, μὴ πρότερον ἐξορμῆσαι, πρὶν ἀοιδόν τινα καταλιπεῖν φύλακα τῆς σωφροσύνης τῆς ἰδίας γυναικὸς Κλυταιμνήστρας. ὅθεν ὁ Αἴγισθος ἐθέλων ἐθελούσῃ οὐκ ἐδυνήθη αὐτῇ συγγενέσθαι, πρὶν τὸν ἀοιδὸν διέφθειρεν ἔν τινι νήσῳ ἐρήμῃ καλουμένῃ· καὶ τότε αὐτὴν ἀνήγαγεν εἰς τὸν ἑαυτοῦ οἶκον, ὡς δηλοῖ τὰ Ὁμηρικὰ ἔπη. καὶ Συνέσιος δὲ ὁ φιλόσοφος ὁ γενόμενος ὕστερον Κυρήνης ἐπίσκοπος, βαρβάρων ἐπιστάντων τῇ Κυρήνῃ, διά τινων μελῶν ἔτρεψε τούτους καὶ φεύγοντες ἔκοπτον ἀλλήλους, μηδενὸς διώκοντος.

Y esos fenómenos se relacionan también con la poesía, que, como sabemos, era una parte de la música, en la época arcaica. La poesía como encantamiento es algo que ya aparece en Homero, *Od.*, 1, 337: Φήμιε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας / ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν ἀοιδοί. En Sófocles, *Tr.*, 1000 y ss., Heracles pregunta por el ἀοιδός que pueda sanarlo de su locura: la locura era uno de los estados que exigían purificación en grado sumo, y el encargado de tal purificación es, en este pasaje, el aedo. Y el efecto que éste consigue sobre la locura –llamada aquí ἄτη– se designa con el verbo κηλέω: τίς γὰρ ἀοιδός, τίς ὁ χειροτέχνης / ἰατορίας, ὃς τάνδ' ἄταν / χωρὶς Ζηνὸς κατακηλήσει; Volviendo a Homero, es bien sabido que Aquiles cantaba, acompañándose con su cítara, para distraer sus penas, lo que atestigua ya un uso de la música que, en términos modernos, llamaríamos "psicoterapéutico". Los pitagóricos serían los adalides de esa catarsis musical. El pasaje acerca de Aquiles (*Il.*, IX, 186–9) fue citado, por cierto, por el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1145 d–e, en el contexto de esa filosofía pitagórica de la música:

Χρῆσιν δὲ μουσικῆς προσήκουσαν ἀνδρὶ ὁ καλὸς Ὅμηρος ἐδίδαξε. δηλῶν γὰρ ὅτι ἡ μουσικὴ πολλαχοῦ χρησίμη, τὸν Ἀχιλλέα πεποίηκε τὴν ὀργὴν πέττοντα τὴν πρὸς 1145."Ε".1 τὸν Ἀγαμέμνονα διὰ μουσικῆς, ἧς ἔμαθε παρὰ τοῦ σοφωτάτου Χείρωνος· τὸν δ' εὖρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείῃ, / καλῇ δαιδαλέῃ, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν, / τὴν ἄρετ' ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἠετίωνος ὀλέσσας· / τῇ ὅ γε θυμὸν ἔτερπεν, ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν.

Flavio Filóstrato, *Her.*, p. 58 De Lannoy, cuando alude a la educación musical de Aquiles, lo hace desde el punto de vista "ético" que era ya clásico. Quirón habría enseñado la música a Aquiles porque ésta podía amansar la faceta más levantisca del carácter de Aquiles:

ἐπεὶ δὲ θυμοῦ ἥττων ἐφαίνετο, μουσικὴν αὐτὸν ὁ Χείρων ἐδιδάξατο, μουσικὴ γὰρ ἱκανὴ πραΰνειν τὸ ἕτοιμόν τε καὶ ἀνεστηκὸς τῆς γνώμης, ὁ δὲ οὐδενὶ πόνῳ τάς τε ἁρμονίας ἐξέμαθε καὶ πρὸς λύραν ἦισεν.

Y, en el libro XIV, 18, 624 a, de Ateneo, encontramos, junto a un testimonio tardío del uso "psicoterapéutico" de la música, entre los pitagóricos, una referencia a esas prácticas en el mundo homérico, así como a usos médicos:

Κλεινίας γοῦν ὁ Πυθαγόρειος, ὡς Χαμαιλέων ὁ Ποντικὸς ἱστορεῖ (fr. 26 Ko.), καὶ τῷ βίῳ καὶ τοῖς ἤθεσιν διαφέρων, εἴ ποτε συνέβαινεν χαλεπαίνειν αὐτὸν δι' ὀργήν, ἀναλαμβάνων τὴν λύραν ἐκιθάριζεν. πρὸς δὲ τοὺς ἐπιζητοῦντας τὴν αἰτίαν ἔλεγεν 'πραύνομαι'. καὶ ὁ Ὁμηρικὸς δὲ Ἀχιλλεὺς τῇ κιθάρᾳ κατεπραΰνετο (IX 186), ἣν αὐτῷ ἐκ τῶν Ἠετίωνος λαφύρων μόνην Ὅμηρος χαρίζεται, κατασταλλεῖν τὸ πυρῶδες αὐτοῦ δυναμένην. μόνος γοῦν ἐν Ἰλιάδι ταύτῃ χρῆται τῇ μουσικῇ. ὅτι δὲ καὶ νόσους ἰᾶται μουσικὴ Θεόφραστος ἱστόρησεν ἐν τῷ περὶ Ἐνθουσιασμοῦ (fr. 87 W.), ἰσχιακοὺς φάσκων ἀνόσους διατελεῖν, εἰ καταυλήσοι τις τοῦ τόπου τῇ Φρυγιστὶ ἁρμονίαι. ταύτην δὲ τὴν ἁρμονίαν Φρύγες πρῶτοι εὗρον καὶ μετεχειρίσαντο.

Poco más abajo (XIV, 24), Ateneo nos informa también de usos de la música derivados de esa misma conciencia de su influencia sobre el carácter:

οἱ ἀνδρειότατοι Λακεδαιμόνιοι μετ' αὐλῶν στρατεύονται, Κρῆτες δὲ μετὰ λύρας, μετὰ δὲ συρίγγων καὶ αὐλῶν Λυδοί, ὡς Ἡρόδοτος ἱστορεῖ (I 17). πολλοὶ δὲ καὶ τῶν βαρβάρων τὰς ἐπικηρυκείας ποιοῦνται μετ'

αὐλῶν καὶ κιθάρας, καταπραΰνοντες τῶν ἐναντίων τὰς ψυχάς. Θεόπομπος δ' ἐν τεσσαρακοστῇ ἕκτῃ τῶν Ἱστοριῶν (FHG I 319) Γέται, φησί, κιθάρας ἔχοντες καὶ κιθαρίζοντες τὰς ἐπικηρυκείας ποιοῦνται.' ὅθεν ἔοικεν καὶ Ὅμηρος διατηρῶν τὴν ἀρχαίαν τῶν Ἑλλήνων κατάστασιν λέγειν (θ 99 et ρ 271)·

φόρμιγγός θ', ἣν δαιτὶ θεοὶ ποίησαν ἑταίρην,

ὡς καὶ τοῖς εὐωχουμένοις χρησίμης οὔσης τῆς τέχνης. ἦν δ' ὡς ἔοικε τοῦτο νενομισμένον, πρῶτον μὲν ὅπως ἕκαστος τῶν εἰς μέθην καὶ πλήρωσιν ὡρμημένων ἰατρὸν λαμβάνῃ τῆς ὕβρεως καὶ τῆς ἀκοσμίας τὴν μουσικήν, εἶθ' ὅτι τὴν αὐθάδειαν πραύνει· περιαιρουμένη γὰρ τὴν στυγνότητα ποιεῖ πραιότητα καὶ χαρὰν ἐλευθέριον, ὅθεν καὶ Ὅμηρος εἰσήγαγε τοὺς θεοὺς χρωμένους ἐν τοῖς πρώτοις τῆς Ἰλιάδος τῇ μουσικῇ. μετὰ γὰρ τὴν περὶ τὸν Ἀχιλλέα φιλοτιμίαν διετέλουν [γὰρ] ἀκροώμενοι (A 603)

φόρμιγγος περικαλλέος, ἣν ἔχ' Ἀπόλλων,
Μουσάων ‹θ'›, αἳ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῇ.

παύεσθαι γὰρ ἔδει τὰ νείκη καὶ τὴν στάσιν, καθάπερ ἐλέγομεν. ἐοίκασιν οὖν οἱ πολλοὶ τὴν ἐπιστήμην ἀποδιδόναι ταῖς συνουσίαις ἐπανορθώσεως χάριν καὶ ὠφελείας· ἀλλὰ μὴν οἱ ἀρχαῖοι καὶ περιέλαβον ἔθεσι καὶ νόμοις τοὺς τῶν θεῶν ὕμνους ἄιδειν ἅπαντας ἐν ταῖς ἑστιάσεσιν, ὅπως καὶ διὰ τούτων τηρῆται τὸ καλὸν καὶ σωφρονικὸν ἡμῶν.

Los representantes conspicuos de la "filosofía de la música" que se manifiesta en esos textos, son los pitagóricos. A ellos remonta la mayor parte de nuestras fuentes sobre este particular, aun manipuladas por el platonismo y el aristotelismo. Cicerón, *Tusc.*, IV, 3–4, ya atestigua lo que acabamos de decir:

vestigia autem Pythagoreorum quamquam multa colligi possunt, paucis tamen utemur, quoniam non id agitur hoc tempore. nam cum carminibus soliti illi esse dicantur [et] praecepta quaedam occultius tradere et mentes suas a cogitationum intentione cantu fidibusque ad tranquillitatem traducere, gravissumus auctor in Originibus dixit Cato morem apud maiores hunc epularum fuisse, ut deinceps, qui accubarent, canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes; ex quo perspicuum est et cantus tum fuisse discriptos vocum sonis et carmina. 4.4.1 *quamquam id quidem etiam*

duodecim tabulae declarant, condi iam tum solitum esse carmen; quod ne liceret fieri ad alterius iniuriam, lege sanxerunt. nec vero illud non eruditorum temporum argumentum est, quod et deorum pulvinaribus et epulis magistratuum fides praecinunt, quod proprium eius fuit, de qua loquor, disciplinae.

Y Quintiliano, IX, 4, 10–12, a propósito del ἦθος de la música (y más concretamente de la música instrumental), menciona ciertas prácticas pitagóricas, consistentes en disponer al oyente al trabajo o al sueño, según el momento del día o de la noche, con ayuda de melodías adecuadas:

Neque enim aliter eveniret ut illi quoque organorum soni, quamquam verba non exprimunt, in alios tamen atque alios motus ducerent auditorem. 11. In certaminibus sacris non eadem ratione concitant animos ac remittunt, non eosdem modos adhibent cum bellicum est canendum et cum posito genu supplicandum est, nec idem signorum concentus est procedente ad proelium exercitu, idem receptui carmen. 12. Pythagoreis certe moris fuit et cum evigilassent animos ad lyram excitare, quo essent ad agendum erectiores, et cum somnum peterent ad eandem prius lenire mentes, ut, si quid fuisset turbidiorum cogitationum, componerent.

Los seguidores del filósofo de Samos dieron a la música casi el valor de una psicoterapia religiosa, como vemos, entre otros pasajes, en Yámblico, *VP*, 29, 164:

χρῆσθαι δὲ καὶ ταῖς ἐπωιδαῖς πρὸς ἔνια τῶν ἀρρωστημάτων. ὑπελάμβανον δὲ καὶ τὴν μουσικὴν μεγάλα συμβάλλεσθαι πρὸς ὑγείαν, ἄν τις αὐτῇ χρῆται κατὰ τοὺς προσήκοντας τρόπους. ἐχρῶντο δὲ καὶ Ὁμήρου καὶ Ἡσιόδου λέξεσι διειλεγμέναις πρὸς ἐπανόρθωσιν ψυχῆς[592]. El uso pitagórico de la música representa la transposición al plano humano de los prodigios que Orfeo conseguía, mediante su arte, sobre la naturaleza no – humana. Yámblico, *VP*, 25, 110–4, da muchos más detalles sobre el particular:

χρῆσθαι δ' αὐτοὺς καὶ κατὰ τὸν ἄλλον χρόνον τῇ μουσικῇ ἐν ἰατρείας τάξει, καὶ εἶναί τινα μέλη πρὸς τὰ ψυχῆς πεποιημένα πάθη, πρός τε ἀθυμίας καὶ δηγμούς, ἃ δὴ βοηθητικώτατα ἐπινενόητο, καὶ πάλιν αὖ ἕτερα πρός τε τὰς ὀργὰς καὶ πρὸς τοὺς θυμοὺς καὶ πρὸς πᾶσαν

592 Cf. Porfirio, *VP*, 30: κατεκήλει δὲ ῥυθμοῖς καὶ μέλεσι καὶ ἐπωιδαῖς τὰ ψυχικὰ πάθη καὶ τὰ σωματικά.

παραλλαγὴν τῆς τοιαύτης ψυχῆς, εἶναι δὲ καὶ πρὸς τὰς ἐπιθυμίας ἄλλο γένος μελοποιίας ἐξευρημένον. χρῆσθαι δὲ καὶ ὀρχήσεσιν. ὀργάνωι δὲ χρῆσθαι λύραι· ἔτι τοίνυν σύμπαν τὸ Πυθαγορικὸν διδασκαλεῖον τὴν λεγομένην ἐξάρτυσιν καὶ συναρμογὰν καὶ ἐπαφὰν ἐποιεῖτο. μέλεσί τισιν ἐπιτηδείοις εἰς τὰ ἐναντία πάθη περιάγον χρησίμως τὰς τῆς ψυχῆς διαθέσεις. ἐπί τε γὰρ εὐνὰς τρεπόμενοι τῶν μεθ' ἡμέραν ταραχῶν καὶ περιηχημάτων ἐξεκάθαιρον τὰς διανοίας ὠιδαῖς τισι καὶ μελῶν ἰδιώμασι καὶ ἡσύχους παρεσκεύαζον ἑαυτοῖς ἐκ τούτου καὶ ὀλιγονείρους τε καὶ εὐονείρους τοὺς ὕπνους, ἐξανιστάμενοί τε ἐκ τῆς κοίτης νωχελίας πάλιν καὶ κάρους δι' ἀλλοτρόπων ἀπήλλασσον ἀισμάτων, ἔστι δὲ καὶ ὅτε ἄνευ λέξεως μελισμάτων. ἔστι τε ὅπου καὶ πάθη καὶ νοσήματά τινα ἀφυγίαζον, ὥς φασιν, ἐπάιδοντες ὡς ἀληθῶς, καὶ εἰκὸς ἐντεῦθέν ποθεν τοὔνομα τοῦτο εἰς μέσον παρεληλυθέναι, τὸ τῆς ἐπωιδῆς. οὕτω μὲν οὖν πολυωφελεστάτην κατεστήσατο Πυθαγόρας τὴν διὰ τῆς μουσικῆς τῶν ἀνθρωπίνων ἠθῶν τε καὶ βίων ἐπανόρθωσιν.

Los cantos eran peanes de Taletas o pasajes escogidos de Homero y Hesíodo (Porfirio, *VP*, 32, y Yámblico, *VP*, 25, 111 y 29, 164).

Boyancé[593] hizo ver que esa catarsis musical pitagórica hundía sus raíces en concepciones animistas; más concretamente, en la lucha contra los démones. Para los pitagóricos del s. IV a. C., todo ritual de purificación estaba relacionado con los espíritus de los muertos y con los héroes, según dice Alejandro Polyhístor, *ap.* Diógenes Laercio, VIII, 32: εἶναί τε πάντα τὸν ἀέρα ψυχῶν ἔμπλεων· καὶ ταύτας δαίμονάς τε καὶ ἥρωας ὀνομάζεσθαι· καὶ ὑπὸ τούτων πέμπεσθαι ἀνθρώποις τούς τ' ὀνείρους καὶ τὰ σημεῖα νόσους τε, καὶ οὐ μόνον ἀνθρώποις ἀλλὰ καὶ προβάτοις καὶ τοῖς ἄλλοις κτήνεσιν· εἴς τε τούτους γίνεσθαι τούς τε καθαρμοὺς καὶ ἀποτροπιασμοὺς μαντικήν τε πᾶσαν καὶ κληδόνας καὶ τὰ ὅμοια. También parece que la purificación de las pasiones entre los pitagóricos tuvo su origen en la lucha contra los démones, a la vista de los momentos del día en los cuales los pitagóricos practicaban tales purificaciones: como hemos visto más arriba (Quintiliano, IX, 4, 10–12, y Yámblico,*VP*, 25, 110 y 114), las purificaciones tenían lugar al levantarse y al acostarse, lo cual se justifica cuando vemos que consideraban los sueños como cosa enviada por démones y héroes, e. d., por espíritus de los muertos. Si se efectuaban esas purificaciones por la música al levantarse y al acostarse, era porque se

593 1937, pp. 109 y ss.

pensaba que la música ejerce su efecto catártico actuando sobre los espíritus, que se manifestaban sobre todo durante el sueño[594].

Pero esa concepción animista se revistió, entre los pitagóricos, de un intento de racionalización matemática: puesto que, en el alma, en la música y en los astros, se encontraban las mismas proporciones matemáticas, la música podía actuar[595] sobre los otros dos ámbitos, sobre todo sobre el primero (por ser un reflejo del tercero). La idea de la conexión entre la armonía del macrocosmos, la del alma individual e, implícitamente, la de la sociedad, está ya en Platón, *Tim.*, 47 b–e. Plutarco, *De superst.*, 167 B, ha expuesto más ampliamente ese pasaje: μουσικήν φησιν ὁ Πλάτων ἐμμελείας καὶ εὐρυθμίας δημιουργὸν ἀνθρώποις ὑπὸ θεῶν οὐ τρυφῆς ἕνεκα καὶ κνήσεως ὤτων δοθῆναι, ἀλλ' ὥστε τῶν τῆς ψυχῆς περιόδων καὶ ἁρμονιῶν τὸ ταραχῶδες καὶ πεπλανημένον ἐν σώματι ... αὖθις εἰς τάξιν ἀνελίττουσαν οἰκείως καὶ περιάγουσαν καθιστάναι. E. d., la música fue un don de los dioses, para que los hombres adaptaran su alma a la armonía del mundo.

Pues bien: como sabemos gracias al Ps. Luciano, *De astr.*, X, y a Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 645, la lira de Orfeo reproducía la armonía de las esferas. El primer texto citado relaciona incluso la invención de la lira con la institución de los misterios, pues Orfeo habría accedido al conocimiento de las leyes del universo (la armonía de las esferas) gracias a su instrumento, y así habría adquirido también la facultad de actuar mágicamente sobre la naturaleza y el hombre. Y la faceta política de Orfeo, de la que hablan Estrabón, VII, fr. 18, y Pausanias, IX, 30, 4, no está tan lejos de la musical, pues ya Platón, *Prt.*, 326 b, había dicho que la vida toda del hombre necesita el orden del ritmo y de la armonía (πᾶς ὁ βίος ἀνθρώπου εὐρυθμίας τε καὶ εὐαρμοστίας δεῖται), y las reflexiones sobre el equilibrio del estado suelen presentarse frecuentemente expresadas con metáforas musicales. Así lo vemos en Platón, *Clit.*, 407 c–d:

ἀλλ' ὁρῶντες γράμματα 407."c" καὶ μουσικὴν καὶ γυμναστικὴν ὑμᾶς τε αὐτοὺς καὶ τοὺς παῖδας ὑμῶν ἱκανῶς μεμαθηκότας –ἃ δὴ παιδείαν ἀρετῆς εἶναι τελέαν ἡγεῖσθε– κἄπειτα οὐδὲν ἧττον κακοὺς γιγνομένους περὶ τὰ χρήματα, πῶς οὐ καταφρονεῖτε τῆς νῦν παιδεύσεως οὐδὲ ζητεῖτε οἵτινες ὑμᾶς παύσουσι ταύτης τῆς ἀμουσίας;

---

594 Cf. Boyancé, P., 1937, p. 112.

595 Vid. Abert, H., 1899, p. 5.

καίτοι διά γε ταύτην τὴν πλημμέλειαν καὶ ῥαιθυμίαν, ἀλλ' οὐ διὰ τὴν ἐν τῶι ποδὶ πρὸς τὴν λύραν ἀμετρίαν, καὶ ἀδελφὸς ἀδελφῶι καὶ πόλεις πόλεσιν ἀμέτρως καὶ 407."d" ἀναρμόστως προσφερόμεναι στασιάζουσι καὶ πολεμοῦντες τὰ ἔσχατα δρῶσιν καὶ πάσχουσιν.

Es muy interesante registrar el uso de esas "metáforas musicales" en textos pitagóricos relativos a lo que, en términos contemporáneos, llamaríamos estabilidad política (Diotógenes, *De regno,* p. 73, 15–7 Thesleff; Hipodamo, *De rep.,* p. 99, 18–22 Thesleff). Aristides Quintiliano, II, 6, p. 162 y ss. Winnington–Ingram, dice que una música adecuada hace decorosos y nobles los pensamientos, caracteres, hábitos, deseos y acciones:

ἔστιν οὖν καὶ κατὰ τοὐναντίον λέγειν ὡς ἐκ μὲν καλῆς ὠιδῆς ἀγαθοὶ λόγοι φύσεις τε καὶ ἕξεις, καλαὶ δὲ ὀρέξεις, ἄρισται δὲ συμβαίνουσι πράξεις. τοιγάρτοι κατὰ τοὺς παλαιοτάτους χρόνους πολιτείας οὐδαμόθι παγίως ἐρηρεισμένης μουσικὴ μετὰ ἀρετῆς μελετωμένη τάς τε παρ' ἑκάστοις διωρθοῦτο στάσεις καὶ πρὸς τοὺς πέλας πόλεών τε καὶ ἐθνῶν ἔχθρας ἔπαυσε, πανηγύρεων μὲν ἀποδείξασα τεταγμένους χρόνους, ταῖς δὲ ἐν ταύταις συνήθεσιν εὐφροσύναις τε καὶ θυμηδίαις τῆς μὲν ἐς ἀλλήλους ἀγριότητος παύσασα, τὸδ' ἧπιον ἀντεισαγαγοῦσα.

Y la vertiente "política" de esa filosofía de la música se manifiesta en el hecho de que Damón fuera maestro de Pericles, según Plutarco, *Pericles,* 4, 1–2:

Διδάσκαλον δ' αὐτοῦ τῶν μουσικῶν οἱ πλεῖστοι Δάμωνα γενέσθαι λέγουσιν, οὗ φασι δεῖν τοὔνομα βραχύνοντας τὴν προτέραν συλλαβὴν ἐκφέρειν, 'Αριστοτέλης (fr. 364) δὲ παρὰ Πυθοκλείδηι μουσικὴν διαπονηθῆναι τὸν ἄνδρα φησίν. 4.2. ὁ δὲ Δάμων ἔοικεν ἄκρος ὢν σοφιστὴς καταδύεσθαι μὲν εἰς τὸ τῆς μουσικῆς ὄνομα πρὸς τοὺς πολλοὺς ἐπικρυπτόμενος τὴν δεινότητα, τῶι δὲ Περικλεῖ συνῆν καθάπερ ἀθλητῆι τῶν πολιτικῶν ἀλείπτης καὶ διδάσκαλος.

Pero el uso psicoterapéutico de la música –por emplear términos actuales– no era exclusivo de Pitágoras y sus discípulos, sino que se atribuía también a otros filósofos, como Empédocles, que también se sirvió de la lira, según Yámblico, *VP,* 25, 113, para apaciguar a un joven furioso:

'Εμπεδοκλῆς δὲ σπασαμένου τὸ ξίφος ἤδη νεανίου τινὸς ἐπὶ τὸν αὐτοῦ ξενοδόχον 'Αγχιτον, ἐπεὶ δικάσας δημοσίαι τὸν τοῦ νεανίου πατέρα ἐθανάτωσε, καὶ αἴξαντος, ὡς εἶχε συγχύσεως καὶ θυμοῦ, ξιφήρους

παῖcαι τὸν τοῦ πατρὸc καταδικαcτήν, ὡcανεὶ φονέα, Ἄγχιτον, μεθαρμοcάμενοc ὡc εἶχε τὴν λύραν καὶ πεπαντικόν τι μέλοc καὶ κατακταλτικὸν μεταχειριcάμενοc εὐθὺc ἀνεκρούcατο τὸ

νηπενθὲc ἄχολόν τε, κακῶν ἐπίληθον ἁπάντων

κατὰ τὸν ποιητήν, καὶ τόν τε ἑαυτοῦ ξενοδόχον Ἄγχιτον θανάτου ἐρρύcατο καὶ τὸν νεανίαν ἀνδροφονίαc.

Dentro de la tradición mítica, un fragmento del historiador lesbio Mírsilo de Metimna, *F Gr H* 477 F 7 Jacoby, transmitido por Clemente de Alejandría, *Prot.*, II, 31, da una interpretación evemerista de las Musas, según la cual éstas fueron las esclavas misias del rey lesbio Mácar, a quienes la hija del rey enseñó a tocar la cítara y a cantar, para dulcificar el mal carácter de su padre:

Τὰc δὲ Μούcαc, ἃc Ἀλκμὰν Διὸc καὶ Μνημοcύνηc γενεαλογεῖ καὶ οἱ λοιποὶ ποιηταὶ καὶ cυγγραφεῖc ἐκθειάζουcιν καὶ cέβουcιν, ἤδη δὲ καὶ ὅλαι πόλειc μουcεῖα τεμενίζουcιν αὐταῖc, Μυcὰc οὔcαc θεραπαινίδαc ταύτας ἐώνηται. Μεγακλὼ ἡ θυγάτηρ ἡ Μάκαροc. Ὁ δὲ Μάκαρ Λεcβίων μὲν ἐβαcίλευεν, διεφέρετο δὲ ἀεὶ πρὸc τὴν γυναῖκα, ἠγανάκτει δὲ ἡ Μεγακλὼ ὑπὲρ τῆc μητρόc· τί δ' οὐκ ἔμελλε; Καὶ Μυcὰc θεραπαινίδαc ταύτας τοcαύτας τὸν ἀριθμὸν ὠνεῖται καὶ καλεῖ Μοίcαc κατὰ τὴν διάλεκτον τὴν Αἰολέων.

Ταύτας ἐδιδάξατο ἄιδειν καὶ κιθαρίζειν τὰc πράξειc τὰc παλαιὰc ἐμμελῶc. Αἳ δὲ cυνεχῶc κιθαρίζουcαι καὶ καλῶc κατεπάιδουcαι τὸν Μάκαρα ἔθελγον καὶ κατέπαυον τῆc ὀργῆc. Οὗ δὴ χάριν ἡ Μεγακλὼ χαριcτήριον αὐτὰc ὑπὲρ τῆc μητρὸc ἀνέθηκε χαλκᾶc καὶ ἀνὰ πάντα ἐκέλευcε τιμᾶcθαι τὰ ἱερά. Καὶ αἱ μὲν Μοῦcαι τοιαίδε· ἡ δὲ ἱcτορία παρὰ Μυρcίλωι τῶι Λεcβίωι.

Hemos hablado antes de la índole pitagórica de esa concepción de la música, o, mejor dicho, de que quienes representaron esa filosofía de la música, en Grecia, fueron ante todo los pitagóricos. Uno de los textos que dependen de la "interpretación alegorista" del motivo de la música mágica de Orfeo, nos va a poner sobre la pista de la índole mágica que subyacía en la filosofía pitagórica de la música, independientemente ya de los démones de los que hablaba Boyancé. Recordemos que Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5, compara la acción de la música de Orfeo sobre las fieras, con la de la palabra de Dios sobre el hombre:

'Ορφέα μὲν δὴ μῦθος 'Ελληνικὸς παντοῖα γένη θηρίων θέλγειν τῇι ὠιδῇι ἐξημεροῦν τε τῶν ἀγρίων τοὺς θυμούς, ἐν ὀργάνωι πλήκτρωι κρουομένων χορδῶν, παραδίδωσιν, καὶ τοῦθ' 'Ελλήνων ἄιδεται χορῶι, καὶ πιστεύεται ἄψυχος λύρα τιθασεύειν τοὺς θῆρας καὶ δὴ καὶ [τὰ δένδρα] τὰς φηγοὺς μεταβάλλειν μουσικῆι εἴκοντα. τοιγαροῦν ὁ πάνσοφος καὶ παναρμόνιος τοῦ θεοῦ λόγος ψυχαῖς ἀνθρώπων πολυτρόποις κακίαις ὑποβεβλημέναις παντοίας θεραπείας προβαλλόμενος, μουσικὸν ὄργανον χερσὶ λαβών, αὐτοῦ ποίημα σοφίας, τὸν ἄνθρωπον, ὠιδὰς καὶ ἐπωιδὰς διὰ τούτου λογικοῖς ἀλλ' οὐκ ἀλόγοις θηρσὶν ἀνεκρούετο, πάντα τρόπον ἀνήμερον 'Ελλήνων τε καὶ βαρβάρων πάθη τε ἄγρια καὶ θηριώδη ψυχῶν τοῖς τῆς ἐνθέου διδασκαλίας φαρμάκοις ἐξιώμενος, καὶ νοσούσαις γε ψυχαῖς ταῖς τὸ θεῖον ἐν γενέσει καὶ σώμασιν ἀναζητούσαις οἷά τις ἰατρῶν ἄριστος συγγενεῖ καὶ καταλλήλωι βοηθήματι θεὸν ἐν ἀνθρώπωι παρίστη.

Esa comparación fue posible, creemos, gracias a la misma concepción de la música que habían tenido los pitagóricos: indicio de ello es que el ser humano se compara con una lira, en virtud de la alegoría que hacía de la lira una imagen del alma. Es éste el momento de examinar la historia de esa alegoría, en el pensamiento antiguo[596], lo cual revelará su índole pitagórica y, más en general, el carácter de "magia simpática" que en ella subyace, y que se relaciona con la magia musical de Orfeo.

La lira como alegoría del alma ya se entrevé en Platón, *Phaed.*, 85 e y ss., donde se discute la oportunidad de esa imagen, en tanto que expresión del equilibrio entre las cualidades del alma (vid. Apéndice II, texto 1), pues la lira es algo material y perecedero, y el alma es incorpórea e inmortal. También es representativo un pasaje de *Phaed.*, 92 a–c. Pero, en *R.*, 443 c–d, Platón intenta racionalizar matemáticamente lo que en el *Fedón* estaba solamente sugerido como una metáfora. El hombre justo es el que no se permite emplear ninguna de sus facultades para algo ajeno a ella, y el que las somete a una relación armoniosa, como la que media entre las tres cuerdas que delimitan la escala, que se llaman "nete", "hypate" y "mese":

τὸ δέ γε ἀληθές, τοιοῦτόν μέν τι ἦν ... ἡ δικαιοσύνη ..., μὴ ἐάσαντα τἀλλότρια πράττειν ἕκαστον ἐν αὑτῶι μηδὲ πολυπραγμονεῖν πρὸς ἄλληλα τὰ ἐν τῆι ψυχῆι γένη, ἀλλὰ τῶι ὄντι τὰ οἰκεῖα εὖ θέμενον καὶ ἄρξαντα αὐτὸν αὑτοῦ καὶ κοσμήσαντα καὶ φίλον γενόμενον ἑαυτῶι καὶ

---

596 Vid. Eisler, R., 1922-3, pp. 65-70.

ξυναρμόσαντα τρία ὄντα, ὥσπερ ὅρους τρεῖς ἁρμονίας ἀτεχνῶς, νεάτης τε καὶ ὑπάτης καὶ μέσης.

La línea de matematización de la alegoría continúa, que sepamos, en Plutarco, *Quaest. plat.*, 1007 e–1009 b, que se esfuerza por detallar las correspondencias entre cuerdas de la lira y facultades del alma. La "mese" corresponde a la parte irascible del alma; la "hypate" –la más aguda–, a la racional; la "nete" –la más grave–, a las pasiones (vid. Apéndice II, texto 3). En la misma línea está Proclo, *In R.*, I, 212–3 Kroll, y cf. "eiusd.", *In R.*, II, p. 4 Kroll (vid. Apéndice II, texto 4, con la nota).

Y eso por lo que respecta a Platón y al neoplatonismo. Pero Aristóteles también nos informa de la concepción del alma como armonía, intentando igualmente reducirlas a términos racionales. Según el tratado *De an.*, 407 b y ss., el alma sería una armonía en tanto que conjunción de opuestos:

Καὶ ἄλλη δέ τις δόξα παραδέδοται περὶ ψυχῆς ... ἁρμονίαν γάρ τινα αὐτὴν λέγουσι· καὶ γὰρ τὴν ἁρμονίαν κρᾶσιν καὶ σύνθεσιν ἐναντίων εἶναι, καὶ τὸ σῶμα συγκεῖσθαι ἐξ ἐναντίων. καίτοι γε ἡ μὲν ἁρμονία λόγος τίς ἐστι τῶν μιχθέντων ἢ σύνθεσις, τὴν δὲ ψυχὴν οὐδέτερον οἷόν τ' εἶναι τούτων.

En *Pol.*, VIII, 5, 25, p. 1340 b, insiste en que el alma es una armonía, o bien en que el alma posee esa armonía como cualidad: πολλοί φασι τῶν σοφῶν οἱ μὲν ἁρμονίαν εἶναι τὴν ψυχήν, οἱ δ' ἔχειν ἁρμονίαν. Y uno de los comentaristas del tratado *De anima* (Juan Filópono, *In Aristotelis de anima libros commentaria,* vol. 15, p. 70 de los *CAG),* explicaba la doctrina del alma como armonía en el sentido de que en el alma coexisten en equilibrio diversas cualidades, igual que en una melodía coexisten sonidos agudos y graves (vid. Apéndice II, texto 5).

Y Nemesio de Emesa (s. IV d. C.), *De natura hominis,* 2, 20 y ss., da otra explicación de en qué sentido hay que entender el alma como armonía. Ésta es fisiológica: la armonía del alma designa el equilibrio entre los cuatro elementos que componen el cuerpo:

Δείναρχος δὲ ἁρμονίαν τῶν τεσσάρων στοιχείων, ἀντὶ τοῦ κρᾶσιν καὶ συμφωνίαν τῶν στοιχείων. οὐ γὰρ τὴν ἐκ τῶν φθόγγων συνισταμένην, ἀλλὰ τὴν ἐν τῶι σώματι θερμῶν καὶ ψυχρῶν καὶ ὑγρῶν καὶ ξηρῶν ἐναρμόνιον κρᾶσιν καὶ συμφωνίαν βούλεται λέγειν.

Pero, en Lactancio, *Opif. D.*, 16, aparece más claramente la lira[597] como imagen del alma, que el autor hace remontar a Aristóxeno: *Aristoxenus dixit mentem ... quasi harmoniam in fidibus ex constructione corporis et compagibus viscerum vim sentiendi existere.* Y ya Cicerón, *Tusc.*, I, 19, había citado a Aristóxeno, para definir el alma como principio de unidad y equilibrio del cuerpo, y esa unidad y equilibrio se comparan con las de un instrumento musical o un canto:

ut multo ante veteres, proxime autem Aristoxenus, musicus idemque philosophus, ipsius corporis intentionem quandam (sc. *animam dixit), velut in cantu et fidibus quae* ἁρμονία *dicitur: sic ex corporis totius natura et figura varios motus cieri tamquam in cantu sonos.* Cicerón, por otra parte, se halla ya bastante lejos de la órbita del pensamiento analógico propio de los pitagóricos.

En *Tusc.*, I, 41, Cicerón muestra su dificultad para entender esa imagen de la armonía:

Dicaearchum vero cum Aristoxeno aequali et condiscipulo suo, doctos sane homines, omittamus; quorum alter ne condoluisse quidem umquam videtur, qui animum se habere non sentiat, alter ita delectatur suis cantibus, ut eos etiam ad haec transferre conetur. harmonian autem ex intervallis sonorum nosse possumus, quorum varia compositio etiam harmonias efficit pluris; membrorum vero situs et figura corporis vacans animo quam possit harmoniam efficere, non video.

Macrobio, *In Somn. Scip.*, I, 14, vuelve a atribuir esa concepción del alma como armonía a los pitagóricos *(Pythagoras et Philolaus harmoniam ... dixerunt animam).* Y Claudio Mamerto, II, 7, p. 120, la atribuye a Filolao: *nunc ad Philolaum redeo, a quo dudum magno intervallo digressus sum, qui in tertio voluminum, quae* περὶ ῥυθμῶν καὶ μέτρων *praenotat, de anima sic loquitur* (= Filolao, fr. 22 DK = 22 Huffman[598]): *"anima inditur corpori per*

---

597 Aplicada a la constitución del universo en un sentido próximo al de Heráclito, encontramos esa imagen en Filón de Alejandría, *De cher.*, 110: οὕτως γὰρ ἐπαλλάττοντα καὶ ἐπιμιγνύμενα λύρας τρόπον ἐξ ἀνομοίων ἡρμοσμένης φθόγγων εἰς κοινωνίαν καὶ συμφωνίαν ἐλθόντα συνηχήσειν ἔμελλεν.

598 Acerca de Filolao, en relación con esta doctrina, vid. Rohde, E., ^{8}1921, II, p. 169, y Cornford, F. M., 1922, p. 146. Vid. también la discusión de Huffman, C. A. (ed.), 1993, pp. 410 y ss., con bibliografía.

numerum et immortalem eandemque incorporalem convenientiam". Y, en efecto, Arquitas, Περὶ νόμου καὶ δικαιοσύνας, *apud* Estobeo, IV, 1, 135 = p. 33 Thesleff, compara la ley que rige la vida humana con la armonía musical: Νόμος ποτ' ἀνθρώπου ψυχὰν τε καὶ βίον ὅπερ ἁρμονία ποτ' ἀκοάν τε καὶ φωνάν· ὅ τε γὰρ νόμος παιδεύει μὲν τὰν ψυχὰν, συνίστηςι δὲ τὸν βίον, ἅ τε ἁρμονία ἐπιστάμονα μὲν ποιεῖ τὰν ἀκοάν, ὁμόλογον δὲ τὰν φωνάν. Poco más abajo (p. 35 Thesleff; se trata de la misma obra), recuerda que los cantos de los citaredos se llaman precisamente νόμοι (la misma palabra que significaba "leyes"), y que crean la armonía en el alma: καὶ τὰ τῶν κιθαρωιδῶν ἀείσματα νόμοι· συντάσσοντι γὰρ καὶ ταῦτα τὰν ψυχὰν, ἁρμονίαι καὶ ῥυθμοῖς καὶ μέτροις ἀειδόμενα. Y, en otra obra Περὶ παιδεύσεως ἠθικῆς, *ap.* Estobeo, II, 31, 120 –= p. 83–4 Centrone (p. 42 Thesleff)–, Arquitas insistió en el sentido ético de la ἁρμονία: οὐ γὰρ ἀντιπαθέες ἔντι ταὶ ἀρεταί, ἀλλ' ἁρμονίας ἁπάσας συμφωνότεραι.

En esta órbita pitagórica, como en los textos platónicos y neoplatónicos que hemos presentado, la imagen de la lira también constituye una expresión del concepto de la armonía, en Eurífamo, *De vita,* p. 104–5 Centrone (p. 86 Thesleff), donde la lira es imagen de la vida del hombre:

ἀνθρώπω γὰρ ὁ βίος λύρας ἐξαδριβωμένας καὶ κατὰ πᾶν ἐπιτελέος ἐάσσας εἰκών ἐντι· λύρα τε γὰρ πᾶσα χρήιζει τριῶν τούτων τυχέν, ἐξαρτύσιος, συναρμογᾶς, ἐπαφᾶς τινος μωσικᾶς. ἐξάρτυσις μὲν ὢν ἐντι ἁ τῶν οἰκήιων μερέων τῶ σώματος παρασκευὰ πάντων, λέγγω δὲ τᾶν χορδᾶν καὶ τῶν ὀργάνων τῶν ποτ' εὐφωνίαν καὶ πλαγὰν ἐπισυνεργούντων· συναρμογὰ δὲ ἁ ποτ' ἀλλάλως σύγκρασις τῶν φθόγγων· ἐπαφὰ δὲ μωσικὰ ἁ κατὰ συναρμογὰν κίνασις ἤδη τούτων. οὕτως ὢν καὶ βίος ἀνθρώπω χρήιζει τριῶν τούτων τυχέν. ἐξάρτυσις μὲν ἁ τῶν τῶ βίω μερέων ἐντι συμπλάρωσις· βίω δὲ μέρεα τά τε σώματος ἀγαθὰ καὶ τὰ τῶν χρημάτων καὶ τὰ τᾶς δόξας καὶ τὰ τῶν φίλων· συναρμογὰ δὲ ἁ ποτ' ἀρετὰν καὶ νόμως τούτων σύνταξις· ἐπαφὰ δὲ μωσικὰ ἁ κατ' ἀρετὰν καὶ νόμως τούτων σύγκρασις, ὀρθοπλοουμένας τᾶς ἀρετᾶς καὶ μηθὲν ἔξωθεν ἀντιπῖπτον ἐχούσας αὐτᾶι.

El concepto pitagórico de armonía se desarrolla, en ese texto, en un sentido ético que se puede hallar, p. e., en Arquitas, *De educatione ethica,* p. 83–4 Centrone (p. 42 Thesleff), o en Metopo, *De virtute,* p. 94 Centrone (p. 121 Thesleff). Y la lira también ha servido como imagen de esa armonía,

entendida ahora en sentido político, en otros textos pitagóricos: Diotógenes, *De regno*, p. 73, 15–7 Thesleff (sobre el gobierno del monarca); Hipodamo, *De rep.*, p. 99, 18–22 Thesleff (analogía con la comunidad política); Calicrátidas, *De dom. fel.*, p. 104, 4–8 Thesleff (analogía con la casa), y vid. también Teages, *De virtute*, p. 99 Centrone (p. 192 Thesleff).

Ahora bien, la imagen de la lira no es exclusiva del pitagorismo, ni de Platón y sus secuaces. También estuvo también presente entre los cínicos, a la vista de lo que Diógenes Laercio, VI, 27, cuenta acerca de su tocayo el cínico, que se asombraba de que los músicos se ocuparan de establecer la armonía en la lira, y no en sus almas: τούς τε γραμματικοὺς ἐθαύμαζε τὰ μὲν τοῦ Ὀδυσσέως κακὰ ἀναζητοῦντας, τὰδ' ἴδια ἀγνοοῦντας. καὶ μὴν καὶ τοὺς μουσικοὺς τὰς μὲν ἐν τῇι λύραι χορδὰς ἁρμόττεσθαι, ἀνάρμοστα δ' ἔχειν τῆς ψυχῆς τὰ ἤθη[599].

Es muy interesante cómo describió esas analogías entre la lira y el alma Aristides Quintiliano, II, 17–19, en otro intento de explicar la acción de la música sobre el alma[600]. Este autor se basa (II, 17; vid. Apéndice II, texto 6) en una teoría de la génesis del alma que permite ver en la constitución de ésta los mismos elementos que en un instrumento musical, instrumento que, más exactamente, es una lira. Poco después (II, 18), el autor saca la conclusión lógica, desde el punto de vista de la magia simpática. Puesto que la lira consta de elementos afines a los que constituyen el alma, será el instrumento más adecuado para actuar sobre ésta:

Τί δὴ θαυμαστὸν εἰ τοῖς κινοῦσι τὰ ὄργανα, νευραῖς τε καὶ πνεύματι, σῶμα ὅμοιον ἡ ψυχὴ φύσει λαβοῦσα συγκινεῖται κινουμένοις καὶ πνεύματός τε ἐμμελῶς καὶ ἐρρύθμως ἠχοῦντος τῶι παρ' αὐτῆι πνεύματι συμπάσχει καὶ πληττομένης νευρᾶς ἐναρμονίως νευραῖς ταῖς ἰδίαις συνηχεῖ τε καὶ συντείνεται, ὅπου γε κἀν τῇι κιθάραι τὸ τοιόνδε συμβαῖνον θεωρεῖται; εἰ γάρ τις δύο χορδῶν ὁμοφώνων ἐς μὲν τὴν ἑτέραν σμικρὰν ἐνθείη καὶ κούφην καλάμην, θατέραν δὲ πόρρω τεταμένην πλήξειεν, ὄψεται τὴν καλαμηφόρον ἐναργέστατα συγκινουμένην.

---

599 Cf. Diógenes Laercio, VI, 65: ἰδὼν ἄφρονα ψαλτήριον ἁρμοζόμενον, "οὐκ αἰσχύνηι," ἔφη, "τοὺς μὲν φθόγγους τῶι ξύλωι προσαρμόττων, τὴν δὲ ψυχὴν εἰς τὸν βίον μὴ ἁρμόττων;".

600 Vid. Festugière, A. J., 1954.

Y, como ejemplo de todo ello, Aristides Quintiliano aduce las inevitables referencias a la catarsis musical pitagórica (II, 18):

ταῦτα καὶ Πυθαγόραν συμβουλεῦσαι τοῖς ὁμιληταῖς αὐλοῦ μὲν αἰσθομένοις ἀκοὴν ὡς πνεύματι μιανθεῖσαν ἀποκλύζεσθαι, πρὸς δὲ τὸ λύριον ἐναισίοις μέλεσι τὰς τῆς ψυχῆς ἀλόγους ὁρμὰς ἀποκαθαίρεσθαι· τὸν μὲν γὰρ τὸ τῆς χείρονος μοίρας προεστὸς θεραπεύειν, τὸ δὲ τῶι τῆς λογικῆς ἐπιμελουμένωι φύσεως φίλιόν τε εἶναι καὶ κεχαρισμένον. μαρτυροῦσι δέ μοι καὶ οἱ παρ' ἑκάστοις τῶν ἀνθρώπων λόγιοι μὴ τὰς ἡμετέρας ψυχὰς μόνον, ἀλλὰ καὶ τὴν τοῦ παντὸς τοιαύτηι κεχρῆσθαι συστάσει· οἱ μὲν γὰρ τὸν ὑπὸ σελήνην θεραπεύοντες τόπον, πνευμάτων πλήρη καὶ ὑγρᾶς ὄντα συστάσεως, ἐκ δὲ τῆς αἰθερίου ζωῆς τὴν ἐνέργειαν ποριζόμενον, ἀμφοτέροις τοῖς ὀργάνοις ἐμπνευστοῖς τε καὶ νευροδέτοις ἀπομειλίττονται, οἱ δὲ τὸν καθαρὸν καὶ αἰθέριον πᾶν μὲν τὸ ἐμπνευστὸν ὡς ψυχὴν μιαῖνον καὶ ἐπὶ τάδε καθέλκον ἀπέστερξαν, κιθάραι δὲ καὶ λύραι μόνοις ὀργάνων ὡς εὐαγεστέροις [προσέχοντες] ὕμνησάν τε καὶ ἐτίμησαν· οὗ δὴ τόπου καὶ οἱ σοφοὶ μιμηταί τε καὶ ζηλωταί, τῆς μὲν τῶν ἐνθαδὶ ταραχῆς τε καὶ ποικιλίας, κἂν τῶι σώματι παρῶσι, τῆι γε προαιρέσει χωριζόμενοι, τῆς δὲ τῶν ἐκεῖθι καλῶν διηνεκοῦς τε ἁπλότητος καὶ πρὸς ἄλληλα συμφωνίας διὰ τῆς κατὰ τὴν ἀρετὴν ὁμοιώσεως ἀντεχόμενοι.

Ahora bien, al final de II, 17, vimos que entre las partes del alma media una armonía. En esto, el autor se sitúa más cerca de la tradición cuyos pasos expusimos más arriba. Pues bien: esa armonía se corresponde matemáticamente con la de la música, como ya se había sugerido al primcipio de II, 17: ὡς ἁρμονία τις ἡ ψυχὴ καὶ ἁρμονία δι' ἀριθμῶν· καὶ μέντοι καὶ ἡ κατὰ μουσικὴν ἁρμονία διὰ τῶν αὐτῶν ἀναλογιῶν συνεστῶσα· κινουμένων δὴ τῶν ὁμοίων καὶ τὰ ὁμοιοπαθῆ συγκινεῖται. Esas correspondencias en las proporciones matemáticas del alma y de la música fueron detalladas por Plutarco, *Quaest. plat.*, 1007 e–1009 b, y luego por Proclo, *In R.*, I, 212–3 Kroll, como ya hemos visto. En esa misma órbita, Aristides Quintiliano establece otras analogías entre las partes de la escala y las virtudes correspondientes a cada parte del alma, en III, 16:

Ἓν γε μὴν τῶι περὶ ψυχῆς τῆς ἀνθρωπίνης λόγωι καὶ ταῖς ἀρεταῖς οὐκ ἀτόπως ἄν τις παραβάλλοι τὰ συστήματα. τὸ μὲν οὖν ὑπάτων καὶ μέσων σωφροσύνηι προσνεμητέον· διπλῆ γὰρ ταύτης ἡ ἐνέργεια· τῆς γὰρ ἡδονῆς τὴν μὲν παράνομον εἶναι συμβέβηκεν, ἧς ἀποχὴν παντελῆ καὶ ἡσυχίαν ἐπαινοῦντες οὐκ ἀλόγωστῶι βαρυτάτωι τῶν συστημάτων

ὁμοιώσομεν, τὴν δὲ ἔννομον, ἧς περὶ συμμετρίαν ὁ ἔπαινος, ἣν οὐκ ἀτόπως τῶι μέσων ὑποτάξομεν. τό γε μὴν συνημμένων δικαιοσύνηι προσνεμητέον· συνῆπταί τε γὰρ ἡ ταύτης ὑπόστασις εἰς σωφροσύνην καὶ τὴν αὐτῆς δύναμιν ἐν πολιτικαῖς τε χρείαις καὶ ἰδιωτικαῖς εὐποιίαις διὰ κοινωνίας ποιεῖται συνάγουσα τὸ ἀνθρώπειον. τὸ δὲ διεζευγμένων ἀνδρίαι παρισωτέον· μάλιστα γὰρ αὕτη χωρίζει πάσης κακίας, τῆς ἐς τὸ σῶμα προσπαθείας τὴν ψυχὴν ἀπολύουσα. τὸ δ' ὑπερβολαίων φρονήσει πέφυκεν ἐφάμιλλον· τὸ μὲν γὰρ ὀξύτητος πέρας, τῆσδ' ἐν ἀκρότητι τἀγαθόν. πάλιν ταῦτα τοῖς διὰ πέντε τρισὶν εἰ παρομοιώσομεν, ‹τὸ μὲν πρῶτον δυσὶν ἀρεταῖς ἀποδώσομεν› δικαιοσύνην τε καὶ σωφροσύνην ἅμα τάττοντες ὡς τοῦ τῆς ψυχῆς ἐπιθυμητικοῦ κόσμον οὖσας, τὸ δὲ δεύτερον ἀνδρίαι τὴν τοῦ θυμικοῦ δηλοῦν *ἀρετήν τε καὶ ὑπόστασιν καὶ πρὸς ἑκατέραν τῶν δυεῖν φύσεων* παρὰ μέρος ῥοπήν, τὸ δὲ τρίτον φρονήσει τὴν λογικὴν οὐσίαν δηλοῦν. ἔτι μὴν καὶ τὴν δυάδα τοῦ διὰ πασῶν τῆι γενικῆι τῆς ψυχῆς δυάδι παραβλητέον, τὸ μὲν πρότερον τῶι πρακτικῶι καὶ ἀλόγωι μέρει, τὸ δ' *ἕτερον τῶι λογικῶι καθ' ὁμοιότητα παρατιθέντας.*

Un proceso conceptual bastante parecido se registra en el *Corpus Hermeticum,* aunque sin referencias claras a la música. También en esos textos se relacionan las proporciones en la constitución del cuerpo y del alma, con la armonía de las esferas. Para las armonías del alma, cuya génesis describen los tratados I y X del *Corpus Hermeticum,* vid. además el fr. 17, 7: ἥρμοσται δὴ θυμὸς καὶ ἐπιθυμία πρός τινα λογισμὸν καὶ ἀνθέλκει ἄλληλα καὶ ἐπισπᾶται ἐν ἑαυτοῖς κυκλικὴν διάνοιαν. En la cuarta parte, veremos hasta qué punto las armonías del alma son la condición de posibilidad para que la armonía de las esferas purifique el alma en su ascensión celeste. Las relaciones entre el cuerpo y la armonía de las esferas están más claras en el fr. 20, 7: ἡ φύσις τοίνυν ὁμοιοῖ τὴν ἁρμονίαν τοῦ σώματος τῆι τῶν ἀστέρων συγκράσει καὶ ἑνοῖ τὰ πολυμιγῆ πρὸς τὴν *τῶν ἀστέρων ἁρμονίαν, ὥστε ἔχειν πρὸς ἄλληλα συμπάθειαν. τέλος γὰρ* τῆς τῶν ἀστέρων ἁρμονίας τὸ γεννᾶν συμπάθειαν καθ' εἱμαρμένων αὐτῶν.

Por su parte, el pensamiento musical de los estoicos también se había basado, en principio, en los presupuestos de Damón: basta leer las referencias a Diógenes de Seleucia, en Filodemo, *Mus.*, IV, p. 46 Neubecker (= col. 7, p. 71, 25 Kemke). Filodemo también se refiere a filósofos estoicos, cuando debate el uso de la música en el culto (*Mus.*, IV, pp. 40, 48, 56–7 y 68–70

Neubecker[601]). Y lo mismo ocurre cuando debate la acción de la música sobre el alma y el cuerpo (*Mus.*, IV, p. 46 Neubecker, = col. 8, p. 71, 2 y ss. Kemke). El estoicismo, pues, no fue ajeno a la idea de que la música es el medio adecuado para actuar sobre el alma, por ser de su misma naturaleza, como podemos ver en el fr. 417 Theiler, de Posidonio, según lo ha transmitido Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis*, V, 6, 1–22. Siguiendo a Platón y a Damón (a quienes se nombra en V, 6, 1), Posidonio parece haber hablado de la música como tratamiento de la parte irracional del alma, aun cuando no afirme explícitamente que la música sea algo irracional[602]. El principio de las pasiones, según habría dicho Posidonio, está en no obedecer a aquella parte del alma que tiene la misma naturaleza que el alma del mundo, sino a la inferior y animal (χεῖρον καὶ ζωιῶδες, dice el texto en V, 6, 4[603]). Nos parecen especialmente interesantes los últimos párrafos de ese texto, en los que encontramos la anécdota de que Damón calmó a unos jóvenes embriagados y enloquecidos, diciendo a la flautista que los acompañaba que dejara de tocar en modo frigio y pasara a hacerlo en modo dorio:

---

601 Que corresponden, respectivamente, en la antigua edición de Kemke, a las cols. 3, 28, p. 65; 8, 39 y ss., p. 72; 14, 8, p. 79; 22, 10 y ss., p. 90, y 23, 27 a 24, 4, p. 92. Cf. también las pp. 41-3, y 65-6 Neubecker (= cols. 4, 2-5, 12, pp. 66-67, y cols. 20, 28 y ss.-21, 18 y ss., pp. 88-9 Kemke).

602 De hecho, la tradición pitagórica afirma todo lo contrario: la filosofía es la música más elevada (ὡς φιλοσοφίας μὲν οὔσης μεγίστης μουσικῆς, según Platón, *Phaed.*, 61 a), y cf. Estrabón, X, 3, 10: Καὶ διὰ τοῦτο μουσικὴν ἐκάλεσε Πλάτων καὶ ἔτι πρότερον οἱ Πυθαγόρειοι τὴν φιλοσοφίαν, καὶ καθ' ἁρμονίαν τὸν κόσμον συνεστάναι φασί, πᾶν τὸ μουσικὸν εἶδος θεῶν ἔργον ὑπολαμβάνοντες. οὕτω δὲ καὶ αἱ Μοῦσαι θεαὶ καὶ Ἀπόλλων μουσηγέτης καὶ ἡ ποιητικὴ πᾶσα ὑμνητική. ὡσαύτως δὲ καὶ τὴν τῶν ἠθῶν κατασκευὴν τῇι μουσικῇι προσνέμουσιν, ὡς πᾶν τὸ ἐπανορθωτικὸν τοῦ νοῦ τοῖς θεοῖς ἐγγὺς ὄν. No obstante, Plotino, IV, 4, 40, dice que la música sólo hechiza la parte irracional del alma: Οὐδὲ γὰρ ἡ προαίρεσις οὐδ' ὁ λόγος ὑπὸ μουσικῆς θέλγεται, ἀλλ' ἡ ἄλογος ψυχή.

603 En V, 6, 5-6, se llama a ese elemento ἄλογον, y las "víctimas" de la música de Orfeo eran ἄλογα, en Eunapio, *Vitae Sophistarum*, 502 (y cf. τὰ μὴ μετέχοντα λόγου, en Filóstrato el joven, *Im.*, 6), y ζῶια, en Dión de Prusa, XXXII, 63, y en el Ps. Luciano, *De astr.*, X. Esos hechos de vocabulario reflejan asociaciones conceptuales que pudieron favorecer la interpretación alegorista, como vimos en la segunda parte.

5.6.20. τοὺς μὲν γὰρ ἐν τοιοῖσδε ῥυθμοῖς ἅμα καὶ ἁρμονίαις καὶ ἐπιτηδεύμασι, τοὺς δὲ ἐν τοιοῖσδε διαιτᾶσθαι κελεύσομεν, ὥσπερ ὁ Πλάτων ἡμᾶς ἐδίδαξε, τοὺς μὲν ἀμβλεῖς καὶ νωθροὺς καὶ ἀθύμους ἔν τε τοῖς ὀρθίοις ῥυθμοῖς καὶ ταῖς κινούσαις ἰσχυρῶς τὴν ψυχὴν ἁρμονίαις καὶ τοῖς τοιούτοις ἐπιτηδεύμασι τρέφοντες, τοὺς δὲ θυμικωτέρους καὶ μανικώτερον ἀΐττοντας ἐν ταῖς ἐναντίαις. 5.6.21. ἐπεὶ διὰ τί πρὸς θεῶν, ἐρωτήσω γὰρ ἔτι τοῦτο τοὺς ἀπὸ τοῦ Χρυσίππου, Δάμων ὁ μουσικὸς αὐλητρίδι παραγενόμενος αὐλούσῃ τὸ Φρύγιον νεανίσκοις τισὶν οἰνωμένοις καὶ μανικὰ ἄττα διαπραττομένοις ἐκέλευσεν αὐλῆσαι τὸ Δώριον, οἱ δ' εὐθὺς ἐπαύσαντο τῆς ἐμπλήκτου φορᾶς; 5.6.22. οὐ γὰρ δήπου τὰς δόξας τοῦ λογιστικοῦ μεταδιδάσκονται πρὸς τῶν αὐλημάτων, ἀλλὰ τὸ παθητικὸν τῆς ψυχῆς ἄλογον ὑπάρχον ἐπεγείρονταί τε καὶ πραΰνονται διὰ κινήσεων ἀλόγων. τῷ μὲν γὰρ ἀλόγῳ διὰ τῶν ἀλόγων ἥ τε ὠφέλεια καὶ ἡ βλάβη, τῷ λογικῷ δὲ δι' ἐπιστήμης τε καὶ ἀμαθίας.

Es evidente la raigambre pitagórica de la anécdota protagonizada por Damón: Yámblico, *VP*, 25, 112 y 113, cuenta una anécdota muy parecida, con Pitágoras y Empédocles como protagonistas, respectivamente. Es muy interesante que Pitágoras, en la ocasión en la que calmó al joven enfurecido, estuviera observando los astros, según Yámblico, y fuera entonces cuando aconsejó al flautista que iba con el joven, que tocara en ritmo espondeo. E. d.: Pitágoras habría escuchado la armonía de las esferas, y el flautista, al obedecerle, la habría reproducido. Y por eso se habría serenado el muchacho.

La idea de una analogía entre la lira y el alma no era extraña a la tradición judaica, y los antecedentes del *Antiguo Testamento* pudieron influir para que los autores cristianos adoptaran esas imágenes pitagóricas, como veremos más abajo. Ya Isaías, 16, 11, define el alma como el instrumento musical más perfecto, y su equilibrio, como la música más elevada: διὰ τοῦτο ἡ κοιλία μου ἐπὶ Μωαβ ὡς κιθάρα ἠχήσει[604]. Y Filón de Alejandría, *Quod Deus sit immutabilis,* 24 y ss. (II, 61 Wendland, = I, 276 Mangey), ha desarrollado también la imagen de la lira como símbolo del alma. En el alma, hay que mantener la armonía entre cualidades contrarias, como se hace en música con los sonidos graves y agudos, pues el alma es el

---

604 Vid. también, acerca de hechos similares en el mundo egipcio, la curiosísima nota 1 de Eisler, R., 1922-3, p. 67.

instrumento más perfecto que ha producido la naturaleza[605], cuya armonía no tiene su objeto en la melodía de la voz, sino en que lo que se haga en la vida sea conforme a la naturaleza:

τῶι γὰρ ὄντι θαυμάσιον, ὥσπερ τινὰ λύραν τὴν ψυχὴν μουσικῶς ἁρμοσάμενον οὐκ ὀξέσι καὶ βαρέσι τοῖς φθόγγοις, ἀλλ' ἐπιστήμηι μὲν τῶν ἐναντίων, χρήσει δὲ τῶν ἀμεινόνων, μήτε ἐπιτεῖναι προσυπερβάλλοντα μήτε ἀνεῖναι μαλθάξαντα τὴν ἀρετῶν καὶ τῶν φύσει καλῶν ἁρμονίαν, δι' ἴσου δ' αὐτὴν φυλάξαντα κροτεῖν 25.1 καὶ ἐπιψάλλειν ἐμμελῶς. ὄργανον γὰρ τελεώτατον ὑπὸ φύσεως δημιουργηθὲν ἀρχέτυπον τῶν χειροκμήτων τοῦτό γε· ὅπερ εἰ καλῶς ἁρμοσθείη, τὴν πασῶν ἀρίστην συμφωνίαν ἀπεργάσεται, ἥτις οὐκ ἐν κλάσει καὶ τόνοις ἐμμελοῦς φωνῆς, ἀλλ' ἐν ὁμολογίαι τῶν κατὰ τὸν βίον πράξεων 26.1 ἔχει τὸ τέλος.

Y a Filón no le era extraña, por otra parte, la concepción pitagórica del valor ético de la música, como demuestra en *De specialibus legibus,* 1, 343 y ss.:

ὠιδὴ γὰρ καὶ λόγος ὑγιεινὰ καὶ σωτήρια φάρμακα, ἡ μὲν τὰ πάθη κατεπάιδουσα καὶ τὸ ἄρρυθμον ἐν ἡμῖν ῥυθμοῖς, τὸ δ' ἐκμελὲς μέλεσι, τὸ δ' ἄμετρον μέτροις ἐπιστομίζουσα –ποικίλον δ' ἐστὶ καὶ παντοδαπὸν ἕκαστον, ὡς μουσικοὶ καὶ ποιηταὶ μαρτυροῦσιν, οἷς | πιστεύειν ἀναγκαῖον ἐπιτήδευμα τοῖς εὖ πεπαιδευμένοις–, ὁ δὲ λόγος ἐπέχων καὶ ἀνακόπτων τὰς ἐπὶ κακίαν ὁρμὰς καὶ τοὺς κεκρατημένους ἀφροσύναις καὶ ἀηδίαις ἐκνοσηλεύων, μαλακώτερον μὲν τοὺς ὑπείκοντας, σφοδρότερον δὲ τοὺς ἀφηνιάζοντας, αἴτιος γίνεται τῶν μεγίστων ὠφελειῶν.

Y, entre los autores cristianos, la imagen de la lira comparada con el alma se ha conservado: p. e., Epifanio, *Haer.,* vol. 2, pp. 224–5 Holl, la atribuye a Montano: Εὐθὺς γὰρ ὁ Μοντανός φησιν "ἰδού, ὁ ἄνθρωπος ὡσεὶ λύρα κἀγὼ ἐφίπταμαι ὡσεὶ πλῆκτρον· ὁ ἄνθρωπος κοιμᾶται κἀγὼ γρηγορῶ. ἰδού, κύριός ἐστιν ὁ ἐξιστάνων καρδίας ἀνθρώπων καὶ διδοὺς καρδίαν ἀνθρώποις". También, volviendo a nuestro punto de partida, la encontramos en el texto de Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini,* 14, 5.

---

605 En *Quis rerum divinarum heres sit,* 14 y ss., Filón de Alejandría ha empleado también la imagen del alma como instrumento musical.

Esa sugerente imagen de la lira era otra manera de expresar –o de justificar, en términos próximos a una mentalidad mágica– la doctrina de que la música puede infundir sus cualidades en al alma del oyente, tal como había dicho Platón, en *Prt.*, 326 a–b:

οἵ τ' αὖ κιθαρισταί, ἕτερα τοιαῦτα, σωφροσύνης τε ἐπιμελοῦνται καὶ ὅπως ἂν οἱ νέοι μηδὲν κακουργῶσιν· πρὸς δὲ τούτοις, ἐπειδὰν κιθαρίζειν μάθωσιν, ἄλλων αὖ ποιητῶν ἀγαθῶν ποιήματα διδάσκουσι μελοποιῶν, εἰς τὰ κιθαρίσματα ἐντείνοντες, καὶ τοὺς ῥυθμούς τε καὶ τὰς ἁρμονίας ἀναγκάζουσιν οἰκειοῦσθαι ταῖς ψυχαῖς τῶν παίδων, ἵνα ἡμερώτεροί τε ὦσιν, καὶ εὐρυθμότεροι καὶ εὐαρμοστότεροι γιγνόμενοι χρήσιμοι ὦσιν εἰς τὸ λέγειν τε καὶ πράττειν· πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας τε καὶ εὐαρμοστίας δεῖται.

La música, en fin, es capaz de actuar sobre el alma, y el instrumento más adecuado para ello es el que más se parece al alma, e. d., la lira. Una doctrina pitagórica, atribuida por Marciano Capela, IX, 923, a Aristóxeno, afirma que lo que en el alma hay de salvaje, las "pasiones animales", puede ser apaciguado mediante la música: *Pythagorei etiam docuerunt ferociam animi tibiis aut fidibus mollientes cum corporibus adhaerere nexum foedus animarum. membra quoque latentes interserere numeros non contempsi; hoc etiam Aristoxenus Pythagorasque testantur.* Y el fr. 26 Wehrli, de Aristóxeno (cf. *Anecdota Parisina*, I, 172), dice que los pitagóricos curaban el cuerpo con la medicina, y el alma con la música: ὅτι οἱ Πυθαγορικοί, ὡς ἔφη Ἀριστόξενος, καθάρσει ἐχρῶντο τοῦ μὲν σώματος διὰ τῆς ἰατρικῆς, τῆς δὲ ψυχῆς διὰ τῆς μουσικῆς[606]. Por su parte, Yámblico (una

606 Teofrasto consideró también la posibilidad de curar enfermedades somáticas mediante la música, según dice Ateneo, 14, 18 (624a): ὅτι δὲ καὶ νόσους ἰᾶται μουσικὴ Θεόφραστος ἱστόρησεν ἐν τῷ περὶ Ἐνθουσιασμοῦ (fr. 87 W), ἰσχιακοὺς φάσκων ἀνόσους διατελεῖν, εἰ καταυλήσοι τις τοῦ τόπου τῇ Φρυγιστὶ ἁρμονίαι. Cf. Aulo Gelio, IV, 13: *Quod incentiones quaedam tibiarum certo modo factae ischiacis mederi possunt. Creditum hoc a plerisque esse et memoriae mandatum, ischia cum maxime doleant, tum, si modulis lenibus tibicen incinat, minui dolores, ego nuperrime in libro Theophrasti scriptum inueni. Viperarum morsibus tibicinium scite modulateque adhibitum mederi refert etiam Democriti liber, qui inscribitur ..., in quo docet plurimis hominum morbidis medicinae fuisse incentiones tibiarum. Tanta prosus adfinitas est corporibus hominum mentibusque et propterea uitiis quoque aut medellis animorum et corporum.*

de nuestras principales, aunque tardías, fuentes sobre la música pitagórica), nos explica cómo se desarrollaba la vida musical de los círculos pitagóricos (*VP*, 25, 110), en términos que parecen un eco del pasaje de Platón, *Prt.*, 326 b, que citábamos más arriba:

Ὑπελάμβανε δὲ καὶ τὴν μουσικὴν μεγάλα συμβάλλεσθαι πρὸς ὑγείαν, ἄν τις αὐτῇ χρῆται κατὰ τοὺς προσήκοντας τρόπους. εἰώθει γὰρ οὐ παρέργως τῇ τοιαύτῃ χρῆσθαι καθάρσει· τοῦτο γὰρ δὴ καὶ προσηγόρευε τὴν διὰ τῆς μουσικῆς ἰατρείαν. ἥπτετο δὲ περὶ τὴν ἑαρινὴν ὥραν τῆς τοιαύτης μελωιδίας· ἐκάθιζε γὰρ ἐν μέσωι τινὰ λύρας ἐφαπτόμενον, καὶ κύκλωι ἐκαθέζοντο οἱ μελωιδεῖν δυνατοί, καὶ οὕτως ἐκείνου κρούοντος συνῆιδον παιῶνάς τινας, δι' ὧν εὐφραίνεσθαι καὶ ἐμμελεῖς καὶ ἔνρυθμοι γίνεσθαι ἐδόκουν. Parece que estamos escuchando un eco de las palabras de Platón, *Prt.*, 326 b, que citábamos más arriba.

Y, si la música tiene ese poder, es porque reproduce la armonía de las esferas, y de ese modo adapta el alma (que también, como hemos visto, es una armonía) a esa otra armonía. Así podemos deducirlo de otro pasaje de Yámblico, *VP*, 15, 65 y ss. (ver Apéndice II, texto 7), donde se dice que Pitágoras instituyó las purificaciones musicales entre sus discípulos tras escuchar la armonía de las esferas, para que los hombres pudieran hacerse semejantes a las cosas celestes.

Una versión simplificada de cuanto hemos visto hasta ahora la ofrece Yámblico, *De mysteriis*, III, 9. Aunque descarta toda idea de una analogía matemática entre la música y el alma, afirma que el alma ha escuchado la música divina, antes de encarnarse, y que por eso responde a la música que escucha en la Tierra, sobre todo a la música que acompaña las ceremonias cultuales (vid. Apéndice II, texto 8).

Parece, en fin, que los efectos de la música de Orfeo, según las fuentes del mito, pueden relacionarse con lo que los pitagóricos apreciaban en el arte de los sonidos. Sin embargo, no dejó de llamar la atención de los antiguos que Orfeo no hubiera sido capaz de hechizar a las mujeres tracias que lo mataron, según aparece frecuentemente en la pintura vascular ática y apulia de época clásica (vid. núms. 28 al 67 Garezou). A esa chocante incapacidad de Orfeo para mantener a raya a las ménades enfurecidas, aluden Filóstrato el joven, *Im.*, 6, p. 871 Olearius; Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c–d Hardouin, y el autor del poema recogido en *GDRK*, I^2, 39, vv. 15–17.

Parece que la muerte de Orfeo a manos de las mujeres de Tracia fue aprovechada en pasajes de intención misógina, y esa misoginia puede tener que ver con la que se decía que practicaba Orfeo después de la muerte de Eurídice[607]. Hay algunos testimonios de una actitud misógina, entre los órficos: aparte de los comentarios sobre la abstención de la γένεcιc, en el *Crátilo,* Clemente de Alejandría, *Strom.*, VI, 2, 5, 3 (II 424, 22 Stählin), atribuye a Orfeo un verso muy poco galante (fr. 234 Kern): ὡc οὐ κύντερον ἦν καὶ ῥίγιον ἄλλο γυναικός.También hay testimonios de la exclusión de las mujeres de los ritos órficos, de lo que dan cuenta Conón y Pausanias, IX, 30, 5, y cf. Posidonio, fr. 45, 3, Theiler (= Estrabón, VII, 3, 3), que dice que algunos tracios viven sin mujeres: εἶναι δέ τινας τῶν Θραικῶν οἳ χωρὶc γυναικὸc ζῶcιν. A otros tracios les atribuye prácticas ascéticas (abstención de alimentos de origen animal) parecidas a las de los órficos: Λέγει δὲ τοὺc Μυcοὺc ὁ Ποcειδώνιοc καὶ ἐμψύχων ἀπέχecθαι κατ' εὐcέβειαν, διὰ δὲ τοῦτο καὶ θρεμμάτων· μέλιτι δὲ χρῆcθαι καὶ γάλακτι καὶ τυρῶι ζῶντας καθ' ἡcυχίαν, διὰ δὲ τοῦτο καλεῖcθαι θεοcεβεῖc τε καὶ καπνοβάτας.

d) LA FUNCIÓN PEDAGÓGICA.

Lo que, hasta ahora, hemos visto que Orfeo hace en la sociedad humana puede considerarse como ejemplo de una función civilizadora. En este sentido, es importante que aparezca como maestro de ciertos personajes de la leyenda griega: los hijos de Jasón y de Hipsípile (que nos van a servir de guía para estudiar la función de Orfeo como iniciador de una cultura musical, y su relación con las sociedades de guerreros), Midas, Heracles y algunos de los otros poetas–músicos de la tradición mítica griega.

1. *EL PRIMER HIJO DE JASÓN Y DE HIPSÍPILE, Y LA PEDAGOGÍA DE LA MÚSICA.*

Eurípides, *Hyps.*, 1622–3 (fr. 123 Cockle), dice que nuestro personaje enseñó a Euneo a tocar la cítara; al otro hijo de Jasón, lo entrenó para la guerra. Nada tiene de extraño que a uno de los hijos de Jasón le enseñara a tocar la cítara, ni que hubiera sido el maestro de algunos otros poetas–músicos míticos, como Lino, Támiris y Anfión, según el testimonio de Nicómaco de Gerasa, p. 266, 1 y ss. Jan; t. 163 Kern. Taciano, *Oratio ad Graecos,* XXXIX y XLI, habla de Museo como discípulo de Orfeo. Lo

607 Vid. Sorel, R., 1995, p. 27.

mismo en Clemente de Alejandría, *Strom.*, I, 21, 131, 2; en Eusebio de Cesarea, *Chron. Can.*, vol. II, p. 46 *He* Schöne, y en Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 667.

Como es del dominio común, saber tocar la cítara o la lira, y saber cantar era parte esencial de la educación tradicional griega[608]: Aristófanes, *Vesp.*, 959 y 989, emplea expresiones como "no sé tocar la cítara" (κιθαρίζειν γὰρ οὐκ ἐπίσταμαι) con el sentido de "soy un inculto", y, en *Nu.*, 961 y ss., donde describe el contenido de la "antigua educación", incluye la referencia a cómo se aprendía a cantar al son de la cítara. Y Platón[609], *Leg.*, 654 a–b, desarrolla la idea de que el hombre que no conoce la música carece de una parte importante de la educación, pues en su alma no se ha introducido la armonía que la música transmite, sobre lo cual vuelve en *Leg.*, 812 b–813 a, donde atestigua el relieve que la música tenía en la educación griega[610]. También a Platón se debe uno de los *loci classici* acerca del valor educativo de la música (*Prt.*, 326 a–b[611]), y la presencia de este arte en la educación, en diversos estados griegos, está atestiguada por Polibio, IV, 20 (para Arcadia), y por Eliano, *VH*, 2, 39, acerca de Creta. Asimismo, sobre la relación del poeta, el músico y la educación, cf. Estrabón, I, 2, 3 (vid. Apéndice II, texto 9).

Estrechamente relacionada con la pedagogía musical está la invención de lo que podemos llamar "medios técnicos" de la música. Testimonios alusivos a este aspecto sólo los hemos encontrado a partir de la literatura griega de época clásica. De la introducción de la música hablan Estrabón, X, 3, 17; el Ps. Galeno, *De partibus philosophiae*, 29, y Taciano, *Oratio ad Graecos*, I. El testimonio más interesante es el del Ps. Galeno, que detalla la invención de los cantos de marcha al combate (ἐμβατήρια μέλη), por parte de Orfeo. Ello está en consonancia con el carácter belicoso que solía atribuirse a los tracios (cf. Heródoto, V, 6), y el autor alude al efecto psicológico que tales cantos tenían como preparación a la lucha. Con ello, se sitúa en la línea

---

608 Acerca de este aspecto, puede verse Abert, H., 1899, y Anderson, W. D., 1966.

609 Vid. la monografía de Moutsopoulos, E., 1959.

610 Cf. Platón, *Lys.*, 206 b: καὶ μὲν δὴ λόγοις τε καὶ ᾠδαῖς μὴ κηλεῖν ἀλλ' ἐξαγριαίνειν πολλὴ ἀμουσία.

611 Hemos reproducido el texto más arriba, inmediatamente después de nuestra exposición sobre la lira como imagen del alma. Cf. luego Aristóteles, *Pol.*, VIII, 3 y 5-6, y Cicerón, *Tusc.*, I, 4.

de la concepción pitagórica de la música, en Grecia, tal como la transmitieron Platón y Aristóteles. Además, el texto del Ps. Galeno no habla del influjo de esa música en Grecia, sino que la presenta como un fenómeno específicamente tracio, y relacionado con el carácter que supuestamente tenía aquel pueblo: inmediatamente después de hablar de Orfeo, habla confusamente de la afición de los tracios a la danza, consecuencia de los movimientos que realizaban al disparar dardos. De esa manera, que la música tuviera orígenes tracios se explicaba indirectamente por su relación con la vida guerrera.

Por otra parte, Timoteo, *Los persas*, vv. 234 y ss. Janssen, atribuye a Orfeo la invención de la lira. Es llamativo que fuera Timoteo, uno de los innovadores de la música de fines del s. V, quien atribuyera a Orfeo la invención del instrumento más típico de la música griega, en la variante que califica de ποικιλόμουσος. La ποικιλία era una de las características más salientes de la nueva música; consistía en la posibilidad de cambiar de escala dentro de una misma pieza (lo que se llama "modulación", en la armonía occidental clásica), y esa posibilidad venía favorecida por el aumento del número de cuerdas. Las modulaciones eran rechazadas por Platón (*R.*, 424 c), porque, según una idea tomada de Damón, toda perturbación en el campo de la música perturbaría el equilibrio de los individuos y de la sociedad. Y esa es la corriente de opinión de la que Timoteo quiere defenderse, poniendo a Orfeo como precursor de aquella nueva música; después de Timoteo, en efecto, un escolio a Arato, v. 269, insiste también en que Orfeo había puesto nueve cuerdas a la lira[612]. Y es que atribuir una innovación a un personaje mítico la dotaba de "respetabilidad".

Después de época clásica, los *Catasterismi*, de Eratóstenes, no es que asignaran al cantor tracio la invención del instrumento, pero sí su perfeccionamiento (así aparece en el resumen que de esa obra ha llegado a nosotros, cap. 24). Diodoro Sículo, III, 59, 5–6 (que toma los datos de Dionisio Escitobraquión) se sitúa también en esa línea, según la cual Orfeo interviene en la definitiva constitución del instrumento, tal como se lo conoció

---

612 En general, acerca de la renovación de la música griega a fines del s. V a. C., podemos remitir, p. e., a Comotti, G., 1977, pp. 31 y ss. de la trad. esp., y a Barker, A., 1984, pp. 93-8 de la rpr. de 1987. Acerca del pasaje de Timoteo, vid. el comentario de Janssen, T. H. (1989: 158-60), y, para situar el fenómeno en el contexto de los "gustos oficiales" espartanos, vid. Marzi, G., 1988, y Gostoli, A., 1988.

en época clásica. Lo mismo en el Ps. Luciano, *De astr.*, X, que hace de la invención de la lira el punto desde el que Orfeo accedió al conocimiento del Universo, pues la lira reproducía la armonía de las esferas. En la literatura latina, la invención de la cítara se la atribuyen a Orfeo Plinio, *NH*, VII, 204, y Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 645, según el cual Orfeo puso siete cuerdas a la lira para reproducir la armonía de las esferas, que él fue el primero en escuchar. Como vemos, Servio ha invertido la relación de los hechos, con respecto al Ps. Luciano: para éste, Orfeo descubrió las leyes del Universo a través de la lira; según Servio, nuestro protagonista, al fabricar la lira, ofreció a los hombres un símbolo del Universo, cuyas leyes había sido el primero en descubrir. Esta versión aplica a Orfeo lo que Yámblico decía de Pitágoras, en *VP*, 15, 65 y ss.

Hay que hablar ahora de la invención del hexámetro. Critias, según el testimonio de Malio Teodoro, *De metris*, IV, 1, asignó a Orfeo la introducción de ese verso en la poesía griega (cf. Critias, 88 B 3 DK). La tradición continúa en Damageto, *A. P.*, VII, 9, 6, y, en las fuentes latinas, Mario Plocio, *Ars gramm.*, III, 2, y Mario Victorino, *Ars gramm.*, I, 12. Kern[613] señaló que esta atribución era coherente con la creencia de que Orfeo había vivido antes que Homero y Hesíodo. Y, por último, el Ps. Alcidamante, *Vlixes*, 24, atribuye a Orfeo la invención del alfabeto.

Queda un testimonio, el del comentario a una teogonía órfica, contenido en el *Papiro de Derveni*, XXII, 1–3, donde se dice que Orfeo "dio nombre a todo, lo más acertadamente que pudo". Interpretamos este texto en el sentido de que hace pasar a Orfeo por inventor del lenguaje poético: Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam*, vv. 391 y ss., atribuye a Orfeo la invención del arte poético, y relaciona explícitamente la invención de la poesía con la función civilizadora de Orfeo. Y ya vimos que la poesía formaba parte del arte de nuestro protagonista, en Éforo, *F Gr H*, 70 F 104 (transmitido por Diodoro Sículo, V, 64, 4), y en Diodoro Sículo, IV, 25, 1–4. Pero, aquí, se nos plantea un importante problema.

Cuando partimos de cosmogonías en las que el mundo se ha formado al dar nombre a las cosas, la figura del civilizador –e. d., del que revela a los hombres la estructura del mundo– tiene como condición de posibilidad la facultad de captar los nombres de las cosas. Pero ni la música ni siquiera la palabra o, más en general, el hecho sonoro, aparecen en las cosmogonías

---

613 1920, p. 28.

griegas, fuera de las correspondencias numéricas sobre la base de las cuales el demiurgo formó el Universo, en el *Timeo* platónico (34 b–37 a). Además, no faltan las tradiciones según las cuales el mundo se formó dando nombre a las cosas[614]: de esa concepción de la cosmogonía hay ejemplos claros en el *Génesis* y en el *Evangelio de San Juan*, y, en el *Rigveda*, I, 62, 2, el canto de los ἀṅgirasaḥ libera las vacas encerradas por Ὕetra; el verso 5 interpreta ese suceso como el nacimiento de la luz a partir de las tinieblas, y Schneider[615] ha tomado ese pasaje como ejemplo de cosmogonía en la que el mundo se forma a partir del canto.

Pero ¿y en Grecia? ¿Hay alguna huella de ese tipo de cosmogonía en la que el universo nazca cuando un demiurgo pronuncia su nombre, o en la que la "materia prima" del mundo es el sonido? Debemos detenernos a examinar este problema, pues cuando más sentido tiene la música mágica es cuando se cree que el universo es de naturaleza sonora[616]: entonces, en virtud del principio mágico de "que lo igual actúe sobre lo igual", el sonido será el medio más apropiado para actuar sobre el mundo[617]. Con lo cual se relaciona otro fenómeno: el civilizador es el que revela al mundo la estructura del Universo, e. d., el que capta los nombres de las cosas, y, de ese modo, puede actuar sobre ellas[618], como vemos que hace Orfeo.

Sabido es que el *Timeo* describe la configuración del universo a partir de las proporciones de una escala musical. Esa "cosmogonía" es afín a lo que dijo el pitagórico Aristeo, Περὶ ἁρμονίας, *ap.* Estobeo, I, 20, 6, p. 177 Wachsm. (= p. 53 Thesleff)[619]: λέγοιτο δέ κα ἁρμονία φύσεως, ὅτι

---

614 Combarieu, J., 1909, pp. 128-9, habla de la creencia mágica según la cual dar nombre a las cosas es crearlas. Cf. Schneider, M., 1951, pp. 113-118, y 1960, pp. 133-145.

615 1951 y 1960. En 1951, p. 116, cita erróneamente *Rigveda*, III, 31, 10; en realidad, se trata de I, 62, 2.

616 Vid. Schneider, M., 1968, p. 57.

617 Vid. Schneider, M., 1951, pp. 141-3.

618 Schneider, M., 1960, pp. 161 y 166.

619 Cf. Yámblico, *In Nicom. arithm. introd.*, p. 118 Pistelli (p. 53, 9 y ss. Thesleff): εὕρημα δ' αὐτήν (sc. la armonía) φασιν εἶναι Βαβυλωνίων καὶ διὰ Πυθαγόρου πρώτου εἰς Ἕλληνας ἐλθεῖν. εὑρίσκονται γοῦν πολλοὶ τῶν Πυθαγορείων αὐτῇ κεχρημένοι, ὥσπερ Ἀριστα῀ος ὁ Κροτωνιάτης καὶ Τίμαιος ὁ Λοκρὸς καὶ Φιλόλαος καὶ Ἀρχύτας οἱ Ταραντῖνοι καὶ ἄλλοι πλείους, καὶ μετὰ ταῦτα Πλάτων ἐν τῷι Τιμαίωι λέγων οὕτως, y sigue el pasaje de Platón, *Tim.*, 36 a-b.

πάντα κατὰ λόγον φύεται τὸν ταύτας ποταλλήλως. ὡς ὁ τεχνίτας ποτὶ τὰν τέχναν, οὕτως θεὸς ποθ' ἁρμονίαν· ἅ τε γὰρ τέχνα ἐστὶ λόγος καὶ ἰδέα τῶν γενομένων καὶ ‹ἁ› φύσις. Ahora bien, aquí se trata más de proporciones matemáticas –que se hallan también en el dominio de la acústica– que de una cosmogonía en la que el mundo se forme a partir del sonido, o en la que el demiurgo cree las cosas pronunciando sus nombres. No obstante, es también en el marco del pitagorismo donde conocemos algunos indicios de un demiurgo que cumple su función dando nombre a las cosas. Eliano, *VH*, 4, 17, dice que, para Pitágoras, las cosas más sabias eran el número y el ser que dio nombre a las cosas: ἔλεγε δὲ (sc. ὁ Πυθαγόρας) ὅτι πάντων σοφώτατον ὁ ἀριθμός, δεύτερος δὲ ὁ τοῖς πράγμασι τὰ ὀνόματα θέμενος (cf. Yámblico, *VP*, 18, 82). Y Platón, *Crat.*, 388 e–389 a, equipara al que da nombre a las cosas con el legislador: Οὐκ ἄρα παντὸς ἀνδρός, ὦ Ἑρμόγενες, ὄνομα θέσθαι ἀλλά τινος ὀνοματουργοῦ· οὗτος δ' ἐστίν, ὡς ἔοικεν, ὁ νομοθέτης, ὃς δὴ τῶν δημιουργῶν σπανιώτατος ἐν ἀνθρώποις γίγνεται.

Ello podría relacionarse con lo que encontramos en el *Papiro de Derveni,* como sugirió Walter Burkert[620], pues, en efecto, en la columna XXI, 13–14, se dice que las cosas existían ya desde antes; pero que recibieron sus nombres cuando se separaron: ἦμ μὲγ γ[ὰρ καὶ πρ]όσθεν, ὠ̣ν̣ομάσθη δὲ γενέσ[θαι] ἐπεὶ διεκρίθ[η. Un ejemplo de ello apareció ya en la col. 14, 6–12: Ὀρφεὺς γὰρ τὴμ φρόνησ[ι]μ Μοῖραν ἐκάλεσεν· ἐφαίνετο γὰρ αὐτῶι τοῦτο προφερέστατον ε[ἶ]ν̣αι ἐξ ὧν ἅπαντες ἄνθρωποι ὠνόμασαμ. πρὶμ μὲγ γὰρ κληθῆναι Ζῆνα, ἦμ Μοῖρα φρόνησις τοῦ θεοῦ ἀεί τε καὶ [δ]ιὰ παντός· ἐπεὶ δ' ἐκλήθη Ζεὺς, γενέσθαι αὐτὸν δ̣[οκοῦσ]ι, ὄντα μὲγ καὶ πρόσθεν [ὀ]νομαζόμ[ε]νον δ' ὅτε ...

En el *Rigveda,* X, 129, encontramos otra cosmogonía en la que el universo nace cuando aparecen diferenciaciones en la materia prima. Y, acercándonos más al ámbito del papiro, Burkert[621] ha señalado las afinidades con la filosofía de Anaxágoras. Todo existe desde siempre, pero el paso decisivo en el proceso cosmogónico consiste en que se produzcan diferenciaciones. Y el rasgo interesante del *Papiro de Derveni* es que, en ese proceso de diferenciación, las cosas reciben su nombre, y que el mundo, tal

620 1970, p. 448.

621 1970, pp. 446 y ss.

como está formado según el lenguaje, se revela en la palabra del poeta–profeta Orfeo[622].

Obsérvese que el autor de Derveni, XXI, 13–14, evita expresar el sujeto (¿quién denomina las cosas?), y recurre siempre a la voz pasiva: ἐκλήθη, ὠνομάσθη, ὄνομα κεῖται. Parece que, como no había hombres cuando todo eso ocurrió, debe deducirse que los nombres son de origen sobre–humano, divino, y, según todo eso, habría que decir que los nombres son φύσει[623]. Sobre todo teniendo en cuenta que las cosas los recibieron al diferenciarse, al llegar a ser. Si los nombres corresponden a la naturaleza de las cosas, no son θέσει, con lo que nos hallamos, en última instancia, en el marco de la concepción mágica del mundo[624].

Si los nombres no son θέσει, es que fueron dados por un ser divino, no por los hombres. Y son los sistemas de Anaxágoras y de Diógenes los que podrían decir quién dio nombre a las cosas, antes de que los hombres pudieran hacerlo. En todo lo que vive, piensa o habla, hay una pequeña parte de la razón cósmica, dice Anaxágoras (B 12, en DK II 38, 4), y, para Diógenes, el νοῦς es a la vez el aire (Diógenes, A 19, DK II 56, 3), y la voz es un movimiento del aire (Anaxágoras, A 106). En 458 a. C., Esquilo, *Ag.*, 681 y ss., para introducir un juego etimológico entre Ἑλένη y ἑλέναυς, se pregunta por el que dio a Helena su adecuadísimo nombre, que él relaciona con "captora de naves". Quizá fue alguien a quien no vemos, y que rige su lengua según lo previsto por el destino: τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὧδ' εἰς τὸ πᾶν ἐτητύμως / –μή τις ὄντιν' οὐχ ὁρῶμεν, προνοίαις‹ι› τοῦ πεπρωμένου / γλῶσσαν ἐν τύχαι νέμων– / τὰν δορίγαμβρον ἀμφινεικῆ θ' Ἑλέναν; Finalmente, hay un pensador cuyo nombre está unido a la creencia en la "justeza natural de las palabras": Crátilo, que, en el diálogo platónico que lleva su nombre, dice que, a su juicio, no ha sido un poder humano, sino un ser superior, el que ha dado a las cosas sus nombres (Platón, *Crat.*, 438 c, aunque cf. 416 b–c: los nombres los da la διάνοια ... ἤτοι τῶν θεῶν ἢ ἀνθρώπων ἢ ἀμφότερα.).

Pero hay diferencias notables entre Crátilo y el autor de Derveni. El primero es un radical que sólo acepta como verdaderos nombres los "convenientes", mientras que el autor de Derveni reconoce que hay

---

622 Burkert, W., 1970, p. 444.

623 Burkert, W., 1970, p. 448.

624 Cf. Orígenes, *Exhortatio ad martyrium*, 46, que reproducimos en I. 3. 3.

denominaciones convencionales (XXII, 8: Γῆ μὲν νόμωι). Crátilo pudo tener influencias de la concepción "mágica" del nombre como equivalente de la cosa o de la persona, junto con otras procedentes de Heráclito (cf. Platón, *Crat.*, 440 e; Aristóteles, *Met.*, 987 a 32, y 1010 a 12, y Diógenes Laercio, III, 6)[625]. Por otra parte, tanto Heráclito como el autor de Derveni son conscientes de la oposición entre los nombres verdaderos y la lengua corriente (cf. la columna XVIII, 3, ó XXI, 7–8, con Heráclito, B 34 DK).

En fin, encontramos algunas otras huellas de una relación φύcει entre los nombres y las cosas, en Hesíodo, *Th.*, 197 ss., y 207, acerca de Afrodita y los Titanes, respectivamente, y en Ferecides, DK 7 B 1. Y también en el marco del orfismo[626] (fr. 63 Kern, acerca de los gigantes, y frs. 75, 109 y 237 Kern, acerca de Fanes; 197, 1, 9 Kern, acerca de Hermes y Temis; 298 Kern, acerca de Zeus; 35 Kern, acerca de Palas)[627]. La consideración de que ciertos nombres puedan ser φύcει, al chocar con la diversidad de lenguas existentes, lleva, en ciertos contextos culturales, a presuponer la existencia de una lengua de dioses, en la que los nombres son φύcει[628], frente a las lenguas humanas atestiguadas históricamente. De ese fascinante fenómeno[629] hay algunos testimonios también en el marco del orfismo[630], y

---

625 Vid., para ambas posturas, Burkert, W., 1970, p. 449, con bibliografía.

626 Vid. Bernabé, A., 1992, pp. 39-48.

627 Sin embargo, las etimologías de los nombres divinos, entre los órficos, aun partiendo de la creencia en el carácter motivado de tales nombres, abren la puerta a la consideración de su convencionalidad. Como bien ha señalado Alberto Bernabé (1992, pp. 52-3), la multiplicidad de nombres para un mismo dios, implica el descubrimiento de la ausencia de correlación entre nombres y cosas.

628 Tal es el comentario de Platón a los pasajes en los que Homero contrapone la lengua de los dioses a la lengua de los hombres (vid., p. e., *Il.*, II, 813-4; XIV, 289-91, y XX, 73-4). En *Crat.*, 391 d, a la pregunta Καὶ τί λέγει, ὦ Cώκρατεc, Ὅμηροc περὶ ὀνομάτων, καὶ ποῦ; Sócrates responde: Πολλαχοῦ· μέγιcτα δὲ καὶ κάλλιcτα ἐν οἷc διορίζει ἐπὶ τοῖc αὐτοῖc ἅ τε οἱ ἄνθρωποι ὀνόματα καλοῦcι καὶ οἱ θεοί. ἢ οὐκ οἴει αὐτὸν μέγα τι καὶ θαυμάcιον λέγειν ἐν τούτοιc περὶ ὀνομάτων ὀρθότητοc; δῆλον γὰρ δὴ ὅτι οἵ γε θεοὶ αὐτὰ καλοῦcιν πρὸc ὀρθότητα ἅπερ ἔcτι φύcει ὀνόματα.

629 Vid., para una primera aproximación, Bernabé, A., 1992, pp. 31 y ss., con bibliografía.

630 Vid. Bernabé, A., 1992, pp. 39-40.

lo más interesante es que, en los misterios, parece que se revelaban algunos de esos nombres pertenecientes a la lengua de los dioses[631]: evidentemente, la lengua de los dioses puede ser aprendida por quien sea capaz de relacionarse con lo que está más allá de lo humano (como Orfeo); así, Proclo, *In Crat.*, 51, dice: καὶ δαίμοσί τινες καὶ ἀγγέλοις προστυχεῖς γεγονότες ἐδιδάχθησαν παρ' αὐτῶν ὀνόματα μᾶλλον προσήκοντα τοῖς πράγμασιν ἢ ὅσα ἄνθρωποι ἔθεντο. Pues, p. e., aludiendo a un ave que los hombres llaman κύμινδις, y los dioses, χαλκίς[632], dice (*In Crat.*, 52): χαλκὶς διὰ τὸ λιγυρὸν καὶ εὔηχον δίκην χαλκοῦ ἠχοῦντος· ἀμέλει καὶ Χαλδαῖοι οὕτως αὐτὸ καλοῦσιν παρὰ θεῶν ἀκούσαντες.

Tal idioma divino puede, por tanto, ser objeto de una revelación religiosa, como lo fue el orfismo. En efecto, el mismo Proclo, *In Crat.*, 76, dice que esos nombres propios de la lengua de los dioses los revelaban los teólogos y correspondían a lo que se hacía en los misterios: καὶ θεῶν ἐστι ὀνόματα παραδεδόμενα παρὰ τοῖς θεολόγοις, οἷς οἱ θεοὶ τὰ πράγματα καλοῦσιν, ἀλλ' οὐχὶ δαιμόνων μόνον· τὰ γὰρ δρώμενα ἐν τοῖς μυστηρίοις εἰς αὐτούς ἐστιν τοὺς θεούς, ἀλλ' οὐκ εἰς τοὺς ἐξηρτημένους αὐτῶν δαίμονας. Y sabemos que había una obra de Epígenes sobre la poesía de Orfeo (Περὶ τῆς Ὀρφέως ποιήσεως), que explicaba las peculiaridades de ésta (τὰ ἰδιάζοντα παρ' Ὀρφεῖ; vid. Clemente de Alejandría, *Strom.*, V, 8, 49).

Fuera de esos testimonios, que parecen presuponer una cosmogonía en la que las cosas se han formado cuando sus nombres han sido pronunciados (o, más en general, al adquirir su nombre), tenemos un par de versos que curiosamente se han transmitido bajo el nombre de Orfeo, lo cual parece coherente, a fin de cuentas, con las ideas que estamos comentando. Se trata del fr. 297 b Kern, que ha sido transmitido por Juan Diácono Galeno, *Ad Hes. Theogoniam*, v. 943, y que parece sugerir una naturaleza sonora de la "materia prima" del universo: ὅτι ὁ Ζεὺς καὶ αἰθὴρ λέγεται, ἄκουε τοῦ εἰρημένου Ὀρφέως· Ζεὺς δέ τε πάντων ἐστὶ θεὸς πάντων τε κεράστης· / πνεύμασι συρίζων φωναῖσί τε ἀερομίκτοις. Además, volvemos a remitir al *Pap. Leid.*, XIII 824 s., que citábamos en la primera parte. Ese texto da instrucciones sobre un rito en el que las vocales se asocian con distintas partes del universo (hay que pronunciarlas mirando hacia un punto cardinal determinado), con lo que, al emitirlas, se está restableciendo la

631 Vid. Hopfner, Th., 1921, I, p. 459.

632 Cf. *Il.*, XIV, 290-91.

cosmogonía: τείνων εἰς τὸν ἀπηλιώτην τὴν δεξιὰν χεῖρα ἐπὶ τὸ εὐώνυμον καὶ τὴν ἐώνυμον ὁμοίως χεῖρα ἐπὶ τὸ δεξιὸν λέγε α, εἰς τὸν βορρᾶν τὴν μίαν πὺξ προτείνας τῆς δεξιᾶς λέγε ε· εἶτα εἰς τὸν λίβα ἀμφοτέρας χεῖρας προτείνας λέγε η, εἰς τὸν νότον ἀμφοτέρας ἐπὶ τοῦ στομάχου ἔχων λέγε ι, εἰς τὴν γῆν ἐπιπτύων παραπτόμενος τῶν ἄκρων ποδῶν λέγε ο, εἰς ἀέρα βλέπων τὴν χεῖρα ἔχων κατὰ τῆς καρδίας λέγε υ, εἰς τὸν οὐρανὸν βλέπων ἀμφοτέρας τὰς χεῖρας ἔχων ἐπὶ τῆς κεφαλῆς λέγε ω.

Hay que observar, por otra parte, que, en algún momento, en la evolución de este complejo ideológico, parece haberse concebido la palabra generadora del mundo como "canto". Pero parece que la diferenciación entre canto y recitado es posterior a las etapas en las que nacieran tales ideas. En palabras de E. Moutsopoulos, "la evolución del valor del grito primitivo siguió, en el curso de la historia, dos caminos distintos, de los que uno conduce a la música cantada; el otro, a la música hablada. El segundo constituye una atenuación racionalizadora; el primero, una potenciación afectiva de aquel valor del grito. De donde resulta que música y palabra están emparentadas por su origen y por su función"[633]. Si luego se ha pensado que la palabra generadora del universo era cantada, ello puede haber sido así porque, según se ha dicho[634], la música, en tanto que conlleva sonidos que no son los que el hombre produce habitualmente (por su altura, timbre o duración), es algo potencialmente sagrado. Aristóteles, por la época en que la separación entre palabra y música iba consumándose, entendía la melodía como algo que embellece la palabra. En efecto, en *Poet.*, 1449 b 28 y ss., da la siguiente definición: λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν, y, en 1450 b 16, insiste: ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων. El canto, frente a la elocución normal, es lo que el sonido al silencio, lo múltiple frente a lo indiferenciado, lo variado frente a lo uniforme. El canto permite una mayor individualización.

Claro está que hay una diferencia entre un mundo cuya materia prima es el sonido –imagen que ciertas cosmogonías indias han empleado para expresar la intuición de la naturaleza vibratoria de la materia–, y un mundo que se forma cuando el demiurgo le da nombre. Pero esa diferencia es

---

633 Traducimos con alguna licencia un pasaje del trabajo de Moutsopoulos, E., 1962, p. 427.

634 Vid. Brandon, S. G. F. (ed.), 1970, *s. v.* "Music".

salvable desde el momento en el que los nombres se identifican con los seres[635]. En relación con su capacidad de captar los nombres de las cosas, Orfeo también actúa como portador de una revelación teológica, a través de su poesía. Ya en Apolonio de Rodas, I, 494–515, lo encontrábamos entonando un canto de tema teogónico y cosmogónico. Asimismo, tenemos varios testimonios –casi siempre en autores cristianos– que lo presentan como uno de los instituidores del panteón pagano: Atenágoras, *Supplicatio pro Christianis,* 17, 1, e *ibid.,* 18, 3, 6. Esos textos insisten en cómo Orfeo dio a cada dios su nombre propio, y parece que, en este "dar nombre", está la esencia de su función de "reveladores teológicos". Recordemos ahora lo que decía el texto del *Papiro de Derveni,* XXII, 1–3: Orfeo πά[ντ' οὖ]ν ὁμοίω[ς ὠ]νόμασεν ὡς κάλλιστα ἠ[δύν]ατο: "pues, de modo similar, dio nombre a todo, lo más acertadamente que pudo". El hecho de dar nombre a los dioses sería un caso particular de lo que dice el *Papiro de Derveni.* Y ya dijimos, en nuestro comentario a ese texto, en el apartado III. 1. 2. A., que el hecho de dar nombre a lo innombrado tal vez constituya la esencia de la creación poética, que es la actividad de Orfeo. Ahora podemos añadir que, dado que el lenguaje articulado es lo que más claramente separa al hombre del animal, y lo que distingue la "civilización" del estado salvaje, puede comprenderse que el poeta (o "poeta–músico", dada la asociación entre poesía y música) tuviera una fuerza civilizadora. Además, como ha señalado Detienne[636] (y justamente a propósito del *Papiro de Derveni),* las palabras cantadas por Orfeo están impregnadas de verdades cosmológicas, y el hecho de que el civilizador sea más concretamente el que revela la estructura del universo, y lo haga a través de la música, remite, como hemos visto, a una cosmogonía en la que el mundo se ha formado dando nombre a las cosas, y en la que ese "dar nombre" se realizaba en forma de canto. Y, entonces, el civilizador, el que revela a los hombres los secretos del universo, tiene como condición de posibilidad la facultad de captar los nombres de las cosas, y es justamente eso lo que hace Orfeo[637].

---

635 Burkert, W., 1970, p. 445.

636 1989, p. 119, = p. 97 de la trad. esp.

637 Explícitamente, en este testimonio, e implícitamente, en todos los que apoyan la interpretación según la cual Orfeo es capaz de influir sobre la naturaleza debido a que sabe escuchar y, por tanto, reproducir su lenguaje -su ritmo-. Hemos presentado esos testimonios en la segunda parte de este trabajo.

Seguimos encontrando alusiones a este aspecto de Orfeo, en Orígenes, *Cels.*, I, 16, y en el Ps. Justino, *Cohortatio ad Graecos,* cap. 15 (que atribuye a Orfeo la revelación de unas doctrinas politeístas, primero, y monoteístas, más tarde: en esto último, encontramos una alusión al llamado *Testamento de Orfeo).* También en Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, II, 2, 54; Cesareo, *Dialogi,* II, 76 (PG 38, 993 Migne; t. 154 a Kern); Nonno de Panópolis, XLI, 375, y Proclo, *In R.*, I, p. 72, 1 Kroll.

Algunos textos ponen el descenso al Hades como punto de partida de las revelaciones órficas. En otras palabras, Orfeo habría aprendido sus doctrinas teogónicas y escatológicas con ocasión de su catábasis, como sugieren Plutarco, *De sera numinis vindicta,* 566 b[638], y *A. O.*, vv. 40 y ss. El pasaje del Ps. Luciano, *De astr.*, X, relaciona más claramente con la música la sabiduría de Orfeo: como su lira reproducía la armonía de las esferas, él no sólo descubrió la astrología, sino que adquirió un conocimiento que le permitía dominar mágicamente la naturaleza, y que él mismo transmitía con su canto en los misterios que instituyó. En la cuarta parte de este trabajo, analizaremos detenidamente la presencia de la música en los misterios.

Hay que recordar, por último, un texto según el cual sólo la palabra versificada y acompañada de música puede expresar la verdad acerca de los dioses y de los hombres. En la introducción, nos referíamos a varios pasajes de Filodemo que mostraban cómo los estoicos habían conservado la filosofía pitagórica de la música. Pues bien: Filodemo cita igualmente a otro estoico, Cleantes, para atribuirle, con ánimo de polémica, esas ideas sobre el carácter "sagrado" del lenguaje poético (vid. Filodemo, *Mus.*, p. 97 Kemke, 28, 16[639]): εἰ μ[ὴ τῶι π]αρὰ Κλεάν[θ]ει λέγειν [ἵc]α θελήcουc[ι]ν, ὅc φηcιν ἀ]μείνο[νά] τε εἶναι τὰ ποιητικὰ καὶ μ[ου]cικὰ παραδείγματα, καὶ τοῦ [λόγ]ου τοῦ τῆc φιλοcοφίαc ἱκανῶ[c] μὲν ἐξαγ[γ]έλλειν δυναμένου τὰ θε[ῖ]α καὶ ἀ[ν]θ[ρ]ώ[πινα], μὴ ἔχον[τ]oc δὲ ψειλοῦ τῶν θείων μεγεθῶν λέξειc οἰκείαc, τὰ μέτρ[α] καὶ τὰ μέλη καὶ τοὺc ῥυθμοὺc ὡc μάλιcτα προcικνεῖcθαι πρὸc τὴν ἀλήθειαν τῆc τῶν θείων θ[ε]ωρίαc, οὗ κα[τ]αγελαcτότερον οὐ ῥάιδιον εὑρεῖν.

---

638 He aquí el texto: ἔλεγεν οὖν ὁ τοῦ Θεcπεcίου ψυχοπομπὸc ἄχρι τούτου τὸν Ὀρφέα προελθεῖν, ὅτε τὴν ψυχὴν τῆc γυναικὸc μετήιει, καὶ μὴ καλῶc διαμνημονεύcαντα λόγον εἰc ἀνθρώπουc κίβδηλον ἐξενεγκεῖν, ὡc κοινὸν εἴη μαντεῖον ἐν Δελφοῖc Ἀπόλλωνοc καὶ Νυκτόc· οὐδενὸc γὰρ Ἀπόλλωνι Νύκτα κοινωνεῖν.

639 Vid. Abert, H., 1899, p. 22.

2. *EL OTRO HIJO DE JASÓN Y DE HIPSÍPILE, O LA INICIACIÓN DEL GUERRERO.*

Es curioso es que Orfeo entrenara al otro hijo de Jasón para la guerra, según Eurípides, *Hyps.*, 1622–3 (fr. 123 Cockle). Heracles también fue discípulo de Orfeo, según Ps. Alcidamante, *Vlixes*, 24, aunque ese texto no especifique que Orfeo lo entrenara para la vida de héroe. Ello puede recordarnos al Aquiles guerrero que toca la lira (*Il.*, IX, 186–9), y que Apolo[640] es a la vez el dios arquero y el dios músico. El problema está en la conjunción de ambos aspectos en Orfeo, un personaje eminentemente ajeno a los ideales de la épica heroica. Y es que ese testimonio acerca del músico Orfeo encargado de entrenar a un joven para la guerra puede ponernos sobre la pista de un aspecto de Orfeo quizá silenciado o marginado, en el conjunto de la tradición literaria, pero que, como ha sugerido Graf[641], con convincentes argumentos, quizá estuvo presente en los orígenes de la configuración del mito.

Graf se apoya, sobre todo, en el relato de Conón acerca de la muerte de Orfeo[642], y en el motivo de Orfeo entre los tracios, atestiguado ampliamente por la iconografía griega de época clásica[643], y propone la hipótesis de que la figura de Orfeo se hubiera basado en la de un iniciador o "maestro de ceremonias" de rituales de iniciación de adolescentes en sociedades guerreras exclusivamente masculinas. El único punto débil de la argumentación de Graf, a nuestros efectos, está en que no detalla la presencia de la música en tales sociedades guerreras: ese autor se limita a señalar que la figura del poeta era la más adecuada para la transmisión de la sabiduría en esos ritos de iniciación. Pero podemos pensar que tal transmisión sería evidentemente oral, y probablemente cantada, como sugieren ciertos testimonios que presentaremos en la cuarta parte. Además, podemos recordar la existencia de un género literario como el hiporquema, que, en sus orígenes, acompañaba una danza colectiva de hombres jóvenes o de guerreros, y que

---

640 A quien algunos tienen por padre de Orfeo; vid. los testimonios recogidos en Kern, *OF*, t. 22.

641 Graf, F., 1987.

642 Conón, *F Gr H* 26 F 1 (XLV); cf. t. 115 Kern.

643 Recordemos la cratera de columnas del Museo de Hamburgo, KG 1968.79, de ca. 450 a. C., o en la del Staatliches Museum de Berlín, V.I.3172, de ca. 440 a. C., núms. 8 y 9 Garezou.

estaba integrado en el culto de Apolo[644]. El primer ejemplo lo pudo proporcionar Teseo, al inventar la llamada danza de la grulla y bailarla con sus acompañantes, alrededor del altar de Delos, como representación del laberinto y de lo que allí había ocurrido, según leemos en Plutarco, *Thes.*, 21. Por otra parte, el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1140 c, dice que los antiguos griegos marchaban al combate al son de la lira: πρὸς λύραν ἐποίουν τὴν πρόσοδον τὴν πρὸς τοὺς ἐναντίους, καθάπερ ἱστοροῦνται μέχρι πολλοῦ χρήσασθαι τῶι τρόπωι τούτωι τῆς ἐπὶ τοὺς πολεμικοὺς κινδύνους ἐξόδου[645] Κρῆτες. Esa mención de los cretenses nos remite a noticias que hablan de la música de lira entre aquéllos, como la de Proclo, *ap.* Focio, *Bibl.*, cód. 239, p. 320 a–b Bekker, alude a la lira entre los cretenses: ὁ μέντοι νόμος γράφεται μὲν εἰς Ἀπόλλωνα, ἔχει δὲ καὶ τὴν ἐπωνυμίαν ἀπ' αὐτοῦ· Νόμιμος γὰρ ὁ Ἀπόλλων, Νόμιμος δὲ ἐκλήθη ὅτι τῶν ἀρχαιῶν χοροὺς ἱστάντων καὶ πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν ἀιδόντων τὸν νόμον, Χρυσόθεμις ὁ Κρὴς πρῶτος στολῆι χρησάμενος ἐκπρεπεῖ καὶ κιθάραν ἀναλαβὼν εἰς μίμησιν τοῦ Ἀπόλλωνος μόνος ἦισε νόμον. Y hay testimonios acerca de los cretenses asociados con el culto de Apolo en Delfos, desde el primer *Himno homérico a Apolo*, vv. 516 y ss. E. d., tenemos, entre los cretenses, la coincidencia del uso de una música "militar" con una relación con el culto de Apolo. En Orfeo también pudo darse una relación con el culto de Apolo (vid. Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, que remonta a Esquilo) y con sociedades de guerreros. En fin, un texto que relaciona a Orfeo con la música guerrera es el del Ps. Galeno, *De partibus philosophiae*, 29.

---

644 Vid. Farnell, L. R., 1895-1909, IV, pp. 251 y ss. de la reimpr. de 1977. Analizaremos la presencia de la música en el culto -y, más concretamente, en el culto de Apolo- en la cuarta parte.

645 Quasten, J., 1930, p. 14-5, señala que los monumentos romanos muestran tañedores de lira abundantemente, p. e., en la lustración del ejército (vid. un altar del templo de Neptuno, en Roma, de ca. 32 a. C.; lámina 6 del libro de Quasten, J., 1930). Este autor también se refiere (pp. 24-5) a un grupo escultórico hallado en la Via Santa Croce, de Roma, junto a San Vito, que parece representar a Orfeo entre los animales. Ese grupo está junto a un monumento funerario que, a la vista de la inscripción que lleva, debió de pertenecer al "Collegium Tibicinum Romanorum". Parece, pues, que ese "Collegium" tomó a Orfeo como a su patrón.

Fuera de los ámbitos de la guerra y de la música queda Midas, el rey de los frigios, que había sido discípulo de Orfeo y había aprendido de él las artes con las que gobernó a su pueblo, según Conón, *F Gr H,* 26 F 1 (I) (cf. Focio, *Bibl.,* 130 b 20). Nos parece muy interesante que Orfeo aparezca como educador de un rey, que, con las artes que ha aprendido de tal maestro (sean esas artes las que fueren), gobierna a su pueblo[646]. Lo cual, dentro de los esquemas de Dumézil, hace pensar en una relación de la música de Orfeo con la primera función, la del gobierno a través de la magia.

III. 3. 2. ORFEO MÚSICO, MEDIADOR.

a) ENTRE LOS HOMBRES Y LO SOBREHUMANO.

Habíamos visto, en el apartado precedente, que Orfeo había sido el portador de una revelación teológica, a través de su arte. Ello es coherente con que nuestro protagonista actúe como mediador entre hombres y dioses, mediante la música: en Apolonio de Rodas, II, 698 y ss., acompaña unos sacrificios en honor de Apolo; en "eod.", IV, 1406–26, una plegaria de Orfeo consigue que las Hespérides hagan crecer un oasis, cuando los Argonautas están agobiados por la sed. También logra Orfeo, mediante otra plegaria, que los Samotracios calmen una tormenta (Diodoro Sículo, IV, 43 y 48, 6). Y, en general, Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.,* X, 4, 4, se refiere a la presencia de cantos y encantamientos en los rituales de Orfeo[647].

También es el canto de Orfeo el que hace que Hypnos acuda en auxilio de los Argonautas, para hacer dormir al dragón que guarda el vellocino de oro, en *A. O.,* vv. 1001–14. En ese mismo poema, Orfeo asiste a un ritual propiciatorio de la diosa Rea, en el curso del cual lleva la forminge en las manos (*A. O.,* vv. 601–19). Asimismo, durante un rito de evocación de

---

646 Estamos ante un caso afín al de los *filid* y druidas como educadores de la realeza celta. ¿Recordaremos el caso de Merlín y Arturo? Los druidas también tenían cierta relación con el canto y la poesía: *magnum ibi numerum versuum ediscere dicuntur,* dice César, *B. G.,* 6, 14, a propósito de los aspirantes a druidas.

647 Luiselli, R., 1993, pp. 277 y ss., también ha llamado la atención, con gran lucidez, sobre la proximidad entre los efectos fascinadores del canto y del ensalmo, y los de las iniciaciones mistéricas. De este modo, no es extraño que un poeta - músico se convirtiera en el sacerdote de una corriente religiosa mistérica y soteriológica.

deidades infernales, Orfeo golpea una placa de bronce (*A. O.*, vv. 950–82, especialmente vv. 965–6)[648].

La misma mediación entre los hombres y lo sobrenatural se encuentra en una ceremonia fúnebre en la que Orfeo honra con sus himnos el alma de un muerto (*A. O.*, vv. 568–75).

Y, si bien esta mediación es de signo distinto de aquélla a la que conciernen los ejemplos anteriores, también hay que recoger aquí el hecho de que Orfeo contrarreste el peligro de las Sirenas, en Apolonio de Rodas, IV, 903–9; Ps. Apolodoro, I, IX, 25 (I, 135), y en *A. O.*, vv. 1284–90.

Con esta acción, Orfeo presta un servicio a los hombres, mediante esa música con la que es capaz de vencer fuerzas de la naturaleza o a seres que, aun siendo divinos, se hallan a medio camino entre lo natural y lo monstruoso, como el dragón que custodiaba el vellocino de oro. Y, al igual que en el caso del dragón, la música consigue vencer a lo que puede representar un trastorno del orden de la naturaleza (las Sirenas), que impida a los hombres, integrados en ese orden, cumplir sus designios. En Apolonio de Rodas, se trata simplemente de vencer a las diosas; en las *Argonáuticas órficas,* el canto de Orfeo actúa exclusivamente sobre las Sirenas, a las que petrifica. Pero, en el texto del Ps. Apolodoro, el hecho de que las Sirenas no llevaran a los Argonautas al desastre se debió a que Orfeo "se apoderó" (κατέσχε) del ánimo de los Argonautas: así pues, el testimonio del Ps. Apolodoro hace hincapié en el hechizo del canto de Orfeo, sobre sus oyentes humanos.

Hay un testimonio que presenta a Orfeo dotado de la capacidad de evocar las almas de los muertos: el de Isócrates, XI, 8. En relación con esta capacidad puede ponerse el testimonio de Flavio Filóstrato, *VA,* VIII, 7, p. 162 –I, 321, 28 Kayser–, acerca de unas melodías de Orfeo destinadas a los que morían. Un interesantísimo testimonio de Varrón, transmitido por un escolio a Virgilio, *Aen.*, VI, 119, bastante más antiguo que el texto de Filóstrato, da cuenta también de que Orfeo era capaz de evocar almas mediante la música de su lira. A esa misma facultad aluden Virgilio, *Aen.*, VI, 119–120, y Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 119. La presencia del canto mágico en los ritos de evocación de los muertos, que ya se

---

[648] En la cuarta parte de este trabajo, valoraremos detenidamente ese testimonio.

documentaba en el ámbito griego (Esquilo, *Pers.*, 619–32), se encuentra igualmente en la literatura latina (Virgilio, *Aen.*, IV, 490; Horacio, *Epodon* XVII, 79; Tibulo, I, 2, 47–8; Séneca, *Oed.*, vv. 559–563[649]; Lucano, VI, 682–94,. y Valerio Flaco, I, 738 y 782). La evocación de los muertos era, por cierto, una de las funciones del γόης, quizá la que mejor se relaciona con el apelativo del personaje: recuerda Burkert[650] que γόης contiene la misma raíz de γόος y de γοάω. La relación con el lamento por los muertos viene apoyada por un pasaje de Cosmas el melodo, PG, 38, 491: γοητεία δέ ἐστιν ἐπίκλησις δαιμόνων κακοποιῶν περὶ τοὺς τάφους εἱλουμένων ... γοητεία δὲ ἤκουσεν ἀπὸ τῶν γόων καὶ τῶν θρήνων τῶν περὶ τοὺς τάφους γενομένων. Y cf. *Suda, s. v.* Γοητεία: μαγεία. γοητεία καὶ μαγεία καὶ φαρμακεία διαφέρουσιν· ἅπερ ἐφεῦρον Μῆδοι καὶ Πέρσαι. μαγεία μὲν οὖν ἐστιν ἐπίκλησις δαιμόνων ἀγαθοποιῶν δῆθεν πρὸς ἀγαθοῦ τινος σύστασιν, ὥσπερ τὰ τοῦ Ἀπολλωνίου τοῦ Τυανέως θεσπίσματα. γοητεία δὲ ἐπὶ τῶι ἀνάγειν νεκρὸν δι' ἐπικλήσεως, ὅθεν εἴρηται ἀπὸ τῶν γόων καὶ τῶν θρήνων τῶν περὶ τοὺς τάφους γινομένων. φαρμακεία δὲ, ὅταν διά τινος σκευασίας θανατηφόρου πρὸς φίλτρον δοθῆι τινι διὰ στόματος. μαγεία δὲ καὶ ἀστρολογία ἀπὸ Μαγουσαίων ἤρξατο· οἱ γάρ τοι Πέρσαι Μαγῶγ ὑπὸ τῶν ἐγχωρίων ὀνομάζονται.

Y son precisamente γόοι lo que hace que Darío vuelva al mundo de los vivos, en Esquilo, *Pers.*, 687 y 697 (este último verso dice: ἀλλ' ἐπεὶ κάτωθεν ἦλθον σοῖς γόοις πεπεισμένος). Así pues, como dice Burkert[651], el γόος tiende un puente entre vivos y muertos: otra vez encontramos la función mediadora de Orfeo. Expondremos más detalladamente la presencia de la música en estas prácticas, en la cuarta parte de este trabajo.

b) ORFEO PONE LA NATURALEZA AL SERVICIO DEL HOMBRE.

Hay testimonios en los que la acción de Orfeo sobre la naturaleza sirve de auxilio a los hombres. En el curso de la expedición de los Argonautas, hubo un ejemplo de lo que decimos, como podemos ver en los *Argonautica,*

---

649 *Vocat inde manes teque qui manes regis / et obsidentem claustra Lethaei lacus, / carmenque magicum volvit et rabido minax / decantat ore quidquid aut placat leves / aut cogit umbras.*

650 1962 b, p. 43. Cf., en efecto, Schwyzer, E., 1939, I, p. 499, y Hofmann, J. B., 1950, y Frisk, H., 1960, *s. v.* γοάω.

651 1962 b, p. 44.

de Valerio Flaco, IV, 420–2, donde Orfeo atrae vientos favorables para la navegación de la Argo, con lo que pone sus facultades al servicio de una empresa humana. De lo mismo hablan Filóstrato el viejo, *Imagines*, II, 15, 1, y en *A. O.*, vv. 704–7 (en el paso de las Simplégades). Asimismo, el hechizo que era capaz de ejercer sobre la naturaleza en estado salvaje, era también eficaz sobre la naturaleza modificada por la actividad humana: así, logró, con la fuerza de su canto y de su cítara, botar la nave Argo (*A. O.*, vv. 248–72). También se atribuyó a Orfeo la leyenda de Anfión levantando los muros de Tebas, al son de la cítara, en la *Novela de Alejandro* (recensión E), cap. 12, sección 6. A propósito de este texto, véase lo que decíamos al presentarlo, al final del apartado III. 1. 3. C. Y, por último, cabe incluir aquí algo muy curioso: que se haga pasar a Orfeo por inventor de la agricultura, en Temistio, *Or.*, XXX, p. 349 c–d Hardouin. Obsérvese que este testimonio está aislado, aunque es coherente con la tendencia a atribuir a Orfeo el descubrimiento de diversas artes propias de la civilización, y con los múltiples testimonios que hablan de la influencia de la música de Orfeo sobre las plantas (cf. especialmente Calístrato, 7, 4). Por otra parte, la relación de Orfeo con los animales, y su carácter civilizador, lo aproximan sobre todo a la figura del pastor–músico, analizada por Duchemin, J., 1960, y propia de los pueblos cuya actividad principal es la ganadería, como podemos suponer que fuera el caso de los indoeuropeos. Podemos pensar, pues, que este motivo de Orfeo como introductor de la agricultura, es una interpretación innovadora por parte de Temistio, aunque desarrolle el motivo más antiguo de la influencia sobre el reino vegetal.

Como decíamos al principio de este apartado, la literatura latina muestra cómo los prodigios de Orfeo se cumplían también en el Hades. En el reino de los muertos, el viento que hacía girar la rueda de Ixión se detuvo (Virgilio, *Georg.*, IV, 484). E. d., Orfeo hacía cesar los tormentos de los condenados: su arte, en ese sentido, aliviaba las penalidades de los muertos, igual que hacía más llevaderos los trabajos de los vivos. El mismo motivo se halla en Ovidio, *Met.*, X, 40 y ss., donde a Ixión se suman Tántalo, Sísifo, Ticio y las Danaides. Las Danaides, Ticio e Ixión reaparecen en Horacio, *Carm.*, III, 11, 20–24, e Ixión, Tántalo, Sísifo y Ticio, en Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1069 y ss.. A la roca de Sísifo alude Silio Itálico, XI, 472–4. Esos mismos efectos sobre el reino de los muertos los obra Medea en la tragedia de

Séneca a la que da título, vv. 740 y ss., y Segal[652] ha señalado la relación dialéctica que media entre Orfeo y Medea, en esa tragedia. En efecto, la maga Medea, con la cual se relacionan la mayoría de los testimonios latinos que tenemos acerca del canto mágico, era el contrapunto ideal de Orfeo.

III. 3. 3. GLORIA Y MUERTE DE ORFEO.

Orfeo, en fin, despertaba admiración, entre los hombres; era capaz de encantar (κηλέω) a la gente, con su voz (φωνή), como sugiere Platón, en *Prt.*, 315 a, al tomar a Orfeo como término de comparación para describir el atractivo de la elocuencia de Protágoras. A esa órbita, en fin, deben de pertenecer las representaciones (casi exclusivas del arte griego de época clásica) de Orfeo rodeado de guerreros tracios o de sátiros que lo escuchan: las marcas de "animalidad" que, en esas imágenes, llevan los oyentes de Orfeo (van vestidos de pieles) los aproximan a las fieras que, en la tradición literaria, escuchaban a Orfeo y recibían los efectos de su canto[653]. Esas imágenes, pues, son coherentes con la interpretación alegorista del Orfeo que encanta a las fieras, de la que hablamos ya en la segunda parte, y sobre la que volveremos en breve.

Como ya tuvimos ocasión de ver en la segunda parte, la aparición de los sofistas en escena hizo que reemplazaran al poeta–músico, en la educación de los jóvenes, y, paralelamente, la música mágica de Orfeo se tomó como la precursora del arte de los oradores. Esto forma parte de un fenómeno más amplio que Burkert[654] ha descrito diciendo que al γόης se le asoció con el sofista, o bien que éste sucedió a aquel. No hay que olvidar que a Orfeo lo llaman precisamente γόης, p. e., Estrabón, fr. 18 del libro VII, y el Ps. Luciano, *De astr.*, X, habla de γοητεία a propósito de nuestro personaje (cf. Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 3). Y es que los sofistas mismos eran conscientes de hasta qué punto su arte –un arte de la persuasión– tenía una

---

652 Segal, Ch., 1983, ahora = 1989, p. 106 y ss., hace ver que, p. e., en el v. 627 de *Medea*, Orfeo hace enmudecer el fragor de los vientos, que era justamente una imagen de la furia de Medea, en v. 579. También Medea se sirve de cantos de hechizo (ejemplos en p. 107), y también ella actúa bajo la fuerza del amor, como Orfeo; pero (p. 108) los efectos que persigue (y que consigue) son opuestos a los de Orfeo, y esto manifiesta la ambigua actitud de esta tragedia hacia la civilización.

653 Vid. Detienne, M., 1989, pp. 112-3.

654 1962 b.

faceta mágica, al dirigirse a algo más que al intelecto puro, a través de la función expresiva del lenguaje. Ya Gorgias, *Hel.*, 10, se refiere a la magia para describir el poder de la palabra:

αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπωιδαὶ ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγινομένη γὰρ τῆι δόξηι τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἐπωιδῆς ἔθελξε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητείαι. γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχναι εὕρηνται, αἵ εἰσι ψυχῆς ἁμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα. Diversos pasajes platónicos perfilan esa asociación del sofista y el γόης, a través de las ἐπωιδαί.

Esos ensalmos (que se usaban, p. e., contra las picaduras de escorpión, cf. Platón, *Euthd.*, 290 a), se designaban con una palabra de la misma raíz de la que emplea Menón para decirle a Sócrates el efecto que le causan sus palabras (Platón, *Men.*, 80 a):

Ὦ Σώκρατες, ἤκουον μὲν ἔγωγε πρὶν καὶ συγγενέσθαι σοι ὅτι σὺ οὐδὲν ἄλλο ἢ αὐτός τε ἀπορεῖς καὶ τοὺς ἄλλους ποιεῖς ἀπορεῖν· καὶ νῦν, ὡς γέ μοι δοκεῖς, γοητεύεις με καὶ φαρμάττεις καὶ ἀτεχνῶς κατεπάιδεις.

Y, en general, el *Politicus*, 291 c, menciona al γόης como al más importante de los "sofistas" (τὸν πάντων τῶν σοφιστῶν μέγιστον γόητα). En *Smp.*, 203 d, Eros es δεινὸς γόης καὶ φαρμακεὺς καὶ σοφιστής, y cf. *Euthd.*, 288 b: τὸν Πρωτέα μιμεῖσθον τὸν Αἰγύπτιον σοφιστὴν γοητεύοντε ἡμᾶς, y *Soph.*, 234 c:

Τί δὲ δή; περὶ τοὺς λόγους ἆρ' οὐ προσδοκῶμεν εἶναί τινα ἄλλην τέχνην, ἧι αὖ δυνατὸν ‹ὂν› [αὖ] τυγχάνει τοὺς νέους καὶ ἔτι πόρρω τῶν πραγμάτων τῆς ἀληθείας ἀφεστῶτας διὰ τῶν ὤτων τοῖς λόγοις γοητεύειν, δεικνύντας εἴδωλα λεγόμενα περὶ πάντων, ὥστε ποιεῖν ἀληθῆ δοκεῖν λέγεσθαι καὶ τὸν λέγοντα δὴ σοφώτατον πάντων ἅπαντ' εἶναι;

Otro pasaje de este mismo diálogo (235 a), muestra uno de los puntos de contacto entre ambos personajes: περὶ δ' οὖν τοῦ σοφιστοῦ τόδε μοι λέγε· πότερον ἤδη τοῦτο σαφές, ὅτι τῶν γοήτων ἐστί τις, μιμητὴς ὢν τῶν ὄντων[655]. E. d.: una de las similitudes entre el γόης y el sofista

---

655 Cf. Platón, *Plt.*, 303 c: μεγίστους δὲ ὄντας μιμητὰς καὶ γόητας μεγίστους γίγνεσθαι τῶν σοφιστῶν σοφιστάς. Vid. Burkert, W., 1962 b, p. 42.

consistía, pues, en su capacidad mimética. Heródoto, IV, 105, dice que, según los escitas y los griegos que habitan en Escitia, los neuros se vuelven como lobos una vez al año, y que quizá sean γόητες:

Κινδυνεύουσι δὲ οἱ ἄνθρωποι οὗτοι γόητες εἶναι. Λέγονται γὰρ ὑπὸ Σκυθέων καὶ Ἑλλήνων τῶν ἐν τῇ Σκυθικῇ κατοικημένων ὡς ἔτεος ἑκάστου ἅπαξ τῶν Νευρῶν ἕκαστος λύκος γίνεται ἡμέρας ὀλίγας καὶ αὖτις ὀπίσω ἐς τὠυτὸ κατίσταται.

Encontramos algo más acerca de esa capacidad de los γόητες, en Platón, *R.*, 380 d: ἆρα γόητα τὸν θεὸν οἴει εἶναι καὶ οἷον ἐξ ἐπιβουλῆς φαντάζεσθαι ἄλλοτε ἐν ἄλλαις ἰδέαις, τοτὲ μὲν αὐτὸν γιγνόμενον, καὶ ἀλλάττοντα τὸ αὑτοῦ εἶδος εἰς πολλὰς μορφάς, τοτὲ δὲ ἡμᾶς ἀπατῶντα καὶ ποιοῦντα περὶ αὑτοῦ τοιαῦτα δοκεῖν, ἢ ἁπλοῦν τε εἶναι καὶ πάντων ἥκιστα τῆς ἑαυτοῦ ἰδέας ἐκβαίνειν; Pero tales personajes no podían contar con la simpatía de Platón, pues el resultado de su acción es el engaño, como se entrevé en *R.*, 598 d: ἐντυχὼν γόητί τινι καὶ μιμητῇ ἐξηπατήθη. Lo cual debe completarse con el pasaje del *Sofista* citado anteriormente (234 c).

En *R.*, 413 b–d, se discuten las pruebas a las que debe someterse al legislador. Entre las cosas que pueden hacer cambiar de opinión, figura la γοητεία, que hace cambiar de opinión por obra del placer o del miedo (*R.*, 413 c): τοὺς μὴν γοητεύθεντας, ὡς ἐγῶιμαι, κἂν σὺ φαίης εἶναι οἳ ἂν μεταδοξάσωσιν ἢ ὑφ' ἡδονῆς κηληθέντες ἢ ὑπὸ φόβου τι δείσαντες. Y, en 413 d, al indicar cómo debe someterse al futuro legislador a esas pruebas, destaca la importancia de la música que ese hombre haya aprendido:

οὐκοῦν, ἦν δ' ἐγώ, καὶ τρίτου εἴδους τοῦ τῆς γοητείας ἅμιλλαν ποιητέον, καὶ θεατέον, ὥσπερ τοὺς πώλους ἐπὶ τοὺς ψόφους τε καὶ θορύβους ἄγοντες σκοποῦσιν εἰ φοβεροί, οὕτω τοὺς νέους ὄντας εἰς δείματ' ἄττα κομιστέον καὶ εἰς ἡδονὰς αὖ μεταβλητέον, βασανίζοντας πολὺ μᾶλλον ἢ χρυσὸν ἐν πυρί, εἰ δυσγοήτευτος καὶ εὐσχήμων ἐν πᾶσι φαίνεται, φύλαξ αὑτοῦ ὢν ἀγαθὸς καὶ μουσικῆς ἧς ἐμάνθανεν, εὔρυθμόν τε καὶ εὐάρμοστον ἑαυτὸν ἐν πᾶσι τούτοις παρέχων, οἷος δὴ ἂν ὢν καὶ ἑαυτῶι καὶ πόλει χρησιμώτατος εἴη.

Pues bien: las τελεταί también eran ocasión de ese tipo de "placeres" de la γοητεία. En *R.*, 364 b–c, Platón lanza sus dardos contra ciertos charlatanes que pretenden ser capaces de purificar a las personas

"manchadas" por crímenes propios o de los antepasados, mediante sacrificios, ensalmos, placeres y celebraciones: ἀγύρται δὲ καὶ μάντεις ἐπὶ πλουσίων θύρας ἰόντες πείθουσιν ὡς ἔστι παρὰ σφίσι δύναμις ἐκ θεῶν ποριζομένη θυσίαις τε καὶ ἐπωιδαῖς, εἴτε τι ἀδικημά που γέγονεν αὐτοῦ ἢ προγόνων, ἀκεῖσθαι μεθ' ἡδονῶν τε καὶ ἑορτῶν. Y, en 364 e, insiste en ese particular: a propósito de los libros de Museo y Orfeo (βίβλων ὅμαδον Μουσαίου καὶ Ὀρφέως), habla de "liberaciones y purificaciones de crímenes, por medio de sacrificios y diversiones" (λύσεις τε καὶ καθαρμοὶ ἀδικημάτων διὰ θυσιῶν καὶ παιδιᾶς ἡδονῶν[656]).

Esos efectos eran también los buscados por los sofistas, como vemos en el pasaje de Gorgias, *Hel.*, 10, que presentábamos más arriba, y Plutarco, *De soll. anim.*, 961 d–e, sugiere que, para lograrlos, era importante el factor auditivo: ἡδονῆς δὲ τῶι μὲν δι' ὤτων ὄνομα κήλησίς ἐστι τῶι δὲ δι' ὀμμάτων γοητεία· χρῶνται δ' ἑκατέροις ἐπὶ τὰ θηρία. κηλοῦνται μὲν ‹γὰρ› ἔλαφοι καὶ ἵπποι σύριγξι καὶ αὐλοῖς. El sofista, añade Burkert[657], sustituye al "wandernder Wundermann": no tiene patria, tiene poderes excepcionales, lleva un manto de púrpura (esta última marca de distinción la atestigua Eliano, *VH*, 12, 32). En lugar del γόος que podemos pensar que ejecutaba el γόης, el sofista pronuncia λόγοι ἐπιτάφιοι; en lugar de fórmulas mágicas, emplea figuras retóricas[658]. Y la ψυχαγωγία se refiere también a los oyentes del sofista, no sólo a los muertos a los que invoca el γόης: p. e., Platón, *Phaedr.*, 267 c–d, compara la capacidad de conmover, en un orador, con la de los γόητες:

τῶν γε μὴν οἰκτρογόων ἐπὶ γῆρας καὶ πενίαν ἑλκομένων λόγων κεκρατηκέναι τέχνηι μοι φαίνεται τὸ τοῦ Χαλκηδονίου σθένος, ὀργίσαι τε αὖ πολλοὺς ἅμα δεινὸς ἀνὴρ 267 d γέγονεν, καὶ πάλιν ὠργισμένοις ἐπάιδων κηλεῖν. Finalmente, el sofista Adriano era tan ilustre que muchos lo tenían por un γόης (οὕτω τε εὐδόκιμος ὡς καὶ πολλοῖς γόης δόξαι, dice Flavio Filóstrato, *VS*, II, 10, p. 590 Olearius). Y Platón, *Leg.*, 908 d, pone de manifiesto que quien posee tales habilidades está, desde luego, en la órbita del poder: μάντεις τε κατασκευάζονται πολλοὶ καὶ περὶ πᾶσαν τὴν μαγγανείαν κεκινημένοι, γίγνονται δὲ ἐξ αὐτῶν ἔστιν ὅτε καὶ τύραννοι καὶ δημηγόροι καὶ στρατηγοί, καὶ τελεταῖς δὲ

656 Vid., a propósito de esos pasajes, Reverdin, O., 1945, pp. 225 y ss.

657 1962 b.

658 Cf. Romilly, J., 1975; García Teijeiro, M., 1987, y Melero, A. (trad., introd. y notas), 1996, p. 9.

ἰδίαις ἐπιβεβουλευκότες, σοφιστῶν τε ἐπικαλουμένων μηχαναί. Es claro que el sofista había heredado lo que Julia Mendoza[659] ha llamado el "magisterio político" del poeta en el ámbito indoeuropeo, esa función que se ve con especial claridad entre los celtas. Y en esta línea se inscribe el pasaje de Estrabón, VII, fr. 18, que presentamos en III. 1. 3. C., y comentamos más extensamente en III. 3. 1. a.

Podemos observar, por otra parte, la proximidad entre la sofística y los misterios: en ambos dominios intervenía lo que, muy generalmente, llamaremos "lo irracional". También Orfeo, desde luego, pasaba por fundador de misterios (cf., p. e., Aristófanes, *Ra.*, 1032), y, como mostrábamos en la segunda parte, siguiendo a Eisler, era en los misterios donde hundía sus raíces la interpretación alegorista del motivo de Orfeo encantando fieras: en el testimonio de Paléfato –el primero que tenemos de esa interpretación–, la relación con los misterios está clarísima. Después, los textos muestran casi únicamente las huellas de los problemas planteados por los sofistas. Y es que el sofista, como hemos visto, también era un γόης.

Walter Burkert[660] ha señalado que γόης, en época clásica, pasó a usarse *in malam partem*, y creemos que, en ese proceso de "devaluación" de la magia (del que también da cuenta lo que dice Platón acerca de las ἐπῳδαί), la vía para seguir apreciando el poder de la música de Orfeo era considerarlo como una alegoría del valor ético de la música[661]. Volviendo a nuestro γόης, el caso es que, en la πόλις, ese personaje no tenía mucho que hacer: era un individuo excepcional en un marco que iguala a todos los hombres. Platón expulsa a los γόητες de su ciudad ideal, porque, al pretender influir en los dioses, incurren en ἀσέβεια, como se deduce de *Leg.*, 909 b–c:

ὅσοι δ' ἂν θηριώδεις γένωνται 909."b".1 πρὸς τῶι θεοὺς μὴ νομίζειν ἢ ἀμελεῖς ἢ παραιτητοὺς εἶναι, καταφρονοῦντες δὲ τῶν ἀνθρώπων ψυχαγωγῶσι μὲν πολλοὺς τῶν ζώντων, τοὺς δὲ τεθνεῶτας φάσκοντες ψυχαγωγεῖν καὶ θεοὺς ὑπισχνούμενοι πείθειν, ὡς θυσίαις τε καὶ εὐχαῖς καὶ ἐπῳδαῖς γοητεύοντες, ἰδιώτας τε καὶ ὅλας οἰκίας καὶ πόλεις χρημάτων χάριν ἐπιχειρῶσιν κατ' ἄκρας ἐξαιρεῖν, τούτων δὲ ὃς ἂν ὀφλὼν εἶναι δόξηι, τιμάτω τὸ δικαστήριον αὐτῶι κατὰ 909."c".1

---

659 1995, *passim.*

660 1962 b, p. 50.

661 Acerca de la doctrina del h\qoç de la música, en la Antigüedad, vid. la obra clásica de Abert, H., 1899.

νόμον δεδέσθαι μὲν ἐν τῶι τῶν μεσογέων δεσμωτηρίωι, προσιέναι δὲ αὐτοῖς μηδένα ἐλεύθερον μηδέποτε, τακτὴν δὲ ὑπὸ τῶν νομοφυλάκων αὐτοὺς τροφὴν παρὰ τῶν οἰκετῶν λαμβάνειν.

Y cf. *Leg.*, 932 e–933 a:

Ὅσα τις ἄλλος ἄλλον πημαίνει φαρμάκοις, τὰ μὲν θανάσιμα αὐτῶν διείρηται, τῶν δ' ἄλλων πέρι βλάψεων, εἴτε τις ἄρα πώμασιν ἢ καὶ βρώμασιν ἢ ἀλείμμασιν ἑκὼν ἐκ προνοίας πημαίνει, τούτων οὐδέν πω διερρήθη. διτταὶ γὰρ δὴ φαρμακεῖαι κατὰ τὸ τῶν ἀνθρώπων οὖσαι γένος ἐπίσχουσιν τὴν διάρρησιν. ἣν μὲν γὰρ τὰ νῦν διαρρήδην 933."a".1 εἴπομεν, σώμασι σώματα κακουργοῦσά ἐστιν κατὰ φύσιν· ἄλλη δὲ ἣ μαγγανείαις τέ τισιν καὶ ἐπωιδαῖς καὶ καταδέσεσι λεγομέναις πείθει τοὺς μὲν τολμῶντας βλάπτειν αὐτούς, ὡς δύνανται τὸ τοιοῦτον, τοὺς δ' ὡς παντὸς μᾶλλον ὑπὸ τούτων δυναμένων γοητεύειν βλάπτονται.

Tal valoración del γόης era típica de un contexto histórico en el que ese personaje debía, por así decir, integrarse en la vida de la πόλις si quería sobrevivir. Y eso fue lo que hizo, disfrazándose, por así decir, de sofista. Ello puede comprobarse en una ojeada a los contextos en los que se habla de las ἐπωιδαί –uno de los medios del γόης– y de su uso en el ámbito de lo estrictamente humano, e. d., no para influir sobre fenómenos meteorológicos o para curar mordeduras de serpiente. Limitémonos, pues, a la esfera del alma, en la que Platón, *Chrm.*, 157 a–b, dice que es donde son eficaces las ἐπωιδαί:

θεραπεύεσθαι δὲ τὴν ψυχὴν ἔφη, ὦ μακάριε, ἐπωιδαῖς τισιν, τὰς δ' ἐπωιδὰς ταύτας τοὺς λόγους εἶναι τοὺς καλούς[662]· ἐκ δὲ τῶν τοιούτων λόγων ἐν ταῖς ψυχαῖς σωφροσύνην ἐγγίγνεσθαι, ἧς ἐγγενομένης καὶ παρούσης ῥάιδιον ἤδη εἶναι τὴν ὑγίειαν καὶ τῆι κεφαλῆι καὶ τῶι ἄλλωι σώματι παρίζειν. 157 b διδάσκων οὖν με τό τε φάρμακον καὶ τὰς ἐπωιδάς, "Ὅπως," ἔφη, "τῶι φαρμάκωι τούτωι μηδείς σε πείσει τὴν αὐτοῦ κεφαλὴν θεραπεύειν, ὃς ἂν μὴ τὴν ψυχὴν

662 También se califica de kalav la ajoidav de Orfeo, en Simon., fr. 567 Page, aunque ahí no se trata de ningún intento de sanación. Hay que observar que, aunque uno de los usos más importantes de las ejpwidaiv fuera el medicinal (cf. Preisendanz, *Pap. magic.*, XX, 4 -II, p. 145-), los testimonios de Orfeo médico son muy escasos (E.,*Alc.*, 962 y ss.; Plinio, *NH*, XXX, 7).

πρῶτον παράσχηι τῆι ἐπωιδῆι ὑπὸ σοῦ θεραπευθῆναι. καὶ γὰρ νῦν," ἔφη, "τοῦτ' ἔστιν τὸ ἁμάρτημα περὶ τοὺς ἀνθρώπους, ὅτι χωρὶς ἑκατέρου, σωφροσύνης τε καὶ ὑγιείας, ἰατροί τινες ἐπιχειροῦσιν εἶναι.

Ya en la tragedia aparece la relación de las ἐπωιδαί con la persuasión: Ps. Esquilo, *Prom.*, 172–3 (καί μ' οὔτι μειλιγλώσσοις πειθοῦς ἐπαοιδῆισιν / θέλξει); Sófocles, *OC*, 1193–4 (ἀλλὰ νουθετούμενοι / φίλων ἐπωιδαῖς ἐξεπάιδονται φύσιν); Eurípides, *Hip.*, 478 (εἰσὶν δ' ἐπωιδαὶ καὶ λόγοι θελκτήριοι) y 1038–9 (ἆρ' οὐκ ἐπωιδὸς καὶ γόης πέφυχ' ὅδε, / ὃς τὴν ἐμὴν πέποιθεν εὐοργησίαι) e *I. A.*, 1212 (εἰ μὲν τὸν Ὀρφέως εἶχον, ὦ πάτερ, λόγον, / πείθειν ἐπάιδους' ὥσθ' ὁμαρτεῖν μοι πέτρας, / κηλεῖν τε τοῖς λόγοισιν οὓς ἐβουλόμην). Cabe un uso metafórico; p. e., en un fragmento anónimo, atribuido a Eurípides, citado por Plutarco, *Quomodo amicus ab adulatore internoscatur*, 51 e (*T. G. F., adesp.*, fr. 364 Nauck², p. 907[663]): γέρων γέροντι γλῶσσαν ἡδίστην ἔχει, / παῖς παιδί, καὶ γυναικὶ πρόσφορον γυνή, / νοσῶν τ' ἀνὴρ νοσοῦντι, καὶ δυσπραξίαι / ληφθεὶς ἐπωιδός ἐστι τῶι πειρωμένωι[664]. Y hay pasajes que relacionan esos mismos efectos con los tribunales y con las situaciones en las que los sofistas lucían sus habilidades: Esquilo, *Eum.*, 81–2 (κἀκεῖ δικαστὰς τῶνδε καὶ θελκτηρίους / μύθους ἔχοντες μηχανὰς εὑρήσομεν) y 885–6 (ἀλλ' εἰ μὲν ἁγνόν ἐστί σοι Πειθοῦς σέβας, / γλώσσης ἐμῆς μείλιγμα καὶ θελκτήριον).

Paralelamente a ese proceso, los efectos mágicos que Orfeo conseguía sobre la naturaleza no – humana, a través de la música, se reinterpretaron como alegoría de un efecto civilizador sobre la sociedad humana. Dicha interpretación se documenta por primera vez en Paléfato, XXXIII, pp. 50–51 Festa, en el s. IV a. C., donde la acción de Orfeo sobre las bacantes que,

---

663 Citamos por la ed. de Nauck; el fragmento en cuestión no está recogido entre los *adespota* en la de Radt-Kannicht-Snell.

664 Luego, en Luciano, *Demon.*, 23: Ἀλλὰ καὶ μάγου τινὸς εἶναι λέγοντος καὶ ἐπωιδὰς ἔχειν ἰσχυράς, ὡς ὑπ' αὐτῶν ἅπαντας ἀναπεισθῆναι παρέχειν αὐτῶι ὁπόσα βούλεται. Orígenes, *Cels.*, 3, 68, habla de λόγους ὡσπερεὶ ἐπωιδὰς δυνάμεως πεπληρωμένους. Plutarco, *Coniugalia praecepta*, 145 c: καὶ φαρμάκων ἐπωιδὰς οὐ προσδέξεται τοῖς Πλάτωνος ἐπαιδομένη λόγοις καὶ τοῖς Ξενοφῶντος. Juliano, *Or.* (Ἐπὶ τῆι ἐξόδωι τοῦ ἀγαθοτάτου Σαλουστίου, 3, 33 y ss.): Τί ποτε οὖν ἄρα χρὴ διανοηθέντα καὶ τίνας ἐπωιδὰς εὑρόντα πεῖσαι πράως ἔχειν ὑπὸ τοῦ πάθους θορυβουμένην τὴν ψυχήν; ἆρα ἡμῖν οἱ Ζαμόλξιδός εἰσι μιμητέοι λόγοι, καὶ αἱ ἐκ Θράικης ἐπωιδαί.

entregadas a sus orgías, se habían olvidado de volver de las montañas, se designa con los verbos ἄγω (cf. Esquilo, *Ag.*, 1630) y κατάγω (cf. Apolonio de Rodas, I, 31, donde se trata de las hayas de Pieria). El mismo verbo reaparece en otro texto que expone la interpretación alegorista del mito, el de Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa), donde encontramos también los verbos παρακαλέω (cf. el ἐπικαλέω de Luciano, *Imagines*, 14) y κηλέω (cf. Eurípides, *I. A.*, 1213; Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24; Dión de Prusa, LIII, 8; "eiusd.", LXXVII–LXXVIII, 19; Luciano, *Adversus indoctum*, 109–11; Temistio, *Or.* II, p. 37 c Hardouin; "eiusd.", *Or.*, XVI, p. 209 c–d Hardouin, y "eiusd.", *Or.*, XXX, p. 349 b Hardouin, y *A. O.*, v. 74).

Por último, el texto más significativo, con relación al encantamiento musical de Orfeo sobre las fieras, como expresión de su función civilizadora, es el de Máximo de Tiro, 37, 6 y ss. En 37, 6, la acción de Orfeo sobre los salvajes tracios odrisas se expresa diciendo que éstos lo seguían de buen grado (ἑκόντες εἵποντο). Ese verbo tiene por sujeto los árboles y las fieras, en *T. G. F., adesp.*, 129 Snell, vv. 6–7; los cuadrúpedos, reptiles, aves y árboles, en Paléfato, XXXIII (pp. 50–51 Festa); las rocas y las fieras, en Damageto, *A. P.*, VII, 9, 3; las aves y los animales domésticos, en Dión de Prusa, XXXII, 64 (en el compuesto συνέπομαι); las fieras, en Pausanias, IX, 17, 7; los bosques, rocas, corrientes de los ríos, vientos y aves, en Quinto de Esmirna, *Posthomerica*, III, 638, y los jabalíes, en Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c–d Hardouin. Y es que Orfeo los hechizaba con su canto (κηλούμενοι τῇι ᾠδῇι), lo cual, a estas alturas, no requiere comentarios: es lo mismo que hacía Orfeo sobre la naturaleza no – humana. Y el autor concluye: τοῦτο ἄρα δρῦς καὶ μελίας ἐλέγετο ἄγειν, εἰκαζόντων τὸ ἀγεννὲς τοῦ τῶν κηλουμένων τρόπου ἀψύχοις σώμασιν. Lo más interesante es que el testimonio de Máximo de Tiro atestigua la índole pitagórica de los efectos que, en este contexto, tiene la música, y, al hablar del dominio de las pasiones humanas, por obra de la música de Orfeo, hemos expuesto en detalle la "psicología de la música" entre los pitagóricos.

Pero esa admiración daba lugar a la envidia que provocó su muerte, según Himerio, *Or.*, 46, 19. Insiste en la admiración Gregorio Nazianzeno, *Orationes*, XXXIX, 680 (PG, 36, 340; t. 155 Kern). En la misma línea de esa admiración, se encuentra algún testimonio tardío que habla de la atracción que ejercía nuestro héroe, atracción a la que se refiere, con el verbo ἄγω, Gregorio Nazianzeno, *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1535. Es importante observar que de esta atracción sólo se hablaba, con relación a los

seres humanos, en Dión de Prusa, XXXII, 65, pasaje que además trata de después de la muerte de Orfeo.

Tenemos una variante del motivo de la envidia suscitada por Orfeo, que provocaría su muerte, en Proclo, *In R.*, I, p. 174 Kroll, y en "eiusd.", *In R.*, II, p. 315 Kroll: en esos pasajes, se sugiere que quienes asesinaron a Orfeo se proponían, al despedazarlo, participar de sus dotes musicales. He aquí, referido a la música, un fenómeno que S. Reinach[665] aprovechó para su hipótesis totemista sobre los orígenes remotos del mito de Orfeo, que, aunque muy bien argumentada, nos lleva ya muy lejos de la prodigiosa música que constituye el objeto de este trabajo[666]. Según este autor, el mito tendría sus orígenes en un ritual centrado en una figura de zorro sagrado cuyos fieles pretenderían, con el sacrificio e ingestión de la carne de ese animal, identificarse con el dios representado por éste[667]. Orfeo, decía Reinach, representaría ese zorro sagrado, pues aparece con una piel de zorro sobre la cabeza, en la iconografía, y las mujeres que lo desgarran son, en realidad, las fieles que celebran el rito. El nombre de esas mujeres, "basárides", se relaciona con un antiguo nombre para el zorro, βάσσαρος[668].

---

665 Vid. Reinach, S., 1902, y 1928, p. 124.

666 Naturalmente, el mismo Reinach, S., 1902, pp. 276 y ss., indicó que la figura del músico prdigioso pertenece a un estadio muy posterior en la evolución del mito y de las creencias que él intentó reconstruir en relación con Orfeo. Según Reinach, es posible que del animal sagrado propio de las religiones totémicas haya tenido que surgir la figura del héroe civilizador (p. 276), que, en Grecia, sólo podía imaginarse con los rasgos de un aedo, pues la expresión de toda la sabiduría humana era la música -que incluye la poesía, ya que el canto no puede existir sin la palabra, en estas culturas; vid. Sachs, C., 1943, pp. 30 y s.-. Acerca del músico como héroe civilizador, vid. Schneider, M., 1960, pp. 161 y ss.

667 Vid. Reinach, S., 1902, p. 255.

668 Reinach, S., 1928, p. 123, explicó que los ritos totémicos suelen comportar el que los fieles intenten identificarse con el dios tomando su nombre, o mediante máscaras. Otros ejemplos los encontramos en los fieles de Dioniso, que se autodenominan bavkcoi, bavkcai (así, p. e., en "Orph.", fr. 5 Kern, transmitido por Platón, *Phaed.*, 69 c: ναρθηκοφόροι μὲν πολλοί, βάκχοι δέ τε παῦροι). Para la índole "totemista" de ciertos rituales de Dioniso, y para su identificación con el toro, vid., p. e., Eurípides, *Ba.*, 735-45, y 920-3; Plutarco, *Quaest. graecae*, 299 b. Con relación a Orfeo héroe civilizador y a

Pues bien, en relación con la faceta "artística" de Orfeo, podemos ver, en esa hipotética pervivencia de rituales totemistas, la referencia a un siniestro medio de inspiración[669]. En lo que cuenta el texto de Proclo, parecen haber influido dos concepciones que, en último término, presentan algunas analogías: la de la substancia teófora, y la del sacrificio en el que se inmola y devora un animal, en la creencia de que así se adquieren sus cualidades. Σπαραγμός y ὠμοφαγία estaban presentes en los ritos dionisíacos, según este mismo texto de Proclo, entre otros testimonios; y el orfismo tuvo algo que ver con esos ritos: cf., p. e., los testimonios núm. 94 y ss. Kern, en los que se presenta a Orfeo como iniciador de los misterios de Dioniso[670]. Pero no debemos olvidar que, en los ritos órficos, sólo se comía carne en la ceremonia de iniciación, como si se pretendiera, con ello, alcanzar una sima de abyección, necesaria para una ulterior purificación del alma. En fin, el mismo Proclo (*In R.*, I, p. 174, 21 Kroll), señala también la analogía entre el mito del despedazamiento de Dioniso a manos de los Titanes, y la muerte de Orfeo, que había sido el "maestro de ceremonias" en los misterios báquicos: Ὀρφεὺς μὲν ἅτε τῶν Διονύσου τελετῶν ἡγεμὼν γενόμενος τὰ ὅμοια παθεῖν ὑπὸ τῶν μύθων εἴρηται τῶι σφετέρωι θεῶι (καὶ γὰρ ὁ σπαραγμὸς τῶν Διονυσιακῶν ἓν ἐστιν συνθημάτων. Sin embargo, en el testimonio de Proclo, no se dice que los asesinos devoraran los restos mortales de Orfeo (afortunadamente, aunque el paralelismo sería más perfecto[671]).

---

sus posibles orígenes en un zorro sagrado, es sugestiva la idea de Reinach: quizá los efectos del arte de Orfeo se correspondan con la autoridad que el zorro ejerce en sus relaciones con los otros animales, por vía de la persuasión, que no de la fuerza, aunque no hay testimonios lo suficientemente antiguos sobre esa condición del zorro. Vid. también McGahey, R., 1994, p. 19.

669 Recordemos la ingestión de laurel, aguas de fuentes sagradas, vino o cualquier substancia "teófora", como medios de inspiración (vid. Gil, L., 1967, pp. 158 y ss.).

670 Vid. también West, M. L., 1984, pp. 15 y ss. y 24 y ss.

671 No obstante, Porfirio, *Abst.*, 2, 8, dice que los βάκκαροι de Tracia practicaban los sacrificios humanos, y ya sabemos que Aristófanes, *Ra.*, 1032, dice que Orfeo había enseñado a los hombres a abstenerse de asesinatos, y Horacio, *Ars poetica*, vv. 391 y ss., atribuye a Orfeo el haber puesto fin a la antropofagia. Reinach menciona, a este propósito, el pasaje de

Asimismo, nos parece muy interesante que la música pudiera despertar tales impulsos en los oyentes; quizá nos hallemos ante el único testimonio de unos efectos psicopatógenos de la música de Orfeo. Pero no olvidemos que otros mitos griegos también dan cuenta de la conciencia de que la música puede tener una fuerza desestabilizadora del ánimo: es el caso del mito protagonizado por Dioniso, que enloquece mediante la música a unos piratas tirrenos que atentan contra su vida[672]. Si bien hay pocos mitos, en la tradición griega, en los que la música tenga esa función perturbadora, esos mitos existen, e indican que el griego no fue insensible a la dimensión "irracional" de este arte. Y, fuera de los mitos, tenemos diversos testimonios acerca de la catarsis musical que practicaban los coribantes, cuya frenética música y danza parece que procuraba los mismos efectos pacificadores que la música de Orfeo, aun cuando, en principio, tuvieran un carácter enteramente ajeno al de ésta. Del carácter de la música coribántica da cuenta, p. e., Platón, *Leg.*, 7, 790 d–e[673]:

νῦν δ' ὡς ἐγγύτατα τούτου ποιεῖν δεῖ περὶ τὰ νεογενῆ παίδων θρέμματα. τεκμαίρεσθαι δὲ χρὴ καὶ ἀπὸ τῶνδε, ὡς ἐξ ἐμπειρίας αὐτὸ εἰλήφασι καὶ ἐγνώκασιν ὂν χρήσιμον αἵ τε τροφοὶ τῶν σμικρῶν καὶ αἱ περὶ τὰ τῶν Κορυβάντων ἰάματα τελοῦσαι· ἡνίκα γὰρ ἄν που βουληθῶσιν κατακοιμίζειν τὰ δυσυπνοῦντα τῶν παιδίων αἱ μητέρες, οὐχ ἡσυχίαν αὐτοῖς προσφέρουσιν ἀλλὰ τοὐναντίον κίνησιν, ἐν ταῖς ἀγκάλαις ἀεὶ σείουσαι, καὶ οὐ σιγὴν ἀλλά τινα μελωιδίαν, καὶ ἀτεχνῶς οἷον καταυλοῦσι τῶν παιδίων, καθάπερ ἡ τῶν ἐκφρόνων βακχειῶν ἰάσεις, ταύτηι τῆι τῆς κινήσεως ἅμα χορείαι καὶ μούσηι χρώμεναι.

Y, de los efectos saludables de esa música, Aristóteles, *Pol.*, 1342 a 7 ss., dice: καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως (sc. τοῦ ἐνθουσιασμοῦ) κατακώχιμοί τινές εἰσιν· ἐκ δὲ τῶν ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ὀργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.

En la próxima parte, tendremos que volver a hablar de estas músicas rituales y purificadoras.

Diodoro de Sicilia, I, 14, en el que a Osiris se le atribuye también haber acabado con la antropofagia y haber muerto despedazado, como Orfeo.

672 Ps. Apolodoro, III, 5, 3.

673 Cf. Aristóteles, *Pol.*, 1340 a 8; 1340 b 4-5; 1342 b 1 y ss., y Cicerón, *De div.*, I, 114, 7.

CUARTA PARTE

ORFEO MÚSICO, Y LA SEDUCCIÓN DE LO SOBRENATURAL.

IV. 1. ORFEO FRENTE A LOS DIOSES Y AL MÁS ALLÁ[674], EN LAS FUENTES LITERARIAS GRIEGAS Y LATINAS DE LA ANTIGÜEDAD.

La literatura griega de época arcaica no nos ha conservado ningún testimonio acerca de este aspecto de la música de Orfeo. Comenzamos, pues, por examinar las fuentes literarias de época clásica.

IV. 1. 1. LA INFLUENCIA DE ORFEO SOBRE LOS DIOSES, A TRAVÉS DE LA MÚSICA, EN LOS TEXTOS LITERARIOS DE ÉPOCA CLÁSICA.

Eurípides, *Alc.*, 357 y ss., pone en boca de Admeto el deseo de poseer las facultades de Orfeo, para conseguir lo que éste logró de los dioses infernales:

> εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν,
> ὥστ' ἢ κόρην Δήμητρος ἢ κείνης πόσιν

674 Además de los testimonios en los que una divinidad reacciona ante el canto de Orfeo, incluimos también los que presentan a Orfeo cantando o tocando la lira, en el marco de una acción cultual, a los que también aludimos en la tercera parte, en la que describimos las funciones de la música de Orfeo en el marco de la sociedad humana: en efecto, una de ellas era la de acompañar rituales de culto, para establecer una mediación entre hombres y dioses: dicho de otra forma, en esos casos, Orfeo está poniendo su arte al servicio de los hombres. Finalmente, los testimonios acerca de determinados dioses como protagonistas del canto de Orfeo, aparecen también en la primera parte, completando las características del arte que la Antigüedad atribuyó a nuestro héroe.

ὕμνοισι κηλήσαντά σ' ἐξ Ἄιδου λαβεῖν,

He aquí una alusión a la capacidad de Orfeo, de encantar a los dioses infernales (la hija de Deméter, y el esposo de aquélla), y observemos que el efecto del μέλος sobre dichos dioses se expresa con el verbo κηλέω[675], el mismo que aparece, aplicado a la acción de Orfeo sobre la naturaleza no - humana, en Eurípides, *I. A.*, 1213. No obstante, en este pasaje no se está afirmando que Orfeo consiguiera consumar sus propósitos, y recordemos el pasaje de Platón, *Smp.*, 179 d, a la vista del cual los dioses infernales no parecieron conmoverse en absoluto por la música de Orfeo, al ver en él a un hombre débil de espíritu, que no se atrevía a morir para reunirse con Eurídice. Es fácil ver, en este relato del fracaso de Orfeo, una manipulación a través de la cual Platón expresa su propia minusvaloración de la poesía y de los poetas.

IV. 1. 2. LA MÚSICA DE ORFEO Y SU ACCIÓN SOBRE EL MUNDO DIVINO, A LA LUZ DE LA LITERATURA GRIEGA DE ÉPOCA HELENÍSTICA.

En el tránsito de los siglos IV al III a. C., encontramos a Hermesianacte, en cuyo fr. 7 Powell, vv. 1-14, tenemos un sucinto relato del descenso de Orfeo al reino de Hades, para rescatar a Argíope (tal es el nombre que este texto da a la esposa de Orfeo), persuadiendo a los dioses infernales mediante su arte:

Οἵην μὲν φίλος υἱὸς ἀνήγαγεν Οἰάγροιο
'Αργιόπην Θρῆισσαν στειλάμενος κιθάρην
'Αιδόθεν· ἔπλευσεν δὲ κακὸν καὶ ἀπειθέα χῶρον,
ἔνθα Χάρων κοινὴν ἕλκεται εἰς ἄκατον
ψυχὰς οἰχομένων, λίμνηι δ' ἐπὶ μακρὸν ἀϋτεῖ
ῥεῦμα διὲκ μεγάλων ῥυομένη δονάκων.
'Αλλ' ἔτλη παρὰ κῦμα μονόζωστος κιθαρίζων
'Ορφεύς, παντοίους δ' ἐξανέπεισε θεούς,

675 Aunque, en el texto, el sujeto implícito de λαβεῖν, con el que concierta el participio κηλήσαντα, es Admeto, debemos insistir en que éste está manifestando su deseo de tener las facultades de Orfeo, para hacer lo mismo que éste hizo, o intentó hacer, ante Hades y Perséfone. En otras palabras, Admeto está atribuyendo a Orfeo la acción de "encantar a la hija de Deméter o al esposo de aquélla", y es por eso por lo que recogemos aquí este testimonio.

Κωκυτόν τ' ἀθέμιστον ὑπ' ὀφρύσι μειδήσαντα·
ἠδὲ καὶ αἰνοτάτου βλέμμ' ὑπέμεινε κυνός,
ἐν πυρὶ μὲν φωνὴν τεθοωμένου, ἐν πυρὶ δ' ὄμμα
σκληρόν, τριστοίχοις δεῖμα φέρον κεφαλαῖς.
Ἔνθεν ἀοιδιάων μεγάλους ἀνέπειρεν ἄνακτας
Ἀργιόπην μαλακοῦ πνεῦμα λαβεῖν βιότου.

Como vimos en I. 3., las raíces del nombre del instrumento (κιθάρη) y del verbo que designa el canto (ἀοιδιάω) están en la línea de las fuentes de época arcaica y clásica, sin presentar más novedades que el verbo ἀοιδιάω (que nunca habíamos encontrado hasta ahora, pero que deriva de la misma raíz de ἀείδω / ἀοιδή, los términos usuales en las épocas arcaica y clásica). Y también los verbos que aquí designan los efectos del arte de Orfeo (ἐξανέπειρε, v. 8; ἀνέπειρεν, v. 13[676]) contienen la misma raíz que aparecía en Eurípides, *I. A.*, 1212, y en Fanocles, fr. 1 Powell, v. 20.

En las *Argonáuticas,* de Apolonio de Rodas (IV, 905-6; vid. el texto reproducido en el apdo. I. 1. 3.), Orfeo consigue derrotar a las Sirenas, en el transcurso del viaje de la nave Argo, cantando una melodía que gustó más a los Argonautas que la que cantaban las Sirenas. Desde el punto de vista de la relación de la música que ejecuta Orfeo, con los dioses, este episodio puede interpretarse en el sentido de que esa música puede rivalizar con éxito con la

---

[676] Se ha discutido largamente sobre si la versión primitiva del mito contenía un final feliz del intento de Orfeo por rescatar a Eurídice. Heurgon, J., 1932, y Bowra, C. M., 1952, presentan otros testimonios que apoyan la hipótesis de una versión del mito en la que Orfeo triunfara. No obstante, se trata sólo de una hipótesis. Los únicos textos que pueden apoyar, sin ambigüedad, ese final feliz, son el *Epitafio de Bión,* vv. 122 y ss., y este fragmento de Hermesianacte. A éste último han remitido Di Fabio, A., 1993, pp. 199 y ss., y, antes que ella, Segal, Ch., 1989, p. 155, citado por la autora italiana, que ha señalado (1993, pp. 207 y ss.) cómo la problemática gnoseológica y ética planteada por los sofistas -que se hallaba en la base de lo que Platón había dicho de Orfeo- era ajena a Hermesianacte y a la poesía helenística, por lo que ese autor no tenía inconveniente en sugerir que Orfeo había logrado realmente hacer volver a Eurídice a la vida. Lo mismo sugieren, sin afirmarlo explícitamente, Luciano, *Diálogos de los muertos,* 28, 3, y D. S., IV, 25, 4. No obstante, el relativo valor de estos últimos testimonios es casi reducido a la nada por Graf, F., 1987, pp. 81 y s., y por Heath, J., 1994, pp. 183 y ss. En la misma dirección apunta Riedweg, Ch., 1996, pp. 1.257-63.

que cantan seres divinos como las Sirenas: si Támiris no consiguió derrotar a las Musas, Orfeo consigue vencer a las Sirenas. Se encarece así lo portentoso de las dotes musicales de nuestro personaje.

En el mismo poema (IV, 1406-26), Orfeo consigue que las Hespérides hagan crecer un oasis, mediante una plegaria[677] (que el texto no especifica que sea cantada, pero que podemos suponer que tiene, al menos, algún tipo de estructuración rítmica -en otras palabras, algún tipo de versificación-).

En un epigrama de Damageto (s. III a. C.), recogido en *A. P.*, VII, 9, 7-8, se alude a que Orfeo fue capaz de hechizar con la lira "los severos pensamientos de Clímeno, a quien era imposible apaciguar, y su ánimo inconmovible":

ὃc καὶ ἀμειλίκτοιο βαρὺ Κλυμένοιο νόημα
καὶ τὸν ἀκήλητον θυμὸν ἔθελξε λύρηι.

Al margen de lo que apuntábamos acerca de este testimonio, en el apartado III. 1. 3. B., podemos recoger también la explicación de la *Suda, s. v.* Κλύμενος, que dice que Clímeno es otro nombre de Hades:

Κλύμενος· οὕτω λέγεται ὁ Ἅιδης· ἢ ὅτι πάντας προσκαλεῖται εἰς ἑαυτόν, ἢ ὁ ὑπὸ πάντων ἀκουόμενος.

Lo importante es que el artículo en cuestión continúa citando pasajes de dos epigramas en los que aparece Clímeno con ese significado, y uno de los pasajes citados es precisamente el de los vv. 7-8 del epigrama núm. 9 del libro VII de la *Anthologia Palatina,* e. d., el pasaje que nos ocupa. La otra cita dice así:

ἤδη γὰρ λειμῶνας ἐπὶ Κλυμένου πεπόταται,
καὶ δροσερὰ χρυσέας ἄνθεα Περσεφόνης.

La recogemos porque, en la primera, interpretar Κλύμενος como equivalente de Hades, podía parecer una trivialización propia de un autor poco informado; pero, en ésta, parece evidente que se trata, en efecto, de Hades.

Este es el momento de recoger el testimonio de Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4, que dice que Orfeo persuadió, con su música, a Perséfone:

---

677 Vid. el texto reproducido en el apdo. III. 1. 1. C.

καὶ διὰ τὸν ἔρωτα τὸν πρὸς τὴν γυναῖκα καταβῆναι μὲν εἰς Ἅιδου παραδόξως ἐτόλμησε, τὴν δὲ Φερσεφόνην διὰ τῆς εὐμελείας ψυχαγωγήσας ἔπεισε συνεργῆσαι ταῖς ἐπιθυμίαις καὶ συγχωρῆσαι τὴν γυναῖκα αὐτοῦ τετελευτηκυῖαν ἀναγαγεῖν ἐξ Ἅιδου.

Las raíces de *πειθ- y de *ἀγ- (en ψυχαγωγήσας) nos son ya conocidas desde Eurípides, *I. A.*, 1211 y ss. (πείθειν) y desde Esquilo, *Ag.*, 1630 (*ἀγ-); sin embargo, es la primera vez que encontramos el compuesto ψυχαγωγέω, referido a los efectos del arte de Orfeo.

En el mismo libro IV de la *Biblioteca histórica* de Diodoro Sículo, el capítulo 43 transmite datos que remontan a Dionisio Escitobraquión (cf. frs. 18 y 30 Rusten). Se trata de una plegaria ejecutada por Orfeo para impetrar de los Samotracios la salvación frente a una tormenta:

ἐπιγενομένου δὲ μεγάλου χειμῶνος καὶ τῶν ἀριστέων ἀπογινωσκόντων τὴν σωτηρίαν, φασὶν Ὀρφέα, τῆς τελετῆς μόνον τῶν συμπλεόντων μετεσχηκότα, ποιήσασθαι τοῖς Σαμοθρᾳξι τὰς ὑπὲρ τῆς σωτηρίας εὐχάς[678].

Ahora lo interesante sería conocer lo que Orfeo consiguió mediante esa plegaria; el texto de Diodoro continúa así (siguiendo todavía a Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten):

εὐθὺς δὲ τοῦ πνεύματος ἐνδόντος καὶ δυοῖν ἀστέρων ἐπὶ τὰς τῶν Διοσκόρων κεφαλὰς ἐπιπεσόντων, ἅπαντας μὲν ἐκπλαγῆναι τὸ παράδοξον, ὑπολαβεῖν δὲ θεῶν προνοίαι τῶν κινδύνων ἑαυτοὺς ἀπηλλάχθαι.

En Diodoro Sículo, IV, 48, 5-6, encontramos una historia parecida, que también tuvo lugar durante la expedición argonáutica, en el viaje de retorno:

τοὺς δ' Ἀργοναύτας ἐπισιτισαμένους ἐκπλεῦσαι καὶ μέσον ἤδη τὸ Ποντικὸν πέλαγος ἔχοντας περιπεσεῖν χειμῶνι παντελῶς ἐπικινδύνωι. (6) τοῦ δ' Ὀρφέως, καθάπερ καὶ πρότερον, εὐχὰς

678 El pasaje procede de Dionisio Escitobraquión, cf. frs. 18 y 30 Rusten = *F Gr H*, F 1a 32, fr. 14 Jacoby.

ποιηcαμένου τοῖc Cαμόθραιξι, λῆξαι μὲν τοὺc ἀνέμουc, φανῆναι δὲ πληcίον τῆc νεὼc τὸν προcαγορευόμενον θαλάττιον Γλαῦκον[679].

En este último testimonio, Orfeo influye, con su canto, sobre divinidades que, por la índole de las circunstancias, están ahora relacionadas con el mar: los Cabiros y Glauco; los primeros hacen que cesen los vientos; el segundo se aparece al lado de la nave.

IV. 1. 3. TESTIMONIOS LITERARIOS GRIEGOS DE ÉPOCA IMPERIAL.

Conón, según sabemos por el resumen de Focio, *Bibl.*, 140 a 24, -cf. *F Gr H* 26 F 1 (XLV)-, se refiere a la κατάβαcιc εἰc Ἄιδου, y alude a que Orfeo hechizó a los dioses con su canto:

κατέcχε δὲ δόξα ὡc εἰc Ἄιδου κατάβοι ἔρωτι τῆc γυναικὸc Εὐρυδίκηc, καὶ ὡc τὸν Πλούτωνα καὶ τὴν Κόρην ᾠδαῖc γοητεύcαc, δῶρον λάβοι τὴν γυναῖκα· ἀλλ' οὐ γὰρ ὄνcεθαι τῆc χάριτοc ἀναβιωcκομένηc, λαθώμενον τῶν περὶ αὐτῆc ἐντολῶν.

En la *Biblioteca* del Pseudo-Apolodoro[680], I, III, 2 (I, 14), al exponer lo más conocido del mito de Orfeo, el anónimo autor se refiere, en efecto, a que persuadió (ἔπειcεν, como en Eurípides, Hermesianacte y Fanocles) a Plutón para que permitiera a Eurídice volver a la vida. Podemos suponer que esa persuasión tuvo lugar a través de los medios sugeridos en las palabras con las que se presenta a nuestro personaje: ὁ ἀcκήcαc κιθαρωιδίαν, ὃ ἄιδων ἐκίνει λίθουc τε καὶ δένδρα. Asimismo, esta obra habla (I, IX, 25 (I, 135)) de cómo Orfeo derrotó a las Sirenas (vid. también, acerca de este pasaje, nuestras observaciones en I. 1. 4. y en III. 1. 1. D., donde reproducimos el texto).

En Temistio, *Or.*, XXX, p. 349 b Hardouin (t. 112 Kern), encontramos una interesante conexión entre la magia musical de nuestro protagonista, y su papel en el marco de ceremonias religiosas: καὶ τὰ θηρία γὰρ τῶι μέλει κηλεῖν ἐπιcτεύθη θυcίαc τε πάcαc καὶ τελετὰc διὰ τῶν ἐκ γεωργίαc καλῶν εἰc θεοὺc ἀνάγων. Acerca de este texto, remitimos a nuestro comentario en el apartado III. 1. 3. C.

---

679 Cf. de nuevo Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten = fr. 14 Jacoby (*F Gr H*, F 1a 32).

680 Vid. nuestra primera referencia a esta obra, en el apartado I. 1. 4.

Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, X, 4, 4, parece sugerir que Orfeo se servía del canto, en el curso de las ceremonias cultuales que instituyó:

τὰ μὲν ἐκ Φοινίκης Κάδμος ὁ Ἀγήνορος, τὰ δ' ἐξ Αἰγύπτου περὶ θεῶν, ἢ καί ποθεν ἄλλοθεν, μυστήρια καὶ τελετάς, ξοάνων τε ἱδρύσεις καὶ ὕμνους, ὠιδάς τε καὶ ἐπωιδάς, ἤτοι ὁ Θράικιος Ὀρφεύς, ἤ καί τις ἕτερος Ἕλλην ἢ βάρβαρος, τῆς πλάνης ἀρχηγοὶ γενόμενοι, συνεστήσαντο.

En las *Argonáuticas* atribuidas a Orfeo, encontramos a nuestro personaje desempeñando funciones que podemos llamar sacerdotales, invocando distintos tipos de deidades; de ese aspecto hemos tratado en nuestro análisis del papel de Orfeo en el ámbito humano -y, concretamente, en el curso de la expedición de los Argonautas-, a la luz de este poema, por lo que remitimos al apartado III. 1. 1. D., donde se reproducen los textos que nos sirven de fuentes para esta faceta de Orfeo. Aquí nos limitaremos sólo a indicar los dioses a los que convoca con el concurso más o menos explícito de la música, así como los pasajes en los que tales acciones se relatan: Rea, vv. 601-19 ("con la forminge en las manos"); deidades infernales, vv. 950-82 (sólo encontramos la indicación de que, en el transcurso de los sacrificios, Orfeo golpeaba una superficie de "sonoro bronce", que nos dará que hablar más adelante), e Hypnos, vv. 1004 y ss., donde no cabe duda de que Orfeo convoca al dios del sueño mediante un canto mágico, que acompaña con la forminge.

Queda examinar el pasaje en el que vence a las Sirenas (vv. 1284-90):

> Δὴ τότε φορμίζοντες ἀπὸ σκοπέλου λοφόεντες
> Σειρῆνες θάμβησαν, ἐὴν δ' ἄμπαυσαν ἀοιδήν.
> Καί ῥ' ἡ μὲν λωτούς, ἡ δ' αὖ χέλυν ἔκβαλε χειρῶν·
> δεινὰ δ' ἀνεστονάχησαν, ἐπεὶ πότμος ἦιε λυγρὸς
> μοιριδίου θανάτου. Ἀπὸ δὲ σφέας ῥωγάδος ἄκρης
> ἐς βυσσὸν δίσκευσαν ἁλιρροθίοιο θαλάσσης,
> πέτραις δ' ἠλάξαντο δέμας μορφήν θ' ὑπέροπλον.

Un amplio desarrollo del motivo de Orfeo vencedor de las Sirenas. Aquí ya no se trata sólo de que Orfeo venciera a las Sirenas, como en el pasaje de Apolonio de Rodas, IV, 905-6, o de que su canto se apoderara de los Argonautas, como en el Ps. Apolodoro, I, IX, 25 (I, 135); aquí es que el

canto de Orfeo consigue la eliminación física de las peligrosas cantoras, a las que transforma en piedras.

IV. 1. 4. TESTIMONIOS PROCEDENTES DE LA LITERATURA LATINA DE LA ÉPOCA DE AUGUSTO.[681]

Virgilio, *Georg.*, IV, 481 y ss., no se refiere explícitamente a que Orfeo persuadiera a las deidades infernales, pero sí llama la atención sobre el asombro que despertó su canto en las Euménides[682]:

> *Quin ipsae stupuere domus atque intima Leti*
> *Tartara caeruleosque implexae crinibus anguis*
> *Eumenides,*

También hay una alusión velada a la seducción que ejerció sobre los dioses de los muertos, en el v. 505:

> *quo fletu Manis, quae numina voce moveret?*

La mención de los manes, espíritus de los muertos, representa una innovación, con respecto a los antecedentes griegos: además de los dioses helénicos, se incluye también, en el mito, a figuras exclusivamente romanas.

En su relato de la κατάβασις εἰς Ἄιδου, Ovidio (*Met.*, X, 45 y ss.) dice que las Euménides lloraron al escuchar a Orfeo, y que Hades y Perséfone no pudieron negarse a atender su ruego:

> *tunc primum lacrimis victarum carmine fama est*
> *Eumenidum maduisse genas, nec regia coniunx*
> *sustinet oranti, nec, qui regit ima, negare,*
> *Eurydicenque vocant,*

Habíamos encontrado ya una alusión a las Euménides en Virgilio, *Georg.*, IV, 481 y ss.

El relato de Ovidio también contiene una interesante alusión a las Náyades y las Dríades que manifestaron su dolor por la muerte de Orfeo, al tiempo que las aves, las fieras, los árboles y los ríos, y no olvidemos que

---

681 No conocemos testimonios literarios latinos anteriores.

682 El *Himno órfico núm. 69* está dedicado a las Erinias, y el núm. 70, a las Euménides: es bien sabido que se trata de las mismas diosas.

Náyades y Dríades pueden ser consideradas como seres sobrenaturales asociados a esos mismos ríos y árboles. He aquí cómo la influencia de Orfeo sobre la naturaleza se confunde con la influencia sobre seres sobrenaturales asociados con ella. Aunque, probablemente, para Ovidio, las Náyades y las Dríades no constituyeran más que un hermoso decorado -lo cual ya es bastante[683]-, en este pasaje (*Met.*, XI, 48-9) pervive una concepción mágico-animista del mundo, según la cual Orfeo se comunica con la naturaleza a través de los seres sobrenaturales que la animan. Es un fenómeno afín al que encontrábamos en Dionisio Escitobraquión, fr. 18 y 30 Rusten (= *F Gr H*, 32, F 14), transmitido por Diodoro Sículo, IV, 43 y 48, 5, donde Orfeo conseguía calmar una tempestad dirigiendo una plegaria a los Cabiros; en Apolonio de Rodas, IV, 1406-26, Orfeo hacía florecer un oasis dirigiendo otra plegaria a las Hespérides[684], etc. E. d., se actúa sobre el medio natural a través de divinidades asociadas con él. En el pasaje de Ovidio, no se trata de conseguir nada; pero la facultad de comunicarse con esos espíritus de la naturaleza se manifiesta cuando éstos lamentan la muerte del cantor.

IV. 1. 5. TESTIMONIOS LITERARIOS LATINOS DEL PERÍODO POSTCLÁSICO.

Manilio, I, 326 y s., se refiere al descenso de Orfeo al reino de Hades, descenso que tenía por causa a "los propios manes", y en el que venció, con su canto, las leyes del mundo subterráneo[685]:

---

683 Aun cuando no podemos detenernos a examinar aquí ese problema, creemos que tal vez las Ninfas fueran algo más que un "bello decorado" en Roma, incluso en época de Augusto: basta echar una ojeada a *RE, s. v.* "Nymphen", para pensar que el culto a las Ninfas era muy importante. Acerca de las Ninfas, aunque con atención preferente a la época arcaica, vid. la tesis doctoral de nuestra colega Fátima Díez, 1995.

684 Vid., acerca de estos testimonios, los apartados III. 1. 1. C., y IV. 1. 2. y IV. 3. Es muy interesante el escolio de Servio a Virgilio, *Georg.*, I, 8, en el que se atribuye al mismo Orfeo algo parecido a una interpretación alegorista o simbólica de ciertos seres míticos: *sicut Orpheus docet, generaliter aquam veteres Acheloum vocabant* (fr. 344 Kern). En último término, esa interpretación de los dioses se apoya en la concepción mágico-animista del mundo, de la que depende la magia musical de Orfeo.

685 Bowra, C. M., 1952, p. 118, recoge ese texto como apoyo a su hipótesis de una versión en la que Orfeo conseguía efectivamente rescatar a Eurídice.

... manesque per ipsos
fecit iter domuitque infernas carmine leges.

En el mismo poema, V, 329, se alude también a que Orfeo conmovió hasta las lágrimas a Dite, con lo que puso un límite al poder de la muerte:

et Diti lacrimas et morti denique finem (sc. *addidit).*

Séneca, *Herc. Oet.,* vv. 1053-4, nos presenta a una dríade que acude a escuchar a Orfeo:

et quercum fugiens suam
ad vatem properat Dryas.

Las dríades ya aparecían en Ovidio, *Met.,* XI, 48-9, junto a las náyades, manifestando su dolor por la muerte de nuestro personaje.

En la misma tragedia, Séneca describe la catábasis de Orfeo, y dice que venció con su canto a los dioses del Érebo (vv. 1065-7: *cantu Tartara flebili / et tristis Erebi deos / vicit...).* Se insiste en lo mismo en vv. 1080-3 *(sic cum vinceret inferos / Orpheus carmine funditus).*

Los vv. 569 y ss. del *Hercules furens,* describen también el descenso de Orfeo a los infiernos, y se nos dice que doblegó con sus cantos a los señores del mundo de las sombras y a las Euménides, a quienes hizo llorar por Eurídice:

immites potuit flectere cantibus
umbrarum dominos et prece supplici
Orpheus, Eurydicen dum repetit suam.
quae siluas et aues saxaque traxerat
ars, quae praebuerat fluminibus moras,
ad cuius sonitum constiterant ferae,
mulcet non solitis uocibus inferos,
et surdis resonat clarius in locis.
deflent Eumenides Threiciam nurum,
deflent et lacrimis difficiles dei,
et qui fronte nimis crimina tetrica
quaerunt ac ueteres excutiunt reos
flentes Eurydicen iuridici sedent.

Observemos que, junto a Hades y Perséfone (los *umbrarum domini),* se menciona siempre a las Euménides; cf. Virgilio, *Georg.*, IV, 481 y ss., y Ovidio, *Met.*, X, 45 y ss. Parece que Séneca ha tomado como modelos esos precedentes de Virgilio y Ovidio: también en el pasaje de Séneca, como en el de Ovidio, *Met.*, X, 45 y ss., las divinidades infernales lloran y llaman a Eurídice.

Séneca, *Med.*, vv. 357-60 dice que Orfeo, durante la expedición de los Argonautas, estuvo a punto de hacer que lo siguieran las Sirenas:

cum Pieria resonans cithara
Thracius Orpheus
solitam cantu retinere rates
paene coegit Sirena sequi?

Lucano, fr. 1 Badali[686] (= 1 Morel = 3 Hosius = t. 70 Kern), sugiere que, a los sones de la música de nuestro personaje, las Parcas dejaron de hilar:

nunc plenas posuere colos et stamina Parcae,
multaque delatis haeserunt saecula filis.

Nos hallamos ante una imitación bastante clara de Virgilio, *Georg.*, IV, 481 y ss. Con este texto de Lucano, se ha ampliado el elenco de dioses sobre los que Orfeo influye en mayor o menor medida.

Higino, en *Astronomica,* II, 7, 1, cuenta que Orfeo, en su descenso al reino de Hades, cantó en honor del linaje de los dioses (*et ibi deorum progeniem suo carmine laudasse);* en el mismo párrafo, habla del catasterismo de la lira de nuestro personaje, catasterismo que tuvo lugar *Apollinis et Iovis voluntate quod Orpheus Apollinem maxime laudarat.*

Silio Itálico, XI, 460, dice que a Orfeo lo escuchaban los manes *(auditus superis, auditus manibus Orpheus)* y, un poco más abajo, en vv. 462-3, encontramos a las Musas, que admiran el canto de nuestro personaje *(hunc etiam mater, tota comitante sororum / Aonidum turba, mater mirata canentem).* Poco después, Silio Itálico, XI, 472-4, alude también a la catábasis de Orfeo, a cómo mitigó los horrores del reino de los muertos, y a cómo la roca de Sísifo se detuvo:

---

686 Citado por Aldhelmus, *De metris,* p. 159, 23 Ehwald.

pallida regna
Bistonius vates flammisque Acheronta sonantem
placavit plectro et fixit revolubile saxum.

El motivo de la roca de Sísifo, que dejó de rodar al pie del monte a cuya cumbre tenía que subirla el condenado, aparecía en Ovidio, *Met.*, X, 44, por primera vez.

Estacio, *Theb.*, VIII, 57-60, pone en boca de Hades una alusión al motivo de las Euménides que se conmovieron con el canto de Orfeo, y sugiere que ese canto afectó también a las Parcas que hilan los destinos de los hombres *(pensa Sororum* [687]*)* y a sí mismo[688]:

Odrysiis etiam pudet heu! patuisse querellis
Tartara: vidi egomet blanda inter carmina turpes
Eumenidum lacrimas iterataque pensa Sororum;
me quoque ...

El hecho de que el canto de Orfeo afectara a las Parcas lo hallábamos ya en Lucano, fr. 1 Badali, y las Euménides aparecen en varios testimonios latinos: Virgilio, *Georg.*, IV, 481 y ss.; Ovidio, *Met.*, X, 45 y ss. (donde el canto de Orfeo las hace llorar, como aquí), y Séneca, *Herc. fur.*, vv. 569 y ss., donde experimentan la misma reacción que en el pasaje mencionado de Ovidio.

IV. 1. 6. ORFEO Y EL MUNDO DE LOS DIOSES Y DEL MÁS ALLÁ, EN LA LITERATURA LATINA TARDÍA.

Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 119, interpretó el intento de Orfeo como una "evocación musical" del alma de Eurídice[689]: *Orpheus autem*

---

687 Cf., p. e., Ps. Ovidio, *Epicedion Drusi (vel Consolatio ad Liviam)*, vv. 239-40.

688 Bowra, C. M., 1952, p. 117-8, ha recogido ese texto como un posible indicio de que, en la versión que él supone, la catábasis de Orfeo se coronaba con el éxito: según Bowra, Hades no se quejaría si Orfeo no hubiera triunfado, aunque también reconoce que las quejas de Hades se dirigen a los humanos que, como Hércules, Teseo, Pirítoo y Orfeo, descienden a su reino sin haber sido llamados, y alteran el orden que impone el soberano del reino de los muertos.

689 Cf. el apdo. III. 1. 3. G.

voluit quibusdam carminibus reducere animam coniugis: quod quia implere non potuit, a poetis fingitur receptam iam coniugem perdidisse dura lege Plutonis: quod etiam Vergilius ostendit dicendo "arcessere:, quod evocantis est proprie.

Lactancio, *Inst. div.*, I, 22, 15-17, alude al uso de la cítara y del canto en relación con los misterios de Baco, introducidos en Grecia, según este autor, por Orfeo:

sacra Liberi patris primus Orpheus induxit in Graecia primusque celebravit in monte Boeotiae Thebis ubi Liber natus est proximo; qui cum frequenter citharae cantu personaret, Cithaeron appellatus est.

Esto parece chocar con lo que sabemos acerca de los instrumentos más generalmente empleados en los misterios báquicos (la flauta y los timbales y otros instrumentos de percusión). Pero observemos que nuestro autor no dice explícitamente que el canto y la cítara acompañaran esas ceremonias; nosotros lo deducimos así porque lo que dice el texto es que, en el monte que luego se llamó Citerón, se oía frecuentemente el son de la cítara. Ahora bien, éste se oía porque Orfeo celebraba allí los ritos de Dioniso de los que se está hablando. Parece que, aun cuando sólo fuera por coherencia, Lactancio no haría mención del uso de la cítara, hablando de rituales báquicos, si no hubiera sabido o creído que ese instrumento tenía que ver con dichos ritos. Aunque este autor puede estar simplemente extendiendo al culto dionisíaco usos relacionados con el canto cultual dedicado a otros dioses. En el balance de estas fuentes, veremos hasta qué punto la lira estaba presente en el culto dionisíaco.

Del carácter cultual del arte de Orfeo también da cuenta Mario Plocio, *Ars gramm.*, III, 2: *heroicum metrum et Delphicum et theologicum nuncupatur, heroicum ad Homero, qui hoc metro heroum facta composuit, Delphicum ab Apolline Delphico, qui primus hoc usus est metro, theologicum ab Orpheo et Musaeo, qui deorum sacerdotes cum essent, hymnos hoc metro cecinerunt.*

En un pasaje del ciclo titulado *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 3, de Claudiano, las ninfas lloraban *(lugebant)*, tras la muerte de nuestro personaje, por la nostalgia de los *solacia* que la música de Orfeo producía:

Otia sopitis ageret cum cantibus Orpheus
neglectumque diu deposuisset opus

lugebant erepta sibi solacia Nymphae
quaerebant dulces flumina maesta modos.

Es el primer testimonio que conocemos en el que se alude a estas divinidades, las Ninfas, como seres sensibles a la música de Orfeo; y observemos que su sensibilidad es de índole estética, y que no se trata del hechizo persuasivo que Orfeo ejercía sobre los dioses infernales o sobre las Hespérides o los Cabiros (vid. el apdo. IV. 1. 2). Pero, en Ovidio, *Met.*, XI, 48-9, ya habíamos encontrado a las náyades y a las dríades en la misma situación en la que aquí se hallan las ninfas.

Una función claramente cultual es la que tiene el canto de Orfeo en uno de los *Carmina minora*, de Claudiano. Es en la *Epistula ad Serenam*, e. d., en el núm. 31 (40), vv. 23-32, donde se dice que Calíope se atrevió a invitar a Juno a la boda de Orfeo, y que la esposa de Júpiter aceptó y obsequió a Orfeo con regalos propios de dioses, porque éste purificaba con su canto los altares de la diosa (vv. 23-32):

nec sprevit regina deum vel matris honore
vel iusto vatis ducta favore pii,
qui sibi carminibus totiens lustraverat aras,
Iunonis blanda numina voce canens,
proeliaque altisoni referens Phlegraea mariti,
Titanum fractas Enceladique minas.
ilicet adventu noctem dignata iugalem
addidit augendis munera sacra toris,
munera mortales non admittentia cultus,
munera quae solos fas habuisse deos.

Representa una innovación, con respecto a los temas de la poesía de Orfeo, que, entre los dioses a los que Orfeo dirige su canto -aquí, clarísimamente, un canto cultual-, figure Juno; no obstante, el *Himno órfico núm. 16* está dedicado a Hera. Más novedosa es la indicación de que Orfeo había cantado la gigantomaquia, cuestión de la que ya hemos hablado en I. 5. E.

Como ya vimos en el apdo. I. 1. 8., Sidonio Apolinar (s. V d. C.) asocia una ejecución musical de Orfeo con fiestas en honor de Palas, en *Carm.*, VI, vv. 1 y ss. (t. 104 Kern), y luego, con Calíope, en *Carm.*, VI, vv. 29-30 (t. 104 Kern). Los textos aparecen reproducidos en el apdo. I. 1. 8.; en la sección I. 3., hemos ofrecido nuestra valoración de este testimonio.

IV. 2. LA MÚSICA DE ORFEO Y LA SEDUCCIÓN DE LO SOBRENATURAL, EN EL ARTE GRIEGO Y ROMANO.

Intentaremos, en primer lugar, pasar revista a los dioses que aparecen representados junto a Orfeo. En una cratera de volutas de Milán, y en otra en cáliz, del Antikenmuseum de Basilea (núms. 18 y 20 Garezou), sobre Orfeo, rodeado de tracios, aparecen Afrodita y Eros[690]. En el suelo, se ven objetos que pueden relacionarse con ritos de purificación nupcial o fúnebre[691].

En un grupo escultórico de terracota, conservado en el Getty Museum, de Malibú (que tal vez proceda del sur de Italia, de 360-40 a. C.; núm. 188 Garezou[692]), aparece un personaje interpretable como Orfeo flanqueado por dos Sirenas, lo que puede relacionarse con una "interpretación en clave de ultratumba" del motivo de la derrota de las Sirenas por parte de Orfeo[693]. Las Sirenas aparecen también en un lécito de figuras negras, conservado en Heidelberg, de 580 a. C. (núm. 187 Garezou), en el que el músico puede representar a Orfeo[694]. El bajorrelieve del Museo de Nápoles, en el que Eurídice aparece entre Orfeo y Hermes, no muestra ningún efecto del arte de Orfeo sobre ese dios. Las Musas, a las que es posible reconocer por sus nombres, acompañan a Orfeo en un fresco de Pompeya (de 30-40 d. C., conservado *in situ,* núm. 5 Garezou), en el que nuestro personaje aparece tocando la cítara[695].

En las representaciones de Orfeo entre los tracios, que hemos mencionado ya en la tercera parte, pueden aparecer también esos simpáticos seres a medio camino entre lo humano, lo animal y lo divino, que son los sátiros que vemos en la cratera de columnas del Museo Nazionale de Nápoles (ca. 460 a. C.; núm. 22 Garezou); en la del Art Museum de Portland (ca. 450

---

690 ¿Una manera figurada de indicar que había un componente erótico en la relación de Orfeo con los tracios?

691 La interpretación de estas imágenes sigue siendo problemática. Nosotros seguimos aquí las hipótesis de Smith, H. R. W., 1976, pp. 36, 87, 173 y 178. Vid. también Moret, J. M., 1978, esp. pp. 81 y 89-90.

692 Vid. también West, M. L., 1984, lámina 4.

693 Vid. West, M. L., 1984, p. 25.

694 Vid. Detienne, M., 1989, p. 118.

695 Vid. Schefold, K., 1960, láminas I-II, en pp. 210-11.

a. C.; núm. 23 Garezou); en un fragmento de cratera de campana, del Museo de Corinto (ca. 430 a. C.; núm. 24 Garezou), y en una hidria conservada en el Petit Palais, de París, de 430 a. C. (núm. 25 Garezou). Es curiosa la actitud de los sátiros, que, si normalmente aparecen corriendo o bailando, aquí están quietos: igual que en el caso de los guerreros tracios, hacer de los sátiros los oyentes atentos de Orfeo era una buena forma de poner de manifiesto el poder de la música[696]. En el mosaico conservado en el Museo Arqueológico de Estambul, procedente de Jerusalén (de entre la segunda mitad del s. IV y los comienzos del V d. C.; núm. 171 Garezou), se ve a Orfeo (vestido con túnica de mangas largas, manto abrochado sobre el hombro, y bonete frigio) con una cítara y un auditorio en el que, junto a otros animales y a un centauro, aparece Pan, otro ser divino con acusadas marcas de animalidad.

En el ánfora de Bari, núm. 873[697] (núm. 19 Garezou), aparece Orfeo, identificable por el traje frigio y la cítara, frente a un joven que esparce algo en un θυμιατήριον. He ahí un testimonio de acompañamiento de un ritual mediante la música de Orfeo[698]. Las imágenes de la parte inferior del vaso sugieren, según M. Schmidt[699], que se trataba de una pieza perteneciente a un ajuar funerario. Todo ello puede referirse a creencias que H. R. W. Smith reconstruyó como propias del sur de Italia: creencias en venturosas reuniones de esposos o en bodas felices, en el más allá, como sugieren, entre otras imágenes, las del ánfora apulia de figuras rojas, de Basilea[700], en la que parece que están Dioniso y Afrodita (sus figuras están muy deterioradas), a juzgar por la ménade y el sátiro que los acompañan, y que parecen presidir una de esas bodas en el más allá. Los esposos se encuentran representados en la parte inferior del vaso, y a sus pies se ve una

---

696 Vid. Lissarrague, F., 1994, p. 275-6, y Garezou, M. X., 1994, p. 99.

697 Vid. Schmidt, M., 1978, lám. 2.

698 Zaminer, F., 1989 b, p. 127, habla de una enócoe geométrica del s. VIII a. C., conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas, en la que un tañedor de forminge aparece entre dos hombres que parecen arrojar algo como una hierba machacada en sendos braseros: quizá se trata de una ofrenda de perfumes; vid. Paquette, D., 1984, p. 88 y fig. Ph4.

699 Vid. Schmidt, M., 1978.

700 S 29 (vid. fig. 4 del cap. 7 de Maas, M., y McIntosh Snyder, J., 1989, p. 191).

cítara, que parece haber sido propia de las purificaciones pre-nupciales del más allá, en esas creencias[701].

Hades aparece por primera vez en otra ánfora de Bari, de 340-330 a. C. (núm. 21 Garezou), en la que una Nike alada corona a Orfeo. Lo curioso es que además, a cada lado del grupo formado por Hades, Nike y Orfeo, aparecen dos hombres, y que, de ese grupo de cuatro, tres van vestidos de tracios: puede tratarse de una escena de iniciación[702].

Asimismo, Orfeo aparece tocando ante Hades, en el ánfora de San Petersburgo, de ca. 330-320 a. C. (núm. 79 Garezou), y frente a Hades y Perséfone, en el fragmento de ánfora del Museo Nazionale de Tarento (ca. 320 a. C.; núm. 78 Garezou), donde, tras el cantor, están Hécate, Hermes y Heracles. En la cratera apulia de volutas, de figuras rojas, conservada en el Museo Nacional de Nápoles (ca. 330 a. C., núm. 80 Garezou), Orfeo y Eurídice aparecen a la izquierda de Perséfone y Hades, en presencia de Hécate y de Eros. Las Euménides, identificables por las serpientes que forman su cabellera, y por una inscripción, aparecen, junto a Perséfone y Hécate, frente a Orfeo citaredo, en un fragmento del Museo Jatta (antigua colección Fenicia, núm. 83 Garezou[703]), y Cérbero tuvo que aparecer ante Orfeo en un fresco de la Villa Hadriana, en Tívoli, no conservado, pero que conocemos gracias a reproducciones (cf. núm. 85 Garezou, y reproducción en Garezou, M. X., 1994, p. 90).

Esto nos conduce a analizar ahora la relación de Orfeo con el mundo de los muertos. Un ánfora apulia de figuras rojas, conservada en el Antikenmuseum de Basilea, de entre 330-320 a. C. (núm. 88 Garezou), muestra a Orfeo en el mundo subterráneo, tocando la lira, frente a un difunto heroizado que lleva un rollo de papiro. En otra ánfora de ca. 330-20, atribuida al pintor de Ganimedes y conservada en una colección privada[704], el edículo puede interpretarse como un edificio funerario, y en él vemos a un hombre sentado, con un papiro enrollado en la mano, y a Orfeo con su cítara.

---

701 Vid. Smith, H. R. W., 1976, *passim.*

702 Vid. Schmidt, M., 1991, pp. 42 y ss.

703 Una reproducción de esa imagen puede verse en Pickard-Cambridge, A. W., 1946, p. 98, fig. 29.

704 Vid. Schmidt, M., 1978, láminas 7-8, y Schmidt, M.; Trendall, A. D., y Cambitoglou, A., 1976, pp. 7 y ss., y 32 y ss.

Schmidt[705] admite la posibilidad de que el hombre sentado sea un dios, a la vista de la cratera de volutas de Mónaco[706]; pero prefiere pensar que se trata de un difunto: el papiro que lleva en la mano podía contener fórmulas como las que conocemos por las laminillas órficas, y la apariencia regia del hombre se relaciona con las creencias en que el muerto reina en el mundo de ultratumba, como se manifiesta en la laminilla B 1 de Petelia (καὶ τότ' ἔπειτ' ἄλλοισι μεθ' ἡρώεσσιν ἀνάξεις). Otras representaciones de Orfeo citaredo ante lo que puede ser un palacete funerario, pueden verse en los núms. 72-77 Garezou.

En la gran cratera apulia de Munich, del pintor de Hades[707], aparece Orfeo citaredo como protector de un grupo integrado por un hombre joven, una mujer y un niño con una cadena, en los que se ha querido ver una familia de iniciados en el orfismo[708].

La cratera en cáliz siciliana de figuras rojas, procedente de Lentini[709] (núm. 201 Garezou), muestra a Orfeo[710], a Hermes (quizá como psicopompo y compañero de Orfeo en el más allá) y a una mujer coronada con una diadema, que parece inverosímil en un contexto órfico. Según Schmidt[711], es posible que se trate de Perséfone, aunque esa misma autora admite que la corona nupcial hace pensar en una mujer "humana".

---

705 1978, p. 115-6.

706 Núm. 3297, = lámina 13 del trabajo de Schmidt, M., 1978.

707 Vid. la reproducción que figura en *LIMC*, IV b, p. 220, correspondiente al núm. 132 del catálogo de representaciones de Hades (comentario y bibliografía, en *LIMC*, IV a, p. 385).

708 Vid. Schmidt, M., 1991, p. 32, con bibliografía.

709 Vid. Schmidt, M., 1978, lám. 17 a.

710 De identificación problemática; vid. la discusión de Schmidt, M., 1978, pp. 116-7. Garezou incluye este testimonio entre los documentos de contexto funerario de identificación incierta: el citaredo en pie, con traje oriental, sin bonete frigio, pero coronado, le sugiere más bien a Apolo que a Orfeo, como en una cratera de columnillas apulia, de figuras rojas (procedente de Armento, de entre 360-40 a. C.; conservada en el Museo Nazionale de Nápoles, núm. 199 Garezou). No obstante, Orfeo también aparece coronado de laurel en los núms. 8, 23, 25, 26, 28 y 29 Garezou.

711 1978, p. 118.

Del mayor interés es un testimonio (cratera en cáliz apulia de figuras rojas del British Museum, F 270[711], de ca. 330 a. C.) en el que Orfeo alarga su lira a un joven, a la entrada del Hades. Parece como si hubiera una creencia en que la lira puede ayudar al muchacho en su viaje al más allá (o para volver del más allá), aunque el sentido global de la imagen es dudoso, a causa de la presencia de la figura de un anciano pedagogo, a la izquierda. En apoyo a esa creencia, puede mencionarse el famoso escolio a Virgilio, *Aen.*, VI, 119, según el cual *negantur animae sine cithara posse ascendere*. Es cierto que ese testimonio se refiere a una escatología astral, pero en él pueden haberse adaptado a esa escatología astral creencias en la eficacia de la lira en un reino de los muertos situado bajo tierra, como las que sugiere un trabajo de Svenbro[712], cuya argumentación expondremos en el balance y comentario de los datos de esta cuarta parte.

Y el ejemplo eminente de la relación de Orfeo con el mundo de los muertos fue su intento de rescatar a Eurídice. Con ésta aparece, p. e., en la cratera apulia de volutas, de figuras rojas, conservada en el Museo Nacional de Nápoles (ca. 330 a. C., núm. 80 Garezou), y en el bajorrelieve ático del Museo de Nápoles (núm. 5.432 Monceaux, 91 Panyagua; cf. *LIMC, s. v.* "Hermès", núm. 589). Aunque, como han dicho Martha Maas y Jane McIntosh Snyder[713], en la cerámica apulia parece que Orfeo, más que ir a rescatar a Eurídice, aparece como garante de que se habían cumplido las purificaciones que había prescrito, como sugiere el ánfora correspondiente al núm. 132 del catálogo de representaciones de Hades, en *LIMC*. Las ánforas núms. 270 de Milán, y 872 de Bari sugieren que Orfeo interviene en ritos de purificación para una boda en el Hades, como las que eran objeto de las creencias escatológicas del sur de Italia, según las ha reconstruido Smith[714].

---

711 Schmidt, M., 1978, p. 121 y lám. 14.

712 Vid. Svenbro, J., 1992.

713 Vid. Maas, M., y McIntosh Snyder, J., 1989, p. 172.

714 Vid. Smith, H. R. W., 1976, *passim*.

IV. 3. SÍNTESIS Y VALORACIÓN DE LOS TESTIMONIOS ACERCA DE ORFEO Y SU INFLUENCIA SOBRE LOS DIOSES Y EL MÁS ALLÁ.

IV. 3. 1. DIOSES A LOS QUE ORFEO DIRIGIÓ SU CANTO.

A. LOS DIOSES DEL REINO DE LOS MUERTOS.

A. 1. *BALANCE GENERAL.*

A los dioses de los muertos aluden Eurípides, *Alc.*, 357 y ss.; Hermesianacte, fr. 7 Powell, vv. 8 y 14 (donde se les designa respectivamente como παντοῖοι θεοί y μέγαλοι ἄνακτες); Damageto, *A. P.*, VII, 9, 7-8, que habla de Clímeno, a quien la *Suda*, *s. v.* Κλύμενος, identifica con Hades; y Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4, que menciona a Perséfone. Conón, según Focio, *Bibl.*, 140 a 24 –cf. *F Gr H* 26 F 1 (XLV)–, aludió también a Plutón y a Core. Vuelve a referirse a Plutón el Ps. Apolodoro, I, III, 2 (I, 14), y a las deidades infernales (aunque ahora no en relación con el intento de recuperar a Eurídice), el autor de las *A. O.*, vv. 950-82. En la literatura latina, encontramos a las Euménides (Virgilio, *Georg.*, IV, 481 y ss.; Ovidio, *Met.*, X, 45 y ss.; Séneca, *Herc. fur.*, v. 577; Estacio, *Theb.*, VIII, 57-60, a las que no encontrábamos en la literatura griega; los manes (Virgilio, *Georg.*, IV, 505; Silio Itálico, XI, 460), y, naturalmente, a los consabidos Plutón y Perséfone (Ovidio, *Met.*, X, 45 y ss.; Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1065-7 y 1080-3; "eiusd.", *Herc. fur.*, vv. 569-70 y 578, de los que Plutón aparece con el nombre de Dite, en Manilio, V, 329.

El hecho de que Orfeo no consiguiera rescatar a Eurídice no quiere decir que no hubiera conseguido, en un primer momento, conmover a Hades y a Perséfone. Sólo el testimonio de Platón, *Smp.*, 179 d, sugiere que los dioses infernales no sintieron el menor aprecio por el canto del tracio, al verlo como un hombre débil y cobarde. Pero estos detalles proceden de una manipulación del mito, por parte de Platón, como dijimos en nuestro comentario de este texto, en el apdo. IV. 1. Por lo demás, hay que recordar que, de los *Himnos órficos*, el núm. XXIX está dedicado a Perséfone, y el núm. XVIII, a Hades. Y la preocupación escatológica y soteriológica, en la literatura órfica, parece corresponderse, como repetidamente se ha observado, con el episodio de la catábasis.

La existencia de una versión "pre-virgiliana" del mito, en la que el héroe consigue rescatar a Eurídice, ha sido uno de los problemas que ha suscitado más discusiones y al que se dedica una gran parte de la bibliografía sobre Orfeo. Nosotros, aun considerando muy plausibles los argumentos a favor de esa versión en la que Orfeo conseguía efectivamente rescatar a Eurídice, creemos que a esa hipótesis le sigue faltando la prueba concluyente, para pasar a ser tesis. Pese a la fuerza de la argumentación de Heurgon[715], Bowra[716], Lee[717] y Touchette[718], ninguno de esos autores ha reparado en la disposición de las figuras -y especialmente de los pies de esas figuras- en el relieve del Museo de Nápoles (vid. núm. 91 Panyagua, y cf. *LIMC*, *s. v.* "Hermès", núm. 589), que sugieren que Eurídice debe volver al reino de los muertos, ya en un testimonio del s. V. Por otra parte, los argumentos de Graf[719] y de Heath[720], contra los testimonios literarios normalmente aducidos a favor de una versión con "final feliz", tienen cierto peso, y en la misma línea se sitúa Riedweg[721]. Y no hay un sólo testimonio acerca de la vida de Orfeo junto a Eurídice, tras la catábasis, ni acerca de hijos de Orfeo y Eurídice.

Pero, para lo que a nosotros nos ocupa en este trabajo, tal polémica no tiene mucho sentido, pues, fuera cual fuera el comportamiento de Orfeo, todos los testimonios -menos, como hemos dicho, el de Platón, *Smp.*, 179 d- están de acuerdo en que la música de Orfeo consiguió persuadir a los dioses del Hades. Que éstos le pusieran como condición no volverse hasta hallarse en el reino de los vivos, y que Orfeo no pudiera resistir el temor a que Eurídice no fuera con él, no afecta a la capacidad persuasiva de la música, que es lo que a nosotros nos interesa en este trabajo, y el motivo en el que insiste la mayoría de los testimonios antiguos[722]. En este sentido, cabe hacer, no obstante, algunas observaciones. Puesto que ya los mismos comentaristas antiguos (Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 119; vid. el texto reproducido en III. 1. 3. G.) relacionaron el episodio de la catábasis de Orfeo con un ritual de

---

715 Vid. Heurgon, J., 1932.

716 Vid. Bowra, C. M., 1952.

717 Vid. Lee, M. O., 1964.

718 Vid. Touchette, L. A., 1990.

719 Vid. Graf, F., 1987, pp. 81 y ss.

720 Vid. Heath, J., 1994.

721 Vid. Riedweg, Chr., 1996, pp. 1.255-9.

722 Vid. Graf, F., 1987.

evocación de las almas, hay que preguntarse, para empezar, hasta qué punto y cómo estaba presente la música en las ceremonias de evocación de los muertos -o, más en general, relacionadas con el mundo de ultratumba-, en la Antigüedad. Ello permitiría abordar el problema desde otra óptica: ¿eran los medios del arte de Orfeo los adecuados para actuar sobre el más allá? A la vista de los datos que vamos a exponer en el siguiente apartado, podemos adelantar ya que los medios de Orfeo podían ser y no ser los idóneos para hacer volver un alma al mundo de los vivos. En otras palabras: desde el punto de vista de la música, ambas versiones fueron posibles, aun cuando, por otros indicios, no se confirme la existencia de una versión con final feliz. Pero veamos ya en qué consistían las prácticas musicales de los antiguos en relación con el más allá.

A. 2. *MÚSICA FÚNEBRE, MÚSICA PARA LAS ALMAS, MÚSICA DEL MÁS ALLÁ.*

I. El canto fúnebre.-

En un pasaje de Marciano Capela, IX, 925 (p. 491 Dick), la Música personificada dice a los dioses que gracias a ella se mitigan los rigores del mundo infernal: *per me quippe vestrum homines illexere succursum irasque inferas per naenias sedavere.* Pero hay testimonios mucho más antiguos del uso del canto en los rituales dirigidos a los muertos. P. e., Esquilo, *Pers.*, 619-32, atestigua, en ese marco, el uso de himnos a los dioses psicopompos, para que faciliten el camino a los espíritus, de este mundo al de ultratumba, o viceversa. He aquí el texto de Esquilo:

ΒΑ. ἀλλ' ὦ φίλοι χοῆϲι ταῖϲδε νερτέρων
ὕμνους ἐπευφημεῖτε τόν τε δαίμονα
Δαρεῖον ἀνακαλεῖϲθε· γαπότους δ' ἐγώ
τιμὰϲ προπέμπω τάϲδε νερτέροιϲ θεοῖϲ.

ΧΟ. βαϲίλεια γύναι, πρέϲβοϲ Πέρϲαιϲ,
cύ τε πέμπε χοὰϲ θαλάμους ὕπο γῆϲ,
ἡμεῖϲ θ' ὕμνους αἰτηϲόμεθα φθιμένων πομποὺϲ
εὔφρονας εἶναι κατὰ γαίαϲ.
ἀλλὰ χθόνιοι δαίμονεϲ ἀγνοί,
Γῆ τε καὶ Ἑρμῆ βαϲιλεῦ τ' ἐνέρων,
πέμψατ' ἔνερθεν ψυχὴν εἰϲ φῶϲ·
εἰ γάρ τι κακῶν ἄκοϲ οἶδε πλέον,
μόνοϲ ἂν θνητῶν πέραϲ εἴποι.

Es cierto que esa ceremonia tiene lugar entre los persas, y el testimonio B 30 Bidez-Cumont, de Zoroastro[723], transmitido por Luciano, *Menippus sive Necyomantia*, c. 6, dice que los magos discípulos de Zoroastro abrían las puertas del Hades y hacían volver a las almas, con ensalmos: καί μοί ποτε διαγρυπνοῦντι τούτων ἕνεκα ἔδοξεν ἐς Βαβυλῶνα ἐλθόντα δεηθῆναί τινος τῶν Μάγων τῶν Ζωροάστρου μαθητῶν καὶ διαδόχων· ἤκουον δ' αὐτοὺς ἐπωιδαῖς καὶ τελεταῖς τισιν ἀνοίγειν τε τοῦ Ἄιδου τὰς πύλας καὶ κατάγειν ὃν ἂν βούλωνται ἀσφαλῶς, καὶ ὀπίσω αὖθις ἀναπέμπειν. También nos consta que una refección de los vv. 34 y ss. del canto XI de la *Odisea* se empleaba como "conjuro" para "resucitar" a los muertos (fr. 5 de los *Cestoi*, de Julio el africano, = *Ox. Pap.*, 412). Y Porfirio, *Abst.*, 4, 18, dice, a propósito de las ceremonias fúnebres de los brahmanes, que morían entre himnos: οἳ δ' ἐπειδὰν ὑπακούσωσι τῶν ἐντεταλμένων αὐτοῖς, πυρὶ τὸ σῶμα παραδόντες, ὅπως δὴ καθαρωτάτην ἀποκρίνωσι τοῦ σώματος τὴν ψυχήν, ὑμνούμενοι τελευτῶσιν.

Pero no se trataba sólo de una ceremonia bárbara (lo cual, por otra parte, no sería impedimento para relacionar esos testimonios con Orfeo, que, aun no siendo persa, procede también de un ámbito bárbaro). Esquilo, *Sept.*, 866 y ss., se refiere también a un himno a las Erinis y a un peán dirigido a Hades, aunque no indique la finalidad perseguida. Ahora podemos recordar que Eurípides, *Alc*, 357 y ss., hace decir a Admeto que querría poder hechizar con sus himnos a la hija de Deméter y a su esposo, como lo hacía Orfeo[724]. La palabra ὕμνος reaparece en los textos de Esquilo y Eurípides. He aquí el pasaje de Esquilo, *Sept.*, 866 y ss., que West considera espurio:

ΧΟ. ἡμᾶς δὲ δίκη πρότερον φήμης
τὸν δυσκέλαδον θ' ὕμνον Ἐρινύος
ἰαχεῖν Ἀΐδα τ'
ἐχθρὸν παιᾶν' ἐπιμέλπειν.

Ahora bien, hay algunos testimonios que sugieren que a las deidades de los muertos se las invocaba en voz baja, como dice Teócrito, II, 10 y ss.: ἀλλὰ, Σελάνα, / φαῖνε καλόν· τὶν γὰρ ποταείσομαι ἄσυχα, δαῖμον, / τᾶι χθονίαι θ' Ἑκάται.

---

723 Vid. Bidez, J., y Cumont, F., 1938, II, p. 40.

724 Cf. *A. O.*, 573-5.

II. Instrumentos propios de la música fúnebre.-

Si la presencia del canto en la evocación de las almas está relativamente documentada, más problemático es ver si la lira tenía alguna función relativa a las almas de los muertos, de acuerdo con las creencias más o menos supersticiosas de los antiguos. En general, no parece que fuera la música de lira la más empleada para esos menesteres, sino la resonancia del bronce[725], a la que, en principio, se atribuía una virtud purificadora, como atestigua un escolio a Teócrito, II. 36: τὸν δὲ χαλκὸν ἐπήχουν ἐν ταῖς ἐκλείψεσι τῆς σελήνης καὶ ἐπὶ τοῖς κατοιχομένοις, ἐπειδὴ ἐνομίζετο καθαρτικὸς εἶναι καὶ ἀπελαστικὸς τῶν μιασμάτων. διόπερ πρὸς πᾶσαν ἀφοσίωσιν καὶ ἀποκάθαρσιν αὐτῶι ἐχρῶντο, ὥς φησι καὶ Ἀπολλώδορος[726] ἐν τῶι περὶ θεῶν. De esa función catártica dan cuenta, p. e., Tibulo, I, 8, 21 y ss.; Juvenal, 6, 442-3; Plutarco, *Aem.*, 17, y Alejandro de Afrodisias, *Probl.*, 2, 46[727] (que la refieren a los eclipses de Luna[728], como Livio, 26, 5, 9, que registra también el uso del fragor del bronce para espantar al enemigo). Macrobio, *Sat.*, V, 19, 11, también habla de lo mismo: *omnino autem ad rem divinam pleraque aenea adhiberi solita, multa indicio sunt, et in his maxime sacris quibus delinire aliquos aut devovere aut denique exigere morbos volebant.* Ese sonido también parece haber tenido una función catártica en el culto de Cibele[729], y acompañaba las ofrendas a Hécate, como vemos en Teócrito, II, 36: ἁ θεὸς ἐν τριόδοισι· τὸ χαλκέον ὡς τάχος ἄχει.

El uso de la resonancia del bronce, para relacionarse con divinidades ctónicas, quizá pueda explicarse, desde el punto de vista de la magia, en virtud de su relación con la tierra: puesto que el bronce procede de la tierra, su sonido debe de ser la voz de un espíritu ctónico (Eurípides, *Hel.*, 1346: χαλκοῦ δ' αὐδὰν χθονίαν), y entonces ese sonido sería el más adecuado

---

725 Vid. Rohde, E., 1893 (⁸1921), I, p. 272, n. 1, y II, p. 77, n. 2.

726 *F Gr H* 244 F 110.

727 κινοῦσι χαλκὸν καὶ σίδηρον ἄνθρωποι πάντες ὡς τοὺς δαίμονας ἀπελαύνοντες. Cf. Luciano, *Philops.*, 15: ἐκεῖνα μὲν γὰρ (τὰ φάσματα) ἦν ψόφον ἀκούσηι χαλκοῦ ἢ σιδήρου, πέφευγε.

728 Cf. Plutarco, *De facie*, 944 b: κροτεῖν ἐν ταῖς ἐκλείψεσιν εἰώθασιν οἱ πλεῖστοι χαλκώματα, καὶ ψόφον ποιεῖν καὶ πάταγον ἐπὶ τὰς ψυχάς.

729 Cf. Claudiano, *Paneg. de IV consulatu Honorii Augusti*, vv. 149-50: *nec te progenitum Cybelius aere sonoro / lustravit Corybas ...*

para comunicarse con el más allá[730]. En efecto, Aristóteles, fr. 196 Rose (en Porfirio, *VP*, 41), atribuye a los pitagóricos una creencia animista a propósito del sonido del bronce: τὸν δ' ἐκ χαλκοῦ κρουομένου γινόμενον ἦχον φωνὴν εἶναί τινος τῶν δαιμόνων ἐναπειλημμένου τῶι χαλκῶι. Y hay más testimonios de la creencia en que el bronce está presente en el más allá, p. e., en un oráculo transmitido por Porfirio, *Phil.*, p. 141 Wolff, vv. 1-2[731]: αἰπεινὴ μὲν ὁδὸς μακάρων τρηχεῖά τε πολλόν, / χαλκοδέτοις τὰ πρῶτα διοιγομένη πυλεῶσιν.

En este marco, un pasaje de las *Argonáuticas órficas* (*A. O.*, vv. 965-6), que es el único que no presenta a Orfeo tocando la lira o la cítara, sino percutiendo una placa de bronce, en un ritual de evocación de las divinidades infernales, puede haber conservado un estado de cosas más próximo al originario en el culto a los muertos, que los textos en los que aparece Orfeo citaredo. También, como veremos más abajo, la resonancia de los metales parece haber sido más propia de los cultos mistéricos que la de la lira.

Ahora bien, en el sarcófago de Hagia Triada (ca. 1300 a. C.[732]), aparecen ya un flautista y un citarista acompañando una ofrenda. En Roma, es importante un testimonio de "atracción musical" de los manes, en ritos fúnebres, mediante música de flautas. Está en Estacio, *Theb.*, VI, 120 y ss.: *cum signum luctus cornu grave mugit adunco / tibia, cui teneros suetum producere manes / lege Phrygum maesta.* Pero los manes son sensibles también a la música de lira, si bien el testimonio que tenemos de este particular puede ser una reminiscencia del mito de Orfeo[733]: *qualis enim fuerit vita, quam deinde pudica, / si possem effari, cithara suadere ego Manes* (*Carm. epigr.*, 492, 7 y ss.).

Pero también hay testimonios de que, en las ofrendas a divinidades ctónicas, la música estaba casi ausente[734]. En cuanto a las Euménides, el escolio a Sófocles, *OC*, 489, dice que se les rinde culto en silencio: ἄπυστα

---

730 Vid. West, M. L., 1967, p. 12.

731 Correspondiente a p. 371-2 Smith. El fragmento de Porfirio, *De philosophia ex oraculis haurienda*, que contiene ese oráculo, ha sido transmitido por Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, IX, 10, 2.

732 Vid. Quasten, J., 1930, p. 7.

733 Vid. Wille, G., 1967, p. 548.

734 Stengel, P., 1910, p. 132.

φωνῶν· ἀνήκουστα, ἀντὶ ἠρέμα καὶ συντόμως. τοῦτο ἀπο τῆς δρωμένης θυσίας ταῖς Εὐμενίσι φησί. μετὰ γὰρ ἡσυχίας τὰ ἱερὰ δρῶσι. Del himno de las Erinis dice Esquilo que se canta sin forminge (*Eum.*, 328 y ss.: ἔπι δὲ τῶι τεθυμένωι / τόδε μέλος, παρακοπά, / παραφορά, φρενοδαλὴς / ὕμνος ἐξ Ἐρινύων / δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ- / μιγκτος, αὐονὰ βροτοῖς). La música no se empleaba en el culto a los muertos, según Dión Casio, LVI, 31, 3: τῶι δ' αὐλητῆι οὐκ ἐχρήσαντο, y cf. Suetonio, *Tib.*, 70, 3: *et quo primum die post excessum Augusti curiam intravit, ... sine tibicine supplicavit, ut ille olim in morte filii.* Eurípides, *I. T.*, 146, habla de "elegías sin lira" (ἀλύροις ἐλέγοις), aunque Esquilo, *Chph.*, 149-51, alude a los peanes en honor de los muertos: τοιαῖσδ' ἐπ' εὐχαῖς τάσδ' ἐπισπένδω χοάς· / ὑμᾶς δε κωκυτοῖς ἐπανθίζειν νόμος, / παιῶνα τοῦ θανόντος ἐξαυδωμένας.

Ahora bien, aparte de las divinidades asociadas a los muertos, ¿qué efectos tenía el sonido sobre las almas de los muertos? Sabemos que el sonido del bronce ahuyentaba a los fantasmas, según creencia de los antiguos que se documenta en Ovidio, *Fast.*, V, 441-4[735]:

rursus aquam tangit, Temesaeaque concrepat aera,
et rogat ut tectis exeat umbra suis.
cum dixit novies 'manes exite paterni'
respicit, et pure sacra peracta putat.

En ese marco, pues, parece que la lira no tenía mucho que hacer. Sin embargo, un interesante estudio de Jesper Svenbro[736], al que ya hemos aludido en la segunda parte de este trabajo, ha señalado las relaciones de magia simpática entre la lira y el Hades, y, por tanto, la congruencia de ese instrumento en una escatología que sitúa bajo tierra el mundo de los muertos. Para no repetir lo ya dicho, remitimos al apdo. II. 3. A. b., que tenemos que completar aquí detallando en qué consisten esas relaciones de magia simpática entre la lira y el reino de Hades. Como vimos, la lira y la lápida funeraria son invenciones de Hermes, cada una de las cuales tiene lugar en una de las versiones del robo de las vacas de Apolo, a manos del hijo de Maya, y, según ha hecho ver Svenbro, se contraponen porque la lápida funeraria cierra a los muertos el camino de regreso al mundo de los vivos, mientras que la lira

---

735 Cf. los testimonios de Luciano, *Philops.*, 15, y de Alejandro de Afrodisias, *Probl.*, 2, 46, que hemos citado en la página anterior.

736 Vid. Svenbro, J., 1992.

permite ese regreso de las almas, como sugiere, para ese autor[737], el testimonio de Varrón acerca de un poema órfico titulado *Lyra*, transmitido por un escolio a Virgilio, *Aen.*, VI, 119, que hemos presentado en III. 1. 3. D. Existe un pequeño inconveniente: ese testimonio relaciona esas creencias con una escatología astral, como veremos más abajo, mientras que aquí nos estamos moviendo en el marco de una escatología "tradicional", que sitúa bajo tierra el reino de los muertos. Pero no es imposible que, en ese testimonio, se hayan adaptado a la escatología astral las creencias que intenta entrever Svenbro, sobre las relaciones entre la lira y el Hades subterráneo.

Esas relaciones pueden enriquecerse cuando se observa el comportamiento de la tortuga[738] y se intenta deducir de él propiedades que los antiguos pudieran atribuir a la lira, en relación con el mundo de los muertos. Los antiguos sabían que la tortuga entierra sus huevos (Aristóteles, *HA*, 558 a 4 y ss.) y que deja señales que le permitan reconocer el lugar donde los ha enterrado (Plutarco, *De soll. anim.*, 982 b-c[739]). Svenbro ve en esos fenómenos un enterramiento que, en vez de condenar su objeto al no-ser, lo prepara para que entre en el mundo del ser. Y este autor recoge la posibilidad de que, en el mismo nombre de la tortuga -en las lenguas románicas-, puede verse una relación con el mundo de los muertos: en efecto, esp. "tortuga", fr. "tortue", it. "tartaruga", pueden derivar de una palabra bajo-latina "*tartaruca", que sugiere una significación de "animal del Tártaro". Además, se documenta (una sola vez) el uso de la palabra χελώνη como designación de un tipo de tumba, en una inscripción de Polla (Patara, Asia Menor), de época imperial[740], y un lécito ático (del pintor de Saburov, del s. V, Berl. Inv. 3262) muestra un βάρβιτον sobre una estela funeraria[741]. Volveremos sobre esa imagen; pero, antes, hay que señalar algunos hechos más.

---

737 Vid. Svenbro, J., 1992, p. 148.

738 Vid. Svenbro, J., 1992, pp. 149 y ss., con bibliografía.

739 Aunque ese autor habla de la tortuga marina, cabe extrapolar ese comportamiento a la tortuga de tierra: al menos, Aristóteles, *De respir.*, 475 b 29-31, relaciona los hábitos de la tortuga marina y de la terrestre, en cuanto a la puesta de los huevos.

740 Vid. Hicks, E. L., 1889, esp. p. 82, núm. 35.

741 Vid., p. e., Greifenhagen, A., ^{2}1966, láminas 82-83. En p. 30, ese autor dice que podía tratarse de la tumba de una tañedora de lira. Ese lekythos también está reproducido en Quasten, J., 1929, lámina VI.

Aristófanes, *Ra.*, 868, hace decir a Esquilo ὅτι ἡ πόησις οὐχὶ συντέθνηκέ μοι (sabemos que obras suyas obtuvieron victorias después de su muerte, según la *Vida de Esquilo*, 13), y Dioniso, en esa misma obra (v. 1471), elige a Esquilo para que vuelva a Atenas, desde el Hades. Para Svenbro, que quizá procede aquí con excesiva audacia especulativa, esa situación tiene que ver con esta otra: Esquilo había declarado que el treno se canta sin lira (*Ag.*, 990, y *Eum.*, 331-333[742]), y había asociado su propia poesía a la "pequeña lira", de la que Eurípides prescinde (vv. 1304-7). Según Svenbro, es por eso por lo que Dioniso eligió a Esquilo, para que volviera a Atenas. Esquilo se había servido de la lira, por lo que pudo volver a vivir. Y no olvidemos que, según la *Vida de Esquilo*, 10, Esquilo murió porque un águila le dejó caer una tortuga sobre la cabeza, lo cual simbolizaba la muerte que le decretó Zeus[743]. Así, la propiedad de las tortugas, que salen a la superficie de la tierra, después de hibernar en ella, parece haberse transmitido a Esquilo y a su arte, cuya fama pervivió.

A pesar de lo aventurado de la "lectura" que hace Svenbro de las *Ranas*, cuanto llevamos dicho puede sugerir una relación de magia simpática entre la tortuga y el mundo de los muertos, que podría, a su vez, hacer de la lira el instrumento más adecuado para tratos con el más allá. Además, hay un pasaje de Plinio, *NH*, XXXII, 33, que sugiere que la sangre de tortuga servía como contraveneno para tratar mordeduras de serpiente: *sanguis earum*

---

742 Cf. Sófocles, fr. 849 Radt, y *OC*, 1220-3, y Eurípides, *IT*, 143-7; *Hel.*, 184-90; *Alc.*, 430-1 y 445-7, y *Ph.*, 1026-31. En todos esos pasajes, se afirma que la lira no acompañaba los cantos de duelo, lo cual parece negar la eficacia de la lira en una música que intenta influir sobre el mundo de ultratumba. Sin embargo, este testimonio no tiene un valor absoluto, pues, como veremos más abajo, hay algunos testimonios del uso de la lira en la música fúnebre. Así pues, nos inclinamos a no interpretar esos textos en un sentido literal: que la música fúnebre no empleara la lira sólo quiere decir que su carácter está lejos del sentido sereno y sobrio de la música normalmente asociada a aquel instrumento. Pero eso no impidió que la lira se utilizara en esos contextos.

743 Tras relatar la muerte de Esquilo, el texto dice: χρηστηριασθεὶς δὲ ἦν· οὐρανόν σε βέλος κατακτενεῖ. Svenbro relaciona la tortuga y el águila con Zeus: hay, en efecto, una calcedonia grabada con una imagen de Zeus, que lleva una tortuga en la mano, y tiene una tortuga a sus pies (vid. Cook, A. B.,1925, II, 2, p. 895, fig. 821).

claritatem visus facit, <discutit> suffusiones oculorum. et contra serpentium omnium et araneorum ac similium et ranarum venena auxiliatur. No olvidemos que Eurídice había muerto a causa de una mordedura de serpiente[744], y que Orfeo se valió, entre otras cosas, de su lira, para intentar hacerla volver al mundo de los vivos. En el contexto de los hechos descritos por Svenbro, parece que el uso de la lira era perfectamente coherente para esos fines, desde el punto de vista mágico.

La argumentación de Svenbro, salvando algunas interpretaciones excesivamente audaces -aunque no insostenibles-, es sugerente y está bien trabada. Pero el uso de la lira, en ceremonias relacionadas con el mundo de ultratumba, no se documenta de una manera que permitiese pensar que ese instrumento fuera, en efecto, el adecuado para evocar almas o para comunicarse con el más allá. Hemos visto más arriba lo frecuente que era valerse de la resonancia del bronce, y hay por otra parte testimonios que sugieren que el retorno de los infiernos debía hacerse en silencio (Ps. Virgilio, *Culex*, 290-1[745]). No obstante, ya hemos aludido a la cítara de siete cuerdas[746], en el sarcófago de Hagia Triada, y, en la iconografía fúnebre, no faltan los testimonios. Así, Quasten alude a un relieve del s. V a. C., que muestra un banquete funerario en el que aparece un tañedor de lira[747]. Un lécito de fondo blanco[748] muestra a un joven con lira, junto a una tumba, y hay varias imágenes que muestran al difunto en un "naiskos", con una lira: p. e., tenemos el ánfora de figuras rojas del pintor de Iliupersis, conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (núm. 11223[749]); el vaso apulio del Museo Civico di Storia ed Arte, de Trieste[750], en el que el

---

744 Vid. Virgilio, *Georg.*, IV, 457-9, y Svenbro, J., 1992, p. 150.

745 *praeceptum signabat iter nec rettulit intus / lumina nec divae corrupit munera lingua.*

746 Vid. Thiemer, H., 1979, p. 122, y Paquette, D., 1984, p. 90 y fig. 10.

747 Vid. Quasten, J., 1930, p. 205, y la reproducción en Dölger, F. J., 1927, lámina 233.

748 Conservado en la "Antikensammlung" del Kunsthistorisches Museum, de Viena (IV 143, antiguo 622). Vid. la reproducción en Paquette, D., 1984, p. 169, fig. L 44, y en Maas, M., y McIntosh Snyder, J., 1989, p. 109 (fig. 21 del cap. IV).

749 Cf. fig. 12 del cap. 7 de Maas, M., y McIntosh Snyder, J., 1989, p. 194. Para referencias a otras imágenes, vid. *ibid.*, p. 178-9 y 242, n. 68 al cap. 7.

750 Vid. Quasten, J., 1929, lámina VIII.

muerto aparece en un heroon, con una lira a su izquierda -la colocación a la izquierda puede relacionar ese instrumento con el otro mundo-, o el vaso del Museo Nazionale de Nápoles[751], en el que se ve una cítara bajo el heroon. Del s. III d. C. puede datar el sarcófago del Museo Laterano[752], en el que el retrato de la difunta aparece flanqueado, de dentro hacia afuera, por dos Érotes alados, con cestos de fruta, dos pastores -el de la derecha del espectador, por cierto, caracterizado como el "Buen Pastor"-, y, en cada extremo, sendas tañedoras de lira. En época posterior, encontramos un sarcófago descubierto en el "Coemeterium" de San Urbano, en la Catacumba de Calisto, conservado en el Palacio Corsini de Roma. El lugar de su hallazgo y la imagen del Buen Pastor que aparece en la mandorla central, sugieren una procedencia paleocristiana. En el panel delantero, a la izquierda del observador, se ve a una joven sentada, tocando la lira, tras de la cual hay tres mujeres; a la derecha, como contrapunto, vemos a un hombre sentado, en actitud oratoria, vestido con *toga contabulata*, y que sostiene un *volumen* con la mano izquierda. Tras él, podemos observar otros tres hombres[753].

III. La música del más allá.

Las representaciones a las que hemos aludido nos conducen a un bello círculo de ideas, que es el de la música del más allá[754]. Con esa creencia se

---

751 Vid. Quasten, J., 1929, lámina IX.

752 Vid. Quasten, J., 1929, p. 3, y lámina II (las láminas aparecen tras la p. 188). Según Quasten, el peinado de la difunta, verosímilmente retratada en el centro del panel anterior del sarcófago, permite relacionar la obra con la época de los Severos.

753 Vid. Quasten, J., 1929, lámina I.

754 Tal es la opinión de Quasten, J., 1929, pp. 5 y ss., y 1930, con el antecedente de Dütschke, H., 1909, p. 188. Este autor comenta otras interpretaciones según las cuales los instrumentos musicales aparecían representados sobre sepulcros de músicos profesionales -lo que no es verosímil cuando los difuntos son niños, como en el relieve reproducido en Quasten, J., 1929, lámina 5-. También se propuso que los tañedores de lira, en los sarcófagos, aludieran a la cultura del difunto, o que fueran una reproducción decorativa de una escena de la vida cotidiana (vid. las referencias en Quasten, J., 1929, pp. 1-5). Por último, Deonna, W., 1939, esp. pp. 77-81, adujo abundantes testimonios de agonizantes que declararon escuchar una maravillosa música: que tales alucinaciones auditivas puedan explicar la creencia en la música del más allá no pasa de ser otra hipótesis,

relacionan las representaciones de Orfeo encantando animales, con su música, en el arte funerario, como vimos en la segunda parte (II. 2.), y esa intención mágica de la representación de un músico que restaura mágicamente la Edad de Oro en el más allá puede confirmarse a la vista de San Agustín, *De civ. Dei*, 18, 14, que protesta contra la presencia de Orfeo en los ritos funerarios[755]. Debemos, en este momento, exponer los testimonios de la creencia en la música del más allá, entre los antiguos, pues, si la música estaba presente en el más allá, ello sería, desde el punto de vista mágico, la condición de posibilidad de otra creencia: que, mediante la música, fuera posible comunicarse con el otro mundo.

Ya el fr. 129 Snell, vv. 6 y ss., de Píndaro, dice que, en el otro mundo, se pasa el tiempo haciendo música, entre otras cosas:

καὶ τοὶ μὲν ἵπποις γυμνασίοισι τε – –,
τοὶ δὲ πεσσοῖς,
τοὶ δὲ φορμίγγεσσι τέρπονται.

El diálogo pseudo-platónico *Axíoco*, 371 d, también incluye la música entre los placeres del más allá: ὅσοις μὲν οὖν ἐν τῷ ζῆν δαίμων ἀγαθὸς ἐπέπνευσεν, εἰς τὸν τῶν εὐσεβῶν χῶρον οἰκίζονται, ἔνθα ἄφθονοι μὲν ὧραι παγκάρπου γονῆς βρύουσι, πηγαὶ δὲ ὑδάτων καθαρῶν ῥέουσι, παντοῖοι δὲ λειμῶνες ἄνθεσι ποικίλοις ἐαριζόμενοι, διατριβαὶ δὲ φιλοσόφων καὶ θέατρα ποιητῶν καὶ κύκλιοι χοροὶ καὶ μουσικὰ ἀκούσματα. Y las descripciones virgilianas del Elíseo incluyen versos como éstos: *pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt* (*Aen.*, VI, 644), o *conspicit, ecce, alios dextra laevaque per herbam / vescentis laetumque choro paeana canentis* (*Aen.*, VI, 656-7). También Cintia habla a Propercio de la música del más allá (IV, 7, 59 y ss.):

Ecce coronato pars altera vecta phaselo,
mulcet ubi Elysias aura beata rosas,
qua numerosa fides quaque aera rotunda Cybebes
mitratisque sonant Lydia plectra choris.

---

pues también parece que, en la agonía, el sentido que primero se pierde es el del oído (Porte, J., prólogo a la obra coordinada por él mismo, 1968).

755 *Quamvis Orpheum nescio quo modo infernis sacris vel potius sacrilegiis praeficere soleat civitas impiorum.*

La epigrafía sepulcral ofrece testimonios del mayor interés, de los que escogemos algunos sobre la cítara -el instrumento de Orfeo- en el otro mundo. Un epigrama dedicado a Anacreonte (*A. P.*, VII, 27) dice así: Εἴης ἐν μακάρεσσιν, Ἀνάκρεον, εὖχος Ἰώνων / μήτ' ἐράτων κώμων ἄνδιχα μήτε λύρης. Aunque nos remite a la creencia en que los μύσται de Dioniso se reunirán con el dios en el más allá, el epitafio correspondiente a *CIL*, VI, 30122, alude al instrumento de Orfeo y Apolo: *magna virtus pueri victusque remisit animam / volnus habet et c(a)e[c]o carpitur i[gn]e / condidimus terr(a)e a[ri]sque sacrabimus ipsum. / Qui sonus auditur et vox imago Ly(a)ei, / murmurant et chitari cord(a)e cum voce decores. / Hos tibi versicul[o]s cum lacrimis fecerunt ipsi / parentes.* También es reveladora otra inscripción, publicada por Dütschke[756], escrita en griego, aunque con caracteres latinos (ofrecemos la transcripción de Dütschke):

... LIGYRON·MELOS·ON·POTE·HERME[c
ἦ]YRE·CHELONES·METRON·EGODE PSALLVS AEIDO
PROS ZOFONE (sic!) AEROENTA CHELIDONI ICELON AVDEN
ALA (sic!) MEMYR (sic!), OLOE KATE[χει καὶ γαῖα] MELENA (sic!)
HOS MEN MOI LETEN [παρέχει] KAI APHIATO PHONEN.

Cumont[757], siguiendo a Paul Mazon, la lee de este modo:

Μὰψ ὑμνεῖν ἔμαθ]ο[ν] λιγυρὸν μέλος, ὧν ποτε Ἑρμῆς
εὗρε χελώνης μέτρον· ἐγὼ δὲ ψάλλους' ἀείδω
πρὸς ζόφον ἠερόεντα χελιδόνι (ε)ἴκελον αὐδήν·
ἀλλά με Μ(οῖ)ρ' ὁλοὴ κατέχ[ει καὶ γαῖ]α μέλ(αι)να
ὡς μέν μοι λήθην [π]αρέχ[ει] καὶ ἀφ[ε]ίλατο[758] φωνήν.

En relación con la música del más allá, Yámblico pudo llegar a incluir en su *De vita Pythagorica*, 28, 139, el relato de alguien que había oído una voz que cantaba junto a la tumba de Filolao[759]: ἔφη γοῦν Εὔρυτόν τις λέγειν ὅτι φαίη ποιμὴν ἀκοῦσαί τινος ἄιδοντος, νέμων ἐπὶ τῶι τάφωι

---

756 1909, p. 66. Procede del sarcófago núm. 71 de los catalogados en esa obra (Rávena, s. III d. C.). Un sentido afín al de esa inscripción lo tiene la recogida en *CIL*, VI, 24042.

757 1942, p. 299, n. 1, y lámina XXVI, 2-4.

758 ἀφ[ε]ίλατο: ἀφίατο Marrou, H. I., 1938, p. 196 de la reimpr.

759 Sobre el que insiste en 28, 148.

τοῦ Φιλολάου, καὶ τὸν οὐθὲν ἀπιστῆσαι, ἀλλ' ἐρέσθαι τίνα ἁρμονίαν. ἦσαν δὲ οὗτοι ἀμφότεροι Πυθαγόρειοι, καὶ μαθητὴς Εὔρυτος Φιλολάου. Y, en efecto, hay incluso representaciones de los difuntos tocando instrumentos musicales, en los relieves funerarios: p. e., en el relieve de un sarcófago del Museo de Nápoles[760], vemos a la difunta tocando la lira en un globo que tiene que representar el firmamento, pues está sostenido por un personaje con la postura de Atlas. A los lados, quienes sostienen el globo son centauros sobre los que cabalgan nereidas: éstas también tocan instrumentos de cuerda.

Aludíamos antes a que los μύσται de Dioniso creían en su unión con el dios, en el más allá, y, del mismo modo, los intelectuales y músicos esperaban formar parte del coro de las Musas, después de su muerte, como sugiere el epitafio de Erina (*A. P.*, VII, 12):

Ἄρτι λοχευομένην σε μελισσοτόκων ἔαρ ὕμνων,
ἄρτι δὲ κυκνείωι φθεγγομένην στόματι
ἤλασεν εἰς Ἀχέροντα διὰ πλατὺ κῦμα καμόντων
Μοῖρα, λινοκλώστου δεσπότις ἠλακάτης·
σὸς δ' ἐπέων, Ἥριννα, καλὸς πόνος οὔ σε γεγωνεῖ
φθιέσθαι ἔχειν[761] δὲ χοροὺς ἄμμιγα Πιερίσιν.

Los dos primeros versos de otro epitafio, que, por el tipo de letra, puede ser de época de Augusto (*CIL*, VI, 21521 c 1-2), dicen así: *Seu grege Pieridum gaudes seu Palladis [arte / comnis caelicolum te chor[u]s excipiet.* Y las Musas aparecen representadas en multitud de sarcófagos romanos, como el del Museo de Berlín, de época de los Flavios[762]. En otro sarcófago[763], se ve, a la derecha del espectador, a un hombre sentado, con un rollo de papiro en la mano; junto a él, la Musa Urania, en pie, toca con una varilla una esfera

---

760 Vid. Marrou, H. I., 1938, p. 170 de la reimpr., núms. 221-2, y Cumont, F., 1942, p. 304 y lám. XXIX, 1.

761 ἔχειν: ἄγειν Headlam.

762 Vid. Cumont, F., 1942, fig. 65.

763 De la antigua colección Simonetti, del s. III d. C.; vid., p. e., Marrou, H.-I., 1933, pp. 173 y ss. (con reproducción en p. 174, fig. 4); 1938, pp. 159-60, y Cumont, F., 1942, p. 300.

estrellada: como dijeron Marrou[764] y Cumont[765], la Musa de la Astronomía podía estar indicando, en esa imagen, el camino de la inmortalidad a través de la sabiduría, en el marco del misticismo astral[766]. Por cierto que, a la izquierda del espectador, en ese mismo relieve, puede verse a una mujer que toca la lira, a la que escucha otra Musa. Las Musas, en número de siete -que era muy a menudo el de las cuerdas de la lira-, aparecen como jueces del torneo entre Apolo y Marsias, representado en un sarcófago de Sidón, conservado en la Gliptoteca de Copenhague, y ese mito, según Aristides Quintiliano, II, 18, tenía el sentido de expresar la superioridad de la música de lira sobre la de flauta. En el apartado siguiente, veremos qué sentido tenía la lira con vistas al más allá, y entonces se comprenderá por qué la superioridad de ese instrumento era objeto de representación en el arte funerario.

Las sirenas aparecen también con tímpanos, flautas y liras, en la iconografía fúnebre. Una estela del Pireo, quizá del s. I a. C., muestra una pequeña Sirena que toca la cítara[767]. Encontramos también a las Sirenas bailando y tocando diversos instrumentos en el festín dionisíaco del Elíseo, en la tumba de Metrodoro de Quíos[768], y, en otro sarcófago, se las puede ver vestidas con el *pallium* de los filósofos[769]. Y un lécito de fondo blanco, conservado en el British Museum, muestra a una Sirena tocando la lira sobre una tumba, flanqueada por dos hombres con sendos perros, que la escuchan

---

764 1933 y 1938.

765 1942, p. 300. Cf. Platón, *Smp.*, 187 a y ss.; "eiusd", *Phaedr.*, 259 d, y *Crat.*, 396 b-c: ἡ δ' αὖ ἐς τὸ ἄνω ὄψις καλῶς ἔχει τοῦτο τὸ ὄνομα καλεῖσθαι, οὐρανία, ὁρῶσα εἰς τὸ ἄνω, y Diodoro Sículo, IV, 7, 4: Οὐρανίαν δ' ἀπὸ τοῦ τοὺς παιδευθέντας ὑπ' αὐτῆς ἐξαίρεσθαι πρὸς οὐρανόν.

766 También aparece Urania en el relieve de un sarcófago del Palazzo Mattei (vid. Cumont, F., 1942, lám. XXXI, 1).

767 Vid. Cumont, F., 1942, p. 147-8, y fig. 19.

768 Vid. Cumont, F., 1942, pp. 324 y s., y, para una reproducción, Weicker, G., 1909-1915, fig. 6. También se las ve en un banquete de los bienaventurados, en un cuenco de Cirene, del s. VI a. C., conservado en el Museo del Louvre, reproducido en Weicker, G., 1902, p. 15, fig. 9 (=1909-1915, fig. 4). Cf. Claudiano, *De raptu Proserpinae*, 2, 328 y ss.: *Grata coronati peragunt convivia manes; / rumpunt insoliti tenebrosa silentia cantus.*

769 Vid. Cumont, F., 1942, p. 331 y fig. 73.

atentamente[770]. También Orfeo, como vimos en el apartado IV. 2., aparecía en el Hades, en la iconografía, desde época clásica, y en el Hades lo sigue mostrando Virgilio, *Aen.*, VI, 644 y ss. Nuestro personaje es visible también en los relieves de sarcófagos romanos[771], tanto paganos como paleocristianos, que lo representan entre los animales que lo escuchan, y no estará de más recordar que una de las más antiguas imágenes griegas de un músico al que rodean los pájaros[772], fue hallada en una necrópolis[773]. En un epitafio de la época de Hadriano o Marco Aurelio, se afirma que el alma del dedicatario, Zenódoto, se encuentra en el cielo, donde están Orfeo y Platón[774]. También Estacio, *Silv.*, V, 3, 26-7, espera que su padre esté cantando junto a Homero y Hesíodo, en el más allá. Todo ello, desde el punto de vista de la magia simpática, constituye la contrapartida -y, al mismo tiempo, la condición de posibilidad- del uso de la música en las ceremonias fúnebres: ese arte podrá servir para guiar a las almas a su destino de ultratumba, o para hacerlas volver al mundo de los vivos, en tanto que esté presente también en el más allá.

Pero, en principio, la música del más allá no parece que se haya concebido como guía para las almas que emprenden su viaje al otro mundo, sino como la transposición de una de las alegrías de la vida terrena[775], a lo que hay que añadir la creencia en la función catártica y apotropaica del arte de

---

770 Vid. reproducción en Harrison, J. E., [1]1903 ([3]1922; 3ª reimpr., 1959), p. 204, fig. 39.

771 Vid. Cumont, F., 1942, p. 304, y los núms. 114 y 147 Garezou.

772 ¿O es el músico el que escucha a los pájaros y aprende a tocar imitando el canto de éstos? No olvidemos que, según Teófilo de Antioquía, *Ad Autolycum*, II, 30, y Filóstrato el viejo, *Im.*, II, 15, 6, Orfeo había aprendido música imitando el canto de las aves.

773 Nos referimos a la píxide micénica del Museo Arqueológico de La Canea (núm. 105 del catálogo de la exposición "El mundo micénico", p. 195 de la ed. española indicada en bibliografía).

774 *AP*, VII, 363: †Τετμενάνης ὅδε τύμβος ἐϋγλύπτοιο μετάλλου / ἥρωος μεγάλου νέκυος κατὰ σῶμα καλύπτει / Ζηνοδότου· ψυχὴ δὲ κατ' οὐρανὸν, ἦιχί περ 'Ορφεύς, / ἦιχί Πλάτων, ἱερὸν θεοδέγμονα θῶκον ἐφεῦρεν.

775 En ese sentido se inclinan Festugière, A. J., 1953, pp. 133 y ss., y Wille, G., 1967, pp. 542 y ss., aunque hay que observar, como ya hiciera Delatte, A., 1913, p. 328, que, p. e., en los lécitos de fondo blanco, no se ve a los muertos practicar ningún otro juego o distracción fuera de la música o la lectura.

los sonidos[776]. P. e., en el *Corpus Hermeticum*, las referencias a la música del paraíso apuntan más bien a que, como la divinidad goza con el canto (χαίρει γὰρ ὕμνοις ὁ θεός, dice el fr. 23, 69), esa es la actividad propia de los bienaventurados, como se ve en *Poimandres*, 25-6, donde se describe la ascensión del alma a través de las esferas celestes (a cuyo conjunto se designa en todo el pasaje con la palabra ἁρμονία[777]), por cuyo poder[778] el alma se desnuda de las cualidades que había adquirido al descender a través de las esferas, para encarnarse[779]. Y, al alcanzar la última esfera, el alma canta himnos con los que allí se encuentran, en honor del padre: καὶ οὕτως ὁρμᾷ λοιπὸν ἄνω διὰ τῆς ἁρμονίας, καὶ τῇ πρώτῃ ζώνῃ δίδωσι τὴν αὐξητικὴν ἐνέργειαν καὶ τὴν μειωτικήν ... 26. καὶ τότε γυμνωθεὶς ἀπὸ τῶν τῆς ἁρμονίας ἐνεργημάτων γίνεται ἐπὶ τὴν ὀγδοαδικὴν φύσιν, τὴν ἰδίαν δύναμιν ἔχων, καὶ ὑμνεῖ σὺν τοῖς οὖσι τὸν πατέρα.

Tal parece haber sido uno de los orígenes religiosos de la doctrina de la armonía de las esferas: como ha señalado Burkert[780], en el fondo de esa doctrina no hay ni un modelo cosmológico, ni una teoría musical, sino más bien una creencia relativa al más allá, de la que ese autor halla un eco en la escatología persa, donde el paraíso recibe el nombre de "Garodemana", e. d., "Mansión de los cantos", lo que alude a cantos de alabanza de los bienaventurados. Ese canto, enmarcado en el motivo de la liturgia celeste, constituye un rasgo de un fenómeno más amplio: la configuración del paraíso a imagen del espacio sagrado terreno[781], lo cual es típico de la escatología judeo-cristiana, como veremos más abajo. En relación al pasaje del *Corpus*

---

776 Vid. Delatte, A., 1913, p. 331.

777 El origen del hombre también se sitúa en la ἁρμονία, según el *Poimandres*, 15: ὑπεράνω οὖν ὢν τῆς ἁρμονίας. Cf. Plotino, IV, 3, 12.

778 En el fr. 20, 7 (*ap.* Estobeo, I, 49, 3, vol. I, p. 320 Wachsmuth, = vol. III, p. 87 Festugière), se describe así la finalidad de la armonía de los astros: ἡ φύσις τοίνυν ὁμοιοῖ τὴν ἁρμονίαν τοῦ σώματος τῇ τῶν ἀστέρων συγκράσει καὶ ἑνοῖ τὰ πολυμιγῆ πρὸς τὴν τῶν ἀστέρων ἁρμονίαν, ὥστε ἔχειν πρὸς ἄλληλα συμπάθειαν. τέλος γὰρ τῆς τῶν ἀστέρων ἁρμονίας τὸ γεννᾶν συμπάθειαν καθ' εἱμαρμένην αὐτῶν.

779 Cf. Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 714, y XI, 51. Acerca de esa doctrina de la encarnación del alma y de la escatología, así como sobre las visiones que le corresponden, vid. los trabajos de Culianu, I. P., 1982, 1983 y 1984, y Pérez Jiménez, A., 1993.

780 Vid. Burkert, W., 1962, pp. 357 y ss. de la trad. inglesa.

781 Vid., p. e., Widengren, G., 1945, p. 139 de la trad. esp.

Hermeticum que mencionábamos en la página anterior (*Poimandres*, 25-6), fue Kroll[782] el que sugirió que el canto de los bienaventurados se relaciona con la armonía de las esferas, que, para Filón de Alejandría (cf. *De vita Mosis*, II, 239, con *De somniis*, I, 37, y *De confus. ling.*, 56), constituye un canto de alabanza a Dios. La crítica de Festugière[783] es muy justa: en Grecia, el canto de los bienaventurados se documenta por primera vez en Píndaro, fr. 129 Snell, antes que cualquier especulación sobre la armonía de las esferas. Pero ello no invalida nada: para nosotros, la especulación pitagórica representa un intento de racionalización matemática de una doctrina que sí pudo ser originariamente escatológica, y esa índole, que se manifiesta con especial claridad, p. e., en la apocalíptica judaica, se ha conservado bastante bien en los textos de Filón de Alejandría a los que nos hemos referido, y en otros que citaremos después, frente a la mayoría de los testimonios griegos, que reducen de la armonía de las esferas a un modelo cosmográfico.

En ese marco de la música del más allá, según Weicker[784], que las Sirenas cantaran tiene que ver con que fueran espíritus de los muertos, y con que las almas fueran concebidas en forma de ave (concepción de la que, según ese autor, nació la imagen de las Sirenas). La idea del alma-ave se entrevé ya en *Od.*, XI, 605: ἀμφὶ δέ μιν κλαγγὴ[785] νεκύων ἦν οἰωνῶν ὡς[786], y hay que mencionar aquí las metamorfosis de Aristeas en cuervo

---

782 1914, pp. 308 y ss.

783 1953, pp. 133 y ss.

784 Vid. Weicker, G., 1902, p. 17. También cantan las Hespérides, en un entorno asimilable al paraíso -espacio divino, próximo a las islas de los bienaventurados-: vid., p. e., Hesíodo, *Th.*, 518, y Eurípides, *Hipólito*, vv. 742 y ss. El escolio a las Ἑσπερίδες λιγύφωνοι de Hesíodo, *Th.*, 275, relaciona, por cierto, el canto de las Hespérides con la armonía de las esferas: διὰ τοῦτο τοιαῦτας καλεῖ, διότι κατὰ μουσικὴν ἁρμονίαν οἱ ἀστέρες κινοῦνται περὶ τὰ Γάδειρα (p. 55 Di Gregorio).

785 Con la misma palabra se designa el canto de las aves del mundo de los vivos, en *Il.*, II, 463.

786 El fr. 54 West, de Hiponacte, puede tomarse como un testimonio de la creencia en que ciertas aves son mensajeras del más allá (así lo interpreta Weicker, G., 1902, p. 27). Dice así: κριγὴ δὲ νεκρῶν ἄγγελος καὶ κῆρυξ. Todo depende de si damos a la palabra κριγή el sentido de γλαύξ, atestiguado por Hesiquio, o el de "chillido". Cf. Ovidio, *Met.*, V, 543-550; VI, 431-2; X, 453,

(desde Heródoto, IV, 15), que Plinio, *NH*, VII, 174, y Máximo de Tiro, 10, 2, asocian con vuelos del alma. Desde luego, un vuelo del alma pudo estar ya presente en el poema de Aristeas, aunque no fuera, en verdad, más que un tratamiento literario del tema del viaje: así parece deducirse de los pasajes de Heródoto, IV, 13, y de Máximo de Tiro, 38, 3 c (= Aristeas Epic., fr. 1 Bernabé), que tienen todo el aire de un resumen del poema. Otras huellas de esa concepción del alma-ave se entrevén en Eurípides, *Hip.*, 732 y ss., y 1.290 y ss.; en Platón, *Phaedr.*, 246 c, y luego en Plutarco, *Cons. ad uxorem*, 10, 611 d-f[787]. Y es muy interesante que la imagen del alma-ave aparezca también en la laminilla de Turios (fr. 32 c, v. 6 Kern)[788].

Y, del mismo modo que esa creencia en la música del más allá estuvo presente entre los paganos, también pervivió en la escatología cristiana. Rinuy[789] ha dicho que la presencia de Orfeo-Buen Pastor en el arte funerario paleocristiano obedece a una creencia en que ese Buen Pastor acogerá a los bienaventurados en el Paraíso, y esa idea se puede apoyar, por lo que toca a la música, en que, también en el marco de la escatología cristiana, hay múltiples testimonios de la presencia de la música en el Paraíso. Seguramente ese motivo estaba tomado de la literatura apocalíptica y visionaria hebrea: ya una de las visiones de Isaías (6, 3) le mostró a los ángeles proclamando (ἐκέκραγον, ἔλεγον, dice el texto de los *Septuaginta)* la gloria de Dios[790], y, en la *Ascensio Isaiae*, II, 12 y ss.[791], esa proclamación es musical: un ángel[792] conduce a Isaías a través de los siete cielos, y éste escucha cómo los ángeles cantan himnos: καὶ πάλιν ἀνήγαγέν με εἰς τὸν πρῶτον οὐρανόν, καὶ εἶδον ἐκεῖ κατὰ τὸ μέσον τοῦ οὐρανοῦ θρόνον, δεξιούς τε καὶ ἀριστεροὺς ἑστῶτας θείους ἀγγέλους καὶ ὑμνοῦντας ἀσιγήτωι φωνῆι.

---

y XV, 791. Por otra parte, según Eliano, *NA*, 10, 33, las tórtolas que no son blancas están consagradas a las Euménides y a las Moiras.

787 Para otros testimonios, vid. Turcan, R., 1959.

788 κύκλοισι δ' ἐξέπταν βαρυπενθέος ἀργαλέοιο.

789 Vid. Rinuy, P. L., 1986, p. 311.

790 Cf. *Ps.*, 148, 2-4, y *Job.*, 38, 7.

791 Citamos por la versión conocida como *Leyenda griega de Isaías*, ed. por E. Norelli, en la colección *Corpus Christianorum* (vid. datos completos en la bibliografía final).

792 Que, en II, 8, ha dicho a Isaías para qué le ha visitado: "para llevarte hasta el séptimo cielo, para que conozcas los misterios de Dios" (τοῦ ἀνενέγκαι σε ἕως ἑβδόμου οὐρανοῦ, ὅπως ἴδηις τὰ μυστήρια τοῦ θεοῦ).

13. Καὶ εἶπον τῶι θείωι ἀγγέλωι τῶι ὄντι μετ' ἐμοῦ· "τίνι ὁ ὕμνος οὗτος ἀναπέμπεται;" καὶ εἶπέν μοι· "Οὗτος ὁ ὕμνος εἰς δόξαν καὶ τιμὴν ἀναπέμπεται τοῦ καθεζομένου ἐν τῶι ἑβδόμωι οὐρανῶι μεγάλου καὶ ἀκαταλήπτου θεοῦ". Este motivo de la música escuchada en visiones del más allá reaparece en diversas obras místicas, y se ha llegado incluso a transcribir las melodías supuestamente escuchadas en tales trances[793].

Y la descripción de la liturgia celeste, en el *Apocalipsis de San Juan*, incluye referencias aún más claras a la música, como en 5, 8 y ss.:

καὶ ὅτε ἔλαβεν τὸ βιβλίον, τὰ τέσσαρα ζῶια καὶ οἱ εἴκοσι τέσσαρες πρεσβύτεροι ἔπεσαν ἐνώπιον τοῦ ἀρνίου, ἔχοντες ἕκαστος κιθάραν καὶ φιάλας χρυσᾶς γεμούσας θυμιαμάτων, αἵ εἰσιν αἱ προσευχαὶ τῶν ἁγίων. καὶ ᾄδουσιν ᾠδὴν καινήν.

Y en 14, 2-3:

καὶ ἤκουσα φωνὴν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ὡς φωνὴν ὑδάτων πολλῶν καὶ ὡς φωνὴν βροντῆς μεγάλης, καὶ ἡ φωνὴ ἣν ἤκουσα ὡς κιθαρωιδῶν κιθαριζόντων ἐν ταῖς κιθάραις αὐτῶν. καὶ ᾄδουσιν [ὡς] ᾠδὴν καινὴν ἐνώπιον τοῦ θρόνου καὶ ἐνώπιον τῶν τεσσάρων ζώιων καὶ τῶν πρεσβυτέρων· καὶ οὐδεὶς ἐδύνατο μαθεῖν τὴν ᾠδὴν εἰ μὴ αἱ ἑκατὸν τεσσαράκοντα τέσσαρες χιλιάδες, οἱ ἠγορασμένοι ἀπὸ τῆς γῆς.

Por cierto, parece que esa música reserva un papel preferente a la cítara[794], en lo que, más que el antecedente pitagórico, seguramente pesaba el modelo bíblico de David, como sugiere Clemente de Alejandría, *Paed.*, II, 4, 43: κἂν πρὸς κιθάραν ἐθελήσηις ἢ λύραν ᾄδειν τε καὶ ψάλλειν, μῶμος οὐκ ἔστιν, Ἑβραῖον μιμήσηι δίκαιον βασιλέα εὐχάριστον τῶι θεῶι. Y la idea de que los bienaventurados hacen música persiste en la epigrafía paleocristiana: cf. Buecheler, F., *Carm. epigr.*, III, 2018: *ne tristes lac(rimas ne p)ectora tundite v(estra, / o pater et mater, n(am reg)na caelestia*

---

793 Vid., p. e., Dinzelbacher, P. (ed.), 1984, *s. v.* "Musique", y "eiusd". (introd., ed. y trad.), 1989, p. 144.

794 Entresacamos un par de pasajes de los *Himnos*, de Sinesio de Cirene: Πρῶτος νόμον εὑρόμαν / ἐπὶ σοί, μάκαρ, ἄμβροτε, / γόνε κύδιμε παρθένου, / Ἰησοῦ Σολυμήϊε, / νεοπαγέσιν ἁρμογαῖς / κρέξαι κιθάρας μίτους (6, 1-6). Cf. 7, 1-5: Ὑπὸ Δώριον ἁρμογὰν / ἐλεφαντοδέτων μίτων / στάσω λιγυρὰν ὄπα / ἐπὶ σοί, μάκαρ, ἄμβροτε, / γόνε κύδιμε παρθένου.

tango. / non tristis Erebus, n(on p)allida mortis imag(o, / sed requies secura te(net ludoque choreas / inter felices animas et (a)moena piorum / pr(ata ...

Verosímilmente, las jerarquías angélicas que ocupan cada una de las esferas del firmamento habían reemplazado las figuras de Sirenas o de Musas que algunos textos paganos[795] hacían cantar en el mismo ámbito celeste, de modo que también la escatología cristiana contaba con la presencia de la música en el más allá. Al parecer, los responsables de la sustitución pudieron ser los gnósticos[796], a la vista de San Ireneo de Lyon, *Adv. haer.*, I, 5, 2: τοὺς δὲ ἑπτὰ οὐρανοὺς [οὐκ] εἶναι νοερούς φασιν. Ἀγγέλους δὲ αὐτοὺς ὑποτίθενται, καὶ τὸν Δημιουργὸν δὲ καὶ αὐτὸν Ἄγγελον, Θεῷ δὲ ἐοικότα, ὡς καὶ τὸν Παράδεισον, ὑπὲρ τρίτον οὐρανὸν ὄντα, τέταρτον Ἀρχάγγελον λέγουσι δυνάμει ὑπάρχειν. Y, según otra obra de este mismo autor, los querubines y serafines glorifican con su canto a Dios[797], lo cual se expresa más claramente aún en el *Apocalypsis Petri*, 18-19: ἄγγελοι περιέτρεχον αὐτοὺς ἑκεῖσε· ἴση δὲ ἦν ἡ δόξα τῶν ἐκεῖ οἰκητόρων, καὶ μιᾷ φωνῇ τὸν κύριον θεὸν ἀνευφήμουν εὐφραινόμενοι ἐν ἐκείνῳ τῷ τόπῳ[798]. Clemente de Alejandría, *Strom.*, V, 11, 77, 2, cita un apocalipsis de Sofonías, en el que los ángeles también cantan himnos: καὶ ἀνέλαβέν με πνεῦμα καὶ ἀνήνεγκέν με εἰς οὐρανὸν πέμπτον καὶ ἐθεώρουν ἀγγέλους καλουμένους κυρίους, καὶ τὸ

---

795 Vid., p. e., Cumont, F., 1942, p. 261, n. 5, y Buschor, E., 1944, p. 34. Hay que observar que, ya en el paganismo tardío, Proclo habla de ángeles músicos, adivinos y arqueros, puestos al servicio de Apolo (*In Crat.*, 174, y cf. Cumont, F., 1915, pp. 170-172).

796 Que, a su vez, pudieron recibir influencias persas -al menos, de los magos helenizados: vid. Ostanes, fr. 10 Bidez-Cumont- y judaicas.

797 Nos referimos a la *Demostración de la predicación apostólica* (cap. 10), conservada en una traducción armenia; vid. la trad. francesa de L. M. Froidevaux, L. M., 1959, pp. 46-7. La tradición llegaría, p. e., hasta Dante, *Purg.*, XXX, 92-3: *anzi'l cantar di quei che notan sempre / dietro alle note de li etterni giri.* En el *Paradiso*, XXVII, 1-6, los bienaventurados cantan himnos de alabanza; en XXVIII, 115-120, son tres jerarquías angélicas (dominaciones, virtudes y potestades) las que *"perpetüalemente 'Osanna" sberna / con tre melode, che suonano in tree / ordini di letizia onde s' interna"*.

798 Citamos a partir del texto que ofrece Dieterich, A., ^{3}1969, p. 4, líneas 39-41.

διάδημα αὐτῶν ἐπικείμενον ἐν πνεύματι ἁγίωι καὶ ἦν ἑκάστου αὐτῶν ὁ θρόνος ἑπταπλασίων φωτὸς ἡλίου ἀνατέλλοντος, οἰκοῦντας ἐν ναοῖς σωτηρίας καὶ ὑμνοῦντας θεὸν ἄρρητον ὕψιστον. Como observó Cumont, ese motivo tenía cierta similitud con la función de las Musas en el "mito pitagórico" relatado por Filón de Alejandría, *De plant. Noë*, 28, 127 y ss. (II, p. 156 Cohn-Wendland)[799].

Pero lo más interesante es que esos ángeles músicos tenían también una función en la escatología cristiana[800]: San Jerónimo, *Ep.*, 23, 3, dice que el alma es recogida por coros de ángeles *(excipitur angelorum choris)*, y Prudencio, *Perist.*, 3, 48; 5, 37 y s., y 14, 92 y ss., presenta un coro de ángeles acompañando al alma en su ascensión al paraíso.

Esa música ultraterrena se escucha también, a veces, en relatos de viajes imaginarios a los límites del mundo (donde, como sabemos, puede imaginarse que está el más allá: las islas de los bienaventurados son el ejemplo típico). Así lo vemos en las parodias de Luciano, *Verae historiae*, II, 5, §108 -II, 1, 49 Sommerbrodt-: καὶ αὖραι δέ τινες ἡδεῖαι πνέουσαι ἠρέμα τὴν ὕλην διεσάλευον, ὥστε καὶ ἀπὸ τῶν κλάδων κινουμένων τερπνὰ καὶ συνεχῆ μέλη ἀπεσυρίζετο, ἐοικότα τοῖς ἐπ' ἐρημίας αὐλήμασι τῶν πλαγίων αὐλῶν. καὶ μὴν καὶ βοὴ σύμμικτος ἠκούετο ἄθρους, οὐ θορυβώδης, ἀλλ' οἷα γένοιτ' ἂν ἐν συμποσίωι, τῶν μὲν αὐλούντων, τῶν δὲ ἐπαινούντων, ἐνίων δὲ κροτούντων πρὸς αὐλὸν ἢ κιθάραν. O incluso en relatos de viajes "reales" a esos límites del mundo, como la *Navigatio*, de Hanón, 14: καὶ φωνὴν αὐλῶν ἠκούομεν κυμβάλων τε καὶ τυμπάνων πάταγον καὶ κραυγὴν μυρίαν[801]. Estas palabras no deben hacernos pensar en una alucinación auditiva: p. e., Casariego las interpretó en forma muy lógica como descripción de una fiesta nocturna de los indígenas[802]. Ahora bien, que esas inquietantes sonoridades se hubieran

---

799 Acerca del cual vid. Cumont, F., 1919, y Boyancé, P., 1946.

800 Vid. Holland, R., 1925, pp. 209 y ss.

801 Ese motivo reaparece en los viajes de Marco Polo. Citamos por la ed. de Ronchi, G., ^{2}1988 (^{1}1982), p. 65 (para la redacción toscana, 56, 11): "E molte volte ode l'uomo molti istormenti in aria e propiamente tamburi". En la redacción franco-italiana, 57 (p. 371): "Et encore voç di que <le> jor meisme oient les homes ceste voices de espiriti et vos semble maintes foies que voç oiés soner manti instrumenti et propremant tanbur".

802 Vid. Casariego, J. E. (ed. y trad.), 1947, pp. 63-4.

escuchado en un viaje a latitudes tan lejanas, pudo facilitar que se incorporaran a la imagen del "otro mundo".

Y también las iniciaciones mistéricas contenían un "viaje al más allá" que describe Plutarco, en un tratado sobre el alma conservado por Estobeo, IV, 52, 49 -1089 Hense-, = Plutarco, fr. 178 Sandbach): οὕτω κατὰ τὴν εἰς τὸ ὅλον μεταβολὴν καὶ μετακόσμησιν ὁλωλέναι τὴν ψυχὴν λέγομεν ἐκεῖ γενομένην· ἐνταῦθα δ' ἀγνοεῖ, πλὴν ὅταν ἐν τῶι τελευτᾶν ἤδη γένηται· τότε δὲ πάσχει πάθος οἷον οἱ τελεταῖς κατοργιαζόμενοι. διὸ καὶ τὸ ῥῆμα τῶι ῥήματι καὶ τὸ ἔργον τῶι ἔργωι τοῦ τελευτᾶν καὶ τελεῖσθαι προσέοικε. πλάναι τὰ πρῶτα καὶ περιδρομαὶ κοπώδεις καὶ διὰ σκότους τινὲς ὕποπτοι πορεῖαι καὶ ἀτέλεστοι, εἶτα πρὸ τοῦ τέλους αὐτοῦ τὰ δεινὰ πάντα, φρίκη καὶ τρόμος καὶ ἱδρὼς καὶ θάμβος· ἐκ δὲ τούτου φῶς τι θαυμάσιον ἀπήντησεν καὶ τόποι καθαροὶ καὶ λειμῶνες ἐδέξαντο, φωνὰς καὶ χορείας καὶ σεμνότητας ἀκουσμάτων ἱερῶν καὶ φασμάτων ἁγίων ἔχοντες· ἐν αἷς ὁ παντελὴς ἤδη καὶ μεμυημένος ἐλεύθερος γεγονὼς καὶ ἄφετος περιιὼν ἐστεφανωμένος ὀργιάζει καὶ σύνεστιν ὁσίοις καὶ καθαροῖς ἀνδράσι ...

Como vemos, ese texto compara las iniciaciones con la muerte, y las "religiones populares", entre las que, a este respecto, se incluye el orfismo, imaginan la vida de los bienaventurados como un banquete perpetuo[803]. Pues bien: la música se desplazó al más allá, de la misma manera que formaba parte del simposio y de las iniciaciones mistéricas, como podemos ver en el fragmento de Plutarco, y como veremos más abajo, cuando hablemos de la música cultual en la antigüedad. Así, un epigrama de ca. s. I a. C., dice: Ὦ μάκαρ, ἀμβροσίηισι συνέστιε φίλτατε Μούσαις / χαῖρε καὶ εἰν Ἀΐδεω δώμασι, Καλλίμαχε. También podemos encontrar a los muertos haciendo música, como en la cratera núm. 3.035 B del Museo de Berlín[804], y cf. los instrumentos musicales que acompañan el banquete fúnebre en un sarcófago de la primera mitad del s. III d. C., conservado en el Museo Profano del Laterano (Roma)[805].

---

803 Vid. Quasten, J., 1930, p. 208. P. e., Platón, *R.*, 363 c-d, protesta contra quienes no imaginan mejor premio de la virtud que una continua borrachera.

804 Vid. Quasten, J., 1930, lám. 33.

805 Vid. Marrou, H. I., 1938, núm. 200, descrito y reproducido en pp. 155-6, y Cumont, F., 1942, lám. XXV, 2.

Hay también testimonios de que los instrumentos musicales podían constituir ofrendas para los muertos. Un lécito (conservado en el Museo Nacional de Atenas[806], en 1913) muestra una lira depositada sobre la tumba; en otro (núm. 4 Delatte), vemos a un joven que avanza hacia la estela funeraria, con una lira. Otro joven está tocando ese instrumento, sentado en los peldaños de otro monumento funerario, representado en el lécito núm. 9 Delatte. En una vasija para ungüentos (núm. 3.262 del Museo de Berlín[807]), vemos a una mujer que lleva una lira como ofrenda para el muerto. Pero la lira no es el único instrumento que se ofrece a los difuntos: una cratera campania (núm. 15 Delatte) y una enócoe apulia (núm. 16 Delatte) muestran mujeres con tímpanos que parecen ser su ofrenda al difunto, y las ánforas núms. 17 y 18 Delatte muestran sistros apulios[808], que encontramos junto a una lira en la cratera de volutas núm. 34 Delatte. Además, Delatte[809] habla de instrumentos musicales hallados efectivamente en las 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 oro. Tales ofrendas de instrumentos musicales pueden haberse destinado a que los muertos pudieran participar en el coro de los bienaventurados[810]. O tal vez tuvieron una función apotropaica -como, en general, la tuvo la música fúnebre-: para ayudar a los muertos a alcanzar su destino en el más allá, o para invocarlos y solicitar su auxilio desde el mundo de ultratumba[811]. Y remitimos, en fin, a las imágenes de las que hablamos al final del apartado precedente.

IV. "*Iter exstaticum caeleste*". La lira de Orfeo, y la lira como imagen del universo. La armonía de las esferas, y la inmortalidad astral.

Hemos intentado, en los párrafos que preceden, investigar la presencia y función de la lira en la música fúnebre. No nos ha parecido que

---

806 Vid. Delatte, A., 1913, núm. 3. Nos referiremos a los testimonios iconográficos catalogados por ese autor con el número que ocupan en su elenco, seguido del apellido "Delatte".

807 Vid. Quasten, J., 1930, lám. 34.

808 Dice Delatte, A., 1913, p. 331, que el sistro y el tímpano eran instrumentos propios de las ceremonias mistéricas. Podremos comprobarlo más adelante.

809 1913, p. 324.

810 Delatte, A., 1913, p. 332.

811 Vid. Quasten, J., 1930, p. 212.

fuera el instrumento más usado, aunque no estuvo ausente en las ceremonias relacionadas con el más allá. Pero donde tuvo más sentido el uso "funeral" de la lira fue en el marco del pitagorismo, según vamos a exponer en este apartado.

Al ámbito pitagórico, según toda probabilidad, remonta el escolio a Virgilio, *Aen.*, VI, 119[812], que asocia las siete cuerdas de la lira de Orfeo con las siete esferas del universo. Este escolio también nos informa de la existencia de una obra de Orfeo sobre la evocación de las almas, titulada *Lyra*, en la que, al parecer, se atribuía al instrumento de Orfeo la capacidad de evocar almas:

Dicunt tamen quidam liram Orphei cum vii *cordas fuisse, et celum habet* vii *zonas, unde teologia assignatur. Varro autem dicit librum Orfei de vocanda anima* Liram *nominari. et negantur animae sine cithara posse ascendere.*

Ese testimonio relaciona a Orfeo -y, más concretamente, su instrumento- con creencias escatológicas pitagóricas, expuestas en un poema atribuido a nuestro héroe. La atribución, ya remonte a Varrón de Átace, ya a Varrón Reatino, se transmitió en el marco del pitagorismo romano[813]. Y ese texto puede servirnos de guía para investigar la función que se otorgaba a la lira en las creencias escatológicas de los pitagóricos. Así pues, empezaremos por examinar los testimonios que hacen de la lira una imagen del universo: tal es la primera idea contenida en ese escolio, y una de las condiciones de posibilidad para las creencias que expondremos más tarde. La consideración de la lira como imagen del universo tiene -al margen ya de Heráclito, fr. 10 y 50-51 DK- al menos tres variantes: las cuerdas de una lira tri- o tetracorde corresponden a las estaciones[814] del año, o a los cuatro elementos[815]; las de

---

812 Escolio descubierto en 1925, en el ms. *Parisinus Latinus* 7.930, por J. J. Savage; vid. su artículo de 1925, esp. pp. 229 y ss. Para un comentario de ese texto, vid. Nock, A. D., 1927 y 1929, y West, M. L., 1984, pp. 29 y ss. El texto que reproducimos sigue la transcripción de West.

813 Vid. West, M. L., 1984, pp. 29 y s.

814 Vid. Escitino, fr. 1 West; "Orph.", *Hymni*, XXXIV, 16 y ss.; Diodoro Sículo, I, 16; Plutarco, *De an. procr. in Tim.*, 1028 e-f; Aristides Quintiliano, III, 19, y Macrobio, *Sat.*, I, 19, 15.

815 Vid. Boecio, *De inst. mus.*, I, 20, y Manuel Bryennio, *Harm.*, I, p. 362 Wallis.

una lira heptacorde, a las esferas del universo. Nos detendremos brevemente en esta última, que es la que corresponde a lo que dice el escolio a Virgilio, y la que, al referirse al mundo celeste, puede tener algo que ver con la escatología astral.

La analogía entre la lira heptacorde y las esferas del Universo se documenta relativamente tarde, en el mundo antiguo. Con el antecedente de Eratóstenes, *Hermes* (fr. 15 Powell, 397 A *SHell*), el primer testimonio del que disponemos es el de Cicerón, *Somn. Scip.*, V, 3[816], en el que, además, se entrevén ya las implicaciones de esa imagen para la soteriología del alma. En efecto, al tener la lira siete cuerdas, y el universo, siete esferas, la lira es una imagen del universo, con el que comparte además su índole sonora, pues los sonidos de cada cuerda de la lira se corresponden con los de la armonía de

---

816 También del s. I a. C. datan otros testimonios de esa analogía: Alejandro de Éfeso, fr. 21 *SHell*, transmitido por Heráclito, *Alleg. hom.*, 12, y por Teón de Esmirna, p. 138 y ss. Hiller; Filón de Alejandría, *De opificio mundi*, 126 (λύρα μὲν γὰρ ἡ ἑπτάχορδος ἀναλογοῦσα τῇι τῶν πλανήτων χορείαι τὰς ἐλλογίμους ἁρμονίας ἀποτελεῖ, σχεδόν τι τῆς κατὰ μουσικὴν ὀργανοποιίας ἁπάσης ἡγεμονὶς οὖσα); Quintiliano, I, 10, 2 (*Atqui claros nomine sapientiae uiros nemo dubitauerit studiosos musices fuisse, cum Pythagoras atque eum secuti acceptam sine dubio antiquitus opinionem uulgauerint mundum ipsum ratione esse compositum, quam postea sit lyra imitata, nec illa modo contenti dissimilium concordia, quam uocant harmonian, sonum quoque his motibus dederint.*). En el s. II d. C., el Ps. Luciano, *De astr.*, X, continúa con la imagen, y atribuye su descubrimiento a Orfeo, como vimos en la tercera parte; en el IV d. C., Servio, *sch*, a Virgilio, *Aen.*, VI, 645, invierte, con respecto a Luciano, la relación entre los descubrimientos astronómicos y musicales de Orfeo. Al s. IV pertenece también Macrobio, *Sat.*, I, 19, 15, que expone estas analogías. Finalmente, Porfirio, *Phil.*, p. 138 Wolff (= Eusebio, *Praep. Ev.*, V, 14), ha conservado un supuesto oráculo de Apolo que aludía a esta "lira cósmica"; el contexto relaciona esa imagen con la tradición griega acerca de Ostanes (cf. Ostanes, fr. 11 Bidez-Cumont). Que la lira heptacorde, como símbolo del Universo, hubiera llegado también a los magos helenizados era esperable, toda vez que éstos habían aprendido de los griegos un sistema cosmográfico de siete cielos (cf. Ostanes, fr. 8 b Bidez-Cumont, con otra alusión a la lira cósmica). Los misterios de Mitra, por cierto, habían adoptado y difundido la idea de una ascensión celeste del alma a través de siete cielos (cf. Orígenes, *Cels*, VI, 22).

las esferas. Así, no sólo la estructura del instrumento, sino también sus sonidos, ofrecen al hombre una imagen del cosmos, o le permiten entrar en contacto con el mundo celeste. Eso es lo que sugiere Cicerón en el famoso pasaje del *Somnium Scipionis*, V, 3, incluido al final de su *De re publica* (VI, 10 y ss.): *Illi autem octo cursus, in quibus eadem vis est duorum, septem efficiunt distinctos intervallis sonos, qui numerus rerum omnium fere nodus est; quod docti homines nervis imitati atque cantibus aperuerunt sibi reditum in hunc locum ...*

Obsérvese que esa evocación de la armonía de las esferas se sitúa en el marco de una revelación escatológica, como ocurría con una de las primeras alusiones a dicha armonía, deslizada en el marco de otro sueño, el de Er (Platón, *R.*, 616 b-c[817]), del que el *Somnium Scipionis* es una afortunadísima imitación. También se alude a la armonía de las esferas en otra revelación escatológica expuesta en forma de sueño de un vuelo del alma: el llamado sueño de Timarco, en Plutarco, *De genio Socratis*, 590 c. Todo ello hace pensar que la lira como alegoría del universo no sólo tenía un valor epistemológico, sino tal vez algo que ver también con la escatología astral. Vamos a intentar explorar seguidamente ese problema, para lo cual debemos permitirnos un "excursus" sobre la escatología astral.

La creencia en la inmortalidad astral ha sido objeto de una magistral exposición de Cumont[818], que debe completarse con otra, también excelente, de Boyancé[819], en quienes basamos estas líneas[820]. El principio subyacente en esa creencia es que el alma es de naturaleza ígnea -pues un cuerpo vivo se diferencia de uno muerto, entre otras cosas, por el calor-, lo que hizo pensar que tendría su origen en los astros, y que verosímilmente retornaría a ellos tras la muerte. Razonamiento que puede entreverse en un fragmento de Alejandro Polyhístor, transmitido por Diógenes Laercio, VIII, 27, a

---

817 La armonía de las esferas, en el mito de Er, no se adecúa enteramente a la concepción pitagórica tal como la transmitió Aristóteles, *De caelo*, 290 b 12 y ss.: p. e., a la armonía de las esferas en Platón corresponde un pasaje del *Timeo* (37 b), donde se dice que esa armonía se produce ἄνευ φθόγγου καὶ ἠχῆς, mientras que, según Aristóteles, los pitagóricos parecen haber pensado que los astros producían sonidos de gran intensidad.

818 Vid. Cumont, F., 1949, pp. 142-188.

819 Vid. Boyancé, P., 1952.

820 Lo que decimos aquí debe completarse con el trabajo de Flamant, J., 1982.

propósito de los pitagóricos: ἥλιόν τε καὶ σελήνην καὶ τοὺς ἄλλους ἀστέρας εἶναι θεούς· ἐπικρατεῖ γὰρ τὸ θερμὸν ἐν αὐτοῖς, ὅπερ ἐστὶ ζωῆς αἴτιον. τήν τε σελήνην λάμπεσθαι ὑφ' ἡλίου. καὶ ἀνθρώπων εἶναι πρὸς θεοὺς συγγένειαν, κατὰ τὸ μετέχειν ἄνθρωπον θερμοῦ. Esa concepción del calor como principio de la vida estaba muy difundida en Grecia en el s. V a. C.[821]; p. e., Aecio, 5, 25, 4, la atribuye a Empédocles (cf. A 85 DK): Ἐμπεδοκλῆς τὸν θάνατον γίγνεσθαι διαχωρισμῶι τοῦ πυρώδους ‹καὶ ἀερώδους καὶ ὑδατώδους καὶ γεώδους›, ἐξ ὧν ἡ σύγκρισις τῶι ἀνθρώπωι συνεστάθη). También Heráclito, fr. 16 DK, transmitido por Clemente de Alejandría, *Strom.*, VI, 2, 17, 2, sugiere que el alma tiene naturaleza ígnea[822]. Asimismo, quienes creían que la ψυχή es ἀήρ (Anaxímenes, fr. 2 DK), también pensaban que naturalmente tendería a flotar hacia arriba cuando, después de la muerte, salga a la atmósfera, lo cual, como veremos más abajo, fue también doctrina de Empédocles.

Ideas parecidas pudieron estar entre las bases de la especulación que, sobre el origen y destino celeste del alma, se dio entre los sacerdotes-astrónomos de Babilonia, aunque nuestros testimonios son muy posteriores a los orígenes de la "teología" de los caldeos. P. e., Filón de Alejandría, *De migrat. Abrahami*, 32 (II, p. 303, 5 Wendland), atribuye a los caldeos el estudio de la astronomía y de la astrología, basadas en la noción de armonía entre lo celeste y lo terrestre: Χαλδαῖοι τῶν ἄλλων ἀνθρώπων ἐκπεπονηκέναι καὶ διαφερόντως δοκοῦσιν ἀστρονομίαν καὶ γενεθλιαλογικήν, τὰ ἐπίγεια τοῖς μετεώροις καὶ τὰ οὐράνια τοῖς ἐπὶ γῆς ἁρμοζόμενοι καὶ ὥσπερ διὰ μουσικῆς λόγων τὴν ἐμμελεστάτην συμφωνίαν τοῦ παντὸς ἐπιδεικνύμενοι τῆι τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα κοινωνίαι καὶ συμπαθείαι, τόποις μὲν διεζευγμένων, συγγενείαι δὲ οὐ διωικισμένων. Y, si no enteramente los magos "ortodoxos" persas, desde luego los llamados maguseos -e. d., magos emigrados a Mesopotamia y Asia Menor- parecen haber acogido gustosos esas ideas y, tal vez, haberlas transmitido a los pitagóricos y estoicos, aunque también pudieron ser éstos quienes las hicieran llegar a los maguseos. En el mundo romano, tenemos testimonios de esas creencias; p. e., Varrón, *De lingua latina*, 5, 59, las ha transmitido a partir de Epicarmo: *animalium semen ignis is qui anima ac mens, qui caldor e caelo, quod huic innumerabiles et immortales ignes. itaque*

---

821 Vid. Dodds, E. R., 1951, pp. 150 y 166 de la trad. esp., n. 112 al cap. V.

822 Esa interpretación se puede sostener especialmente a la vista del fr. 31 DK, transmitido por Clemente de Alejandría, *Strom.*, V, 14, 104.

Epicharmus dicit de mente humana: ait: 'istic est de sole sumptus ignis'; idem <de> sole[m]: 'isque totus mentis est'.

En Grecia, las consecuencias escatológicas de tales ideas se documentan por primera vez en 432 a. C., año del que data una inscripción procedente del Cerámico de Atenas, y que conmemora a los caídos en Potidea, de quienes se dice: αἰθε῾ρ μὲμ φcυχὰc ὑπεδέχcατο (*IG*, "ed. minor", I, 945, v. 5[823]). También de época clásica datan los testimonios de Eurípides, *Hel.*, 141, que alude al catasterismo de los Dioscuros en la constelación de *Gemini* (ἄcτροιc cφ' ὁμοιωθέντε φάc' εἶναι θεώ), y de Aristófanes, *Pax*, 833, donde Trigeo dice que, cuando uno muere, se convierte en un astro (ὡc ἀcτέρεc γιγνόμεθ', ὅταν τιc ἀποθάνηι), para presentar, en los versos siguientes, al ditirambógrafo Ión de Quíos catasterizado en el lucero de la mañana. La vuelta de la ψυχή o πνεῦμα al éter ígneo se documenta, además, en Eurípides, *Suppl.*, 533[824], y en el fr. 971 Nauck[825]. También Empédocles (fr. 2, 4 DK) aceptó esas ideas: ὠκύμοροι καπνοῖο δίκην ἀρθέντεc ἀπέπταν. Asimismo, Epicarmo, fr. 226 Olivieri (= 265 Kaibel), transmitido por Clemente de Alejandría, *Strom.*, IV, 26, 167, 2, asegura a los espíritus piadosos un destino celeste tras la muerte:

> εὐcεβὴc νόωι πεφυκὼc οὐ πάθοιc κ' οὐδὲν κακὸν
> κατθανών, ἄνω τὸ πνεῦμα διαμένει κατ' οὐρανόν·

Y un poeta anónimo, citado por Clemente de Alejandría a continuación del fragmento que acabamos de transcribir, ya sugiere que la música formaba parte de la vida celeste de esos bienaventurados, como habíamos visto que ocurría en otras creencias escatológicas, en los párrafos que preceden a este estudio de la música en la escatología astral. He aquí el texto, según lo cita Clemente de Alejandría, *Strom.*, IV, 26, 167, 3[826]:

---

823 Cf. Peek, W., 1955, pp. 8-9.

824 ἐάcατ' ἤδη γῆ καλυφθῆναι νεκρούc, / ὅθεν δ' ἕκαcτον ἐc τὸ φῶc ἀφίκετο, / ἐνταῦθ' ἀπελθεῖν, πνεῦμα μὲν πρὸc αἰθέρα, / τὸ cῶμα δ' ἐc γῆν·

825 ὃ δ' ἄρτι θάλλων cάρκα διοπετὴc ὅπωc / ἀcτὴρ ἀπέcβη, πνεῦμ' ἀφεὶc ἐc αἰθέρα.

826 Según la ed. de Stählin-Früchtel-Treu, se trata de Píndaro, fr. 132 *dubium* Schroeder, correspondiente al fr. 132 Snell-Maehler. Quien identifica al autor como Píndaro es Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 8, 35; esa identificación ha sido rechazada por los

καὶ τὸν μελοποιὸν ἄιδοντα·

ψυχαὶ δ' ἀcεβῶν ὑπουράνιοι γαίαι πωτῶνται
ἐν ἄλγεcι φονίοιc ὑπὸ ζεύγλαιc ἀφύκτοιc κακῶν,
εὐcεβῶν δὲ ἐπουράνιοι νάουcι,
μολπαῖc μάκαρα μέγαν ἀείδουc' ἐν ὕμνοιc·

Ese fragmento, con su alusión a la música que hacen los bienaventurados en el paraíso celeste, nos conduce ya casi directamente a la cuestión que queremos abordar aquí; pero, antes de entrar en el problema, debemos anotar que los representantes eminentes de la creencia en la inmortalidad astral, en el mundo greco-romano, son los pitagóricos, como atestigua un famoso ἄκουcμα, transmitido por Yámblico, *VP*, 18, 82, que ubica el Sol y la Luna en las islas de los bienaventurados: τί ἐcτιν αἱ μακάρων νῆcοι; ἥλιοc καὶ cελήνη[827]. Y es precisamente esta ubicación del reino de los muertos en el Sol y en la Luna, lo que aproxima a los pitagóricos a las doctrinas del *Avesta*, según Cumont[828]. Otros testimonios del pitagorismo colocan la sede de las almas en el éter, igual que en la inscripción del Cerámico (*IG*, "ed. minor", I, 945, v. 5) que citamos en la página anterior: vid., p. e., el *Carmen aureum*, que datará del s. II d. C., aproximadamente. Los vv. 70-1, los dos últimos de ese poema, aseguran que el alma será inmortal en el éter: ἦν δ' ἀπολείψαc cῶμα ἐc αἰθέρ' ἐλεύθερον ἔλθηιc, / ἔcceαι ἀθάνατοc θεὸc ἄμβροτοc, οὐκέτι θνητόc. Y, en el s. V d. C., el filósofo platónico Hierocles, en su comentario a ese pasaje[829], equipara las αἰθέριοι αὐγαί con las μακάρων νῆcοι.

El orfismo, por su parte, no fue del todo ajeno a las religiones astrales. Hay testimonios que presentan a Orfeo como astrónomo o astrólogo: el Ps. Luciano, *De astr.*, X, y Fírmico Materno, *Mathesis*, IV, proemio, 5 (vol. I, p. 196, 23 Kroll). Por otra parte, las *Argonáuticas órficas* aluden (v. 37) a obras astrológicas de Orfeo[830]. Y, de los *Himnos órficos*, el séptimo

---

sucesivos editores (cf. la ed. de Puech, París, Les Belles Lettres, t. IV, 196). Parece que la idea de bienaventurados que cantan en un paraíso celeste es extraña, en efecto, en época de Píndaro.

827 Cf. Porfirio, *ap.* Stob., I, 49, 61.

828 Vid. Cumont, F., 1949, p. 147, y cf. p. 143.

829 *In Aureum Carmen*, cap. XXVII, p. 119 Köhler.

830 Cf. t. 223 Kern, y los fragmentos recogidos en pp. 267-97 de la ed. de Kern.

está dedicado a los astros (el v. 2 los llama δαίμονες; el v. 6, πάσης μοίρης σημάντορες ὄντες, y el v. 7, θνητῶν ἀνθρώπων θείαν διέποντες ἀταρπόν[831]); el octavo, al Sol, con una alusión velada a la lira cósmica que lo identifica con Apolo (v. 9), y el noveno, a Selene[832]. Y Simplicio, *In Aristotelis physicorum libros commentaria*, vol. I, p. 643 Diels, dice que Orfeo también conoció doctrinas "asirias" sobre un origen etéreo del ser humano:

ἐπεὶ οὖν ἡ Ἀσσύριος θεολογία καὶ ὑπὲρ τόνδε τὸν κόσμον ἄλλο σῶμα θειότερον τὸ αἰθέριον παραδέδωκεν, οἶδε δὲ αὐτὸ καὶ Ὀρφεὺς ἐν οἷς φησιν

> αἰθέρι πάντα πέριξ ἀφάτωι λάβε· τῶι δ' ἐνὶ μέσσωι
> οὐρανόν (fr. 165 Kern)

Vetio Valente, *Anthologiarum libri ix*, pág. 330, también ha transmitido creencias en un origen celeste del alma, bajo el nombre de Orfeo (fr. 228 Kern):

οὐ γὰρ φθαρτὰ πάντα καὶ μοχθηρὰ ἔλαχον οἱ ἄνθρωποι, ἔστι δέ τι καὶ θεῖον ἐν ἡμῖν θεόπνευστον δημιούργημα, ὅ τε περικεχυμένος ἀὴρ ἄφθαρτος ὑπάρχων καὶ διήκων εἰς ἡμᾶς ἀπόρροιαν καιρικὴν ἀθανασίας ἀπονέμει τακτῶι καὶ μεμετρημένωι χρόνωι. ἣν ἕκαστος ἡμῶν καθ' ἡμέραν μελετᾶι γυμναζόμενος λαμβάνειν ἢ καὶ ἀποδιδόναι τὸ ζωτικὸν πνεῦμα. καθὼς καὶ ὁ θειότατος Ὀρφεὺς λέγει·

> Ψυχὴ δ' ἀνθρώποισιν ἀπ' αἰθέρος ἐρρίζωται.

καὶ ἄλλως·

> Ἀέρα δ' ἕλκοντες ψυχὴν θείαν δρεπόμεσθα.

ἄλλως·

> Ψυχὴ δ' ἀθάνατος καὶ ἀγήρως ἐκ Διός ἐστιν.

---

831 Como veremos más abajo, Proclo, *Himno núm. 3*, vv. 6-8, atribuye a las Musas esa misma función de indicar a los mortales el camino divino.

832 De la que se dice que salva a quienes le dirigen sus súplicas (v. 12: λαμπομένη, σώιζουσα νεοὺς ἱκέτας σέο, κούρη). En II. 3. A. a., hemos recogido otros testimonios de himnos órficos dedicados a los astros.

Y no se trata sólo de atribuciones dudosas, propias de autores de una época tardía y dominada por el sincretismo. Ya en las *lamellae aureae* se habla del γένος οὐράνιον del alma, por lo menos desde ca. 400 a. C., de cuando puede datar la laminilla de Hiponion, en la que se aconseja al difunto que, cuando llegue al Hades, diga, entre otras cosas, esta frase: ὑὸς Γᾶς εἰμι καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος ("hijo de la Tierra soy y del cielo estrellado"), fórmula que volvemos a encontrar en las laminillas de Petelia y Eleuterna (fr. 32 Kern). Pero hay que observar que los órficos siguen ubicando bajo tierra el reino de los muertos.

Plutarco es también el autor de muchos de los pasajes por los que conocemos estas doctrinas. Así, en *Amatorius,* 766 c, leemos: ὁ γὰρ ὡς ἀληθῶς ἐρωτικὸς ἐκεῖ γενόμενος καὶ τοῖς καλοῖς ὁμιλήσας, ἧι θέμις, ἐπτέρωται καὶ κατωργίασται καὶ διατελεῖ περὶ τὸν αὐτοῦ θεὸν ἄνω χορεύων καὶ συμπεριπολῶν, ἄχρις οὗ πάλιν εἰς τοὺς Σελήνης καὶ Ἀφροδίτης λειμῶνας ἐλθὼν καὶ καταδαρθὼν ἑτέρας ἄρχηται γενέσεως. Escatologías luni-solares las ha expuesto también Plutarco en *De facie,* 943 c y ss., y puede verse además *eiusd., De genio Socratis,* 590 c y 591 f, y *De sera numinis vindicta,* 563 e-568 a. Y un antecesor ilustre de Plutarco había sido Platón, que había acogido gustoso la creencia en el origen y destino astral de las almas, p. e., en el mito de Er, de la *República,* aun sin los detalles de la Luna y el Sol. En *Phaedr.,* 246 b-c, también se habla del origen celeste del alma[833], y, más claramente aún, en *Tim.,* 41 d, se dice que el demiurgo ha atribuido a cada alma un astro: συστήσας δὲ τὸ πᾶν διεῖλεν ψυχὰς ἰσαρίθμους τοῖς ἄστροις.

En cuanto a Roma, ya vimos que no había rechazado la idea pitagórica del origen celeste del alma. Tampoco rechazó la escatología astral, según vemos en el frecuente motivo de la apoteosis de hombres de estado (como Rómulo, en Ovidio, *Met.,* XIV, 805-851). También hallamos expuesta esa doctrina en el *Somnium Scipionis* ciceroniano. Ese pasaje da cuenta de la naturaleza ígnea y celeste del alma: *animus datus est ex illis sempiternis ignibus, quae sidera et stellas vocatis, quae globosae et rotundae, divinis animatae mentibus* (Cicerón, *De re p.,* VI, 15), así como de que las almas de los hombres insignes por haber cultivado la piedad y la justicia volverán a tener su sede entre los astros, después de la muerte: *ea vita via est in caelum et in hunc coetum eorum, qui iam vixerunt et corpore laxati illum incolunt*

---

833 Acerca de la importancia del *Fedro* platónico, en el desarrollo de la religión y del misticismo astrales, vid. Boyancé, P., 1952, esp. pp. 321-330.

locum, quem vides, (erat autem is splendidissimo candore inter flammas circus elucens) quem vos, ut a Graiis accepistis, orbem lacteum nuncupatis (Cicerón, *De re p.*, VI, 16). Hay que observar que Cicerón pone la sede de las almas en la Vía Láctea, mientras que el catecismo de los acusmáticos la situaba en el Sol y en la Luna. Pero las discrepancias en la concreta ubicación astral del paraíso[834] no tienen especial relevancia, con vistas a lo que a nosotros nos concierne aquí.

Tras exponer, en el "excursus" precedente, la creencia en una escatología astral, es éste el momento de preguntarnos si la música -y, más concretamente, la de lira- tenía algo que ver con esa escatología. La respuesta la da el mismo *Somnium Scipionis*, concretamente este pasaje (V, 3, = *De re p.*, VI, 18):

Quid? hic, inquam, quis est, qui conplet aures meas tantus et tam dulcis sonus? Hic est, inquit, ille, qui intervallis disiunctus inparibus, sed tamen pro rata parte ratione distinctis inpulsu et motu ipsorum orbium efficitur et acuta cum gravibus temperans varios aequabiliter concentus efficit; nec enim silentio tanti motus incitari possunt, et natura fert, ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acute sonent.

Quam ob causam summus ille caeli stellifer cursus, cuius conversio est concitatior, acuto et excitato movetur sono, gravissimo autem hic lunaris atque infimus; nam terra nona inmobilis manens una sede semper haeret complexa medium mundi locum. Illi autem octo cursus, in quibus eadem vis

---

834 Como Cicerón, en el pasaje transcrito, también Porfirio, *De antro nympharum*, 28; Favonio Eulogio, *Disput. de Somn. Scip.*, p. 2, 16-18 Scarpa (= p. 1, 20 Holder: *Bene meritis ... lactei circuli lucida ac candens habitatio deberetur)*, y Numenio, en Proclo, *In R.*, II, p. 129-30 Kroll, colocan el reino de los muertos en la Vía Láctea. Numenio parece transmitir una doctrina de Pitágoras (probablemente a través de Heraclides Póntico, según Boyancé, P., 1952, pp. 335-6): καὶ γὰρ τὸν Πυθαγόραν δι' ἀπορρήτων "Αιδην τὸν γαλαξίαν καὶ τόπον ψυχῶν ἀποκαλεῖν, ὡς ἐκεῖ συνωθουμένων· διὸ παρά τισιν ἔθνεσιν γάλα σπένδεσθαι τοῖς θεοῖς τοῖς τῶν ψυχῶν καθάρταις καὶ τῶν πεσουσῶν εἰς γένεσιν εἶναι γάλα τὴν πρώτην τροφήν. Otros hablan de la Luna (Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 887), o, como Yámblico, *ap.* Lido, *De mens.*, IV, 149, del Sol y de la Luna, siguiendo la tradición de los acusmáticos. La más antigua exposición de esa última escatología se halla en Plutarco, *De facie in orbe Lunae*, 943 c y ss.

est duorum, septem efficiunt distinctos intervallis sonos, qui numerus rerum omnium fere nodus est; quod docti homines nervis imitati atque cantibus aperuerunt sibi reditum in hunc locum [835], *sicut alii, qui praestantibus ingeniis in vita humana divina studia coluerunt.*

E. d., en los mismos términos de magia simpática que la hipótesis de Svenbro permitía entrever entre la lira y la piedra -y el Hades subterráneo, por tanto-, también aquí la lira, al ser una imagen del mundo astral, parece el instrumento adecuado para comunicar las almas con los astros, para recordarles cuál es su destino celeste tras la muerte, y para guiarlas a dicho destino. Todo ello es coherente con la función purificadora que los pitagóricos otorgaban a la música de lira, en la vida terrena, tal como expusimos en las partes segunda y tercera, y recordemos que la muerte se concebía también como una iniciación mistérica, e. d., como una purificación. La música de las esferas, producida por el universo -del que la lira es una imagen- parece haber tenido la misma función purificadora que la música de lira tal como se practicaba entre los pitagóricos. Y, puesto que una buena parte de las ideas pitagóricas fueron adoptadas en el ámbito del judaísmo alejandrino, no es incoherente sacar aquí a colación, como prueba de que a la armonía de las esferas se le atribuía la función de despertar en el alma el amor celeste, un texto de Filón de Alejandría, que presentó la lira heptacorde como símbolo del Universo y, por tanto, como el rey de los instrumentos musicales. Eso es lo que dice Filón de Alejandría, *De opificio mundi*, 126: λύρα μὲν γὰρ ἡ ἑπτάχορδος ἀναλογοῦσα τῇι τῶν πλανήτων χορείαι τὰς ἐλλογίμους ἁρμονίας ἀποτελεῖ, σχεδόν τι τῆς κατὰ μουσικὴν ὀργανοποιίας ἁπάσης | ἡγεμονὶς οὖσα[836]. Censorino, *De die natali*, XIII, 5, dice que, según Dorilao, el mundo es el instrumento de Dios *(Dorylaus scripsit esse mundum organum Dei)*. También llama Filón al cielo ὄργανον de Dios, en *De virtutibus*, 74 (=*De humanitate*, 3, vol. V, p. 286 Cohn-Wendland, p. 387 Mangey).

---

835 Cf. Platón, *Phaedr.*, 248 d, y el comentario de Plotino, I, 3, 1.

836 Cf. también *Legum allegoriae*, I, 14: κατά τε μουσικὴν ἡ ἑπτάχορδος λύρα πάντων σχεδὸν ὀργάνων ἀρίστη, διότι τὸ ἐναρμόνιον, ὃ δὴ τῶν μελωιδουμένων γενῶν ἐστι τὸ σεμνότατον, κατ' αὐτὴν μάλιστά πως θεωρεῖται. La imagen de un instrumento musical para referirse al Universo reaparece, p. e., en *De confus. linguarum*, 56: ἵνα τὸ τοῦ παντὸς ὄργανον ὁ κόσμος πᾶς ταῖς ἁρμονίαις μουσικῶς μελωιδῆται.

En *De somniis*, I, 37, Filón habla también del cielo como τὸ μουσικῆς ἀρχέτυπον ὄργανον, retomando la idea del pasaje del *De opificio mundi* que hemos transcrito; pero además, poco antes, describe los efectos de la música que canta el firmamento en términos arrebatadores. Esa música no es solamente un canto de alabanza al Creador: ἄκρως ἡρμόσθαι δοκεῖ δι' οὐδὲν ἕτερον ἢ ἵνα οἱ ἐπὶ τιμῇι τοῦ τῶν ὅλων πατρὸς ἀιδόμενοι ὕμνοι μουσικῶς ἐπιψάλλωνται (*De somniis*, I, 37). Es que, además, tal es la música que se escucha entre los bienaventurados, por lo que todo aquello que permita recordarla despertará en el hombre el irrefrenable deseo de la ascensión al paraíso: ὁ δὲ οὐρανὸς ἀεὶ μελωιδεῖ, κατὰ τὰς κινήσεις τῶν ἐν ἑαυτῶι τὴν πάμμουσον ἁρμονίαν ἀποτελῶν· ἧς εἰ συνέβαινε τὴν ἠχὴν εἰς τὰς ἡμετέρας φθάνειν ἀκοάς, ἔρωτες ἂν ἀκάθεκτοι καὶ λελυττηκότες ἵμεροι καὶ ἄπαυστοι καὶ μανιώδεις | ἐγίνοντο οἶστροι, ὡς καὶ τῶν ἀναγκαίων ἀπέχεσθαι τρεφομένους μηκέθ' ὡς θνητοὶ σιτίοις καὶ ποτοῖς διὰ φάρυγγος, ἀλλ' ὡς οἱ μέλλοντες ἀπαθανατίζεσθαι δι' ὤτων μουσικῆς τελείας ἐνθέοις ὠιδαῖς (*De somniis*, I, 35-6).

Un razonamiento bastante parecido, y expuesto con un estilo pitagorizante más acusado, se encuentra en otro texto de Filón de Alejandría, que antes citamos –*De virtutibus*, 72-75 (= *De humanitate*, 3, vol. V, p. 286 Cohn-Wendland, = p. 387 Mangey)–, donde además se manifiesta con especial claridad la función de la música que armoniza el alma con el mundo en el momento de la muerte. De acuerdo más con la tradición bíblica -e irania- que con la griega pagana, esa música es una alabanza a Dios, y esa índole sagrada reaparece en los pasajes del *Corpus Hermeticum* (frs. 20, 7, y 23, 69, y *Poimandres*, 25-6) que citamos en la parte que antecede a esta exposición sobre la música del más allá y la música fúnebre en el pitagorismo. Esas son las ideas básicas del texto de Filón de Alejandría, *De virtutibus*, 72-75 (= *De humanitate*, 3, vol. V, p. 286 Cohn-Wendland, = p. 387 Mangey), que se refiere a la muerte de Moisés, y dice así:

τὰ δὲ ἁρμόττοντα τοῖς τε ὑπηκόοις καὶ τῶι κληρονόμωι τῆς ἡγεμονίας διαλεχθεὶς ἄρχεται τὸν θεὸν ὑμνεῖν μετ' ὠιδῆς, τελευταίαν αὐτῶι βίου τοῦ μετὰ σώματος εὐχαριστίαν ἀποδιδούς, ἀνθ' ὧν ἀπὸ γενέσεως ἄχρι γήρως καιναῖς καὶ οὐ ταῖς ἐν ἔθει χάρισιν εὐηργετεῖτο· καὶ συναγαγὼν ἄθροισμα θεῖον, τὰ στοιχεῖα τοῦ παντὸς καὶ τὰ συνεκτικώτατα μέρη τοῦ κόσμου, γῆν τε καὶ οὐρανόν, τὴν μὲν θνητῶν ἑστίαν, τὸν δὲ ἀθανάτων οἶκον, ἐν μέσοις τὰς ὑμνωιδίας ἐποιεῖτο διὰ παντὸς ἁρμονίας καὶ συμφωνίας εἴδους, ἵνα κατακούσωσιν ἄνθρωποί τε

καὶ ἄγγελοι λειτουργοί, οἱ μὲν ὡς γνώριμοι, πρὸς τὴν τῆς ὁμοίας εὐχαρίστου διαθέσεως διδασκαλίαν, οἱ δ' ὡς ἔφοροι θεασάμενοι κατὰ τὴν σφῶν ἐμπειρίαν, μή τι τῆς ὠιδῆς ἐκμελές, καὶ ἅμα διαπιστοῦντες, εἴ τις ἄνθρωπος ὢν ἐνδεδεμένος σώματι φθαρτῷ δύναται τὸν αὐτὸν τρόπον ἡλίῳ καὶ σελήνῃ καὶ τῷ τῶν ἄλλων ἀστέρων πανιέρῳ χορῷ μεμουσῶσθαι τὴν ψυχὴν πρὸς τὸ θεῖον ὄργανον, τὸν οὐρανὸν καὶ τὸν σύμπαντα κόσμον, ἁρμοσάμενος. ταχθεὶς δ' ἐν τοῖς κατὰ τὸν αἰθέρα χορευταῖς ὁ ἱεροφάντης ἀνεκεράσατο ταῖς πρὸς θεὸν εὐχαρίστοις ὑμνωιδίαις τὰ γηΐσια πάθη τῆς πρὸς τὸ ἔθνος εὐνοίας, ἐν οἷς ἦσαν ἔλεγχοι παλαιῶν ἁμαρτημάτων, αἱ πρὸς τὸν παρόντα καιρὸν νουθεσίαι καὶ σωφρονισμοί, παραινέσεις αἱ πρὸς τὰ μέλλοντα διὰ χρηστῶν ἐλπίδων, αἷς ἐπακολουθεῖν ἀναγκαῖον αἴσια τέλη.

Pues bien: los pitagóricos atribuían a la música una función muy afín a la que hemos visto en el texto de Filón de Alejandría, aunque hubieran llegado a las mismas conclusiones por caminos distintos. Habían transferido a la armonía de las esferas la función catártica que, según ellos, tenía la música humana[837], *a fortiori,* pues ésta era una imitación de aquélla[838]. Gracias a la catarsis musical de las pasiones y de las máculas terrenas, sería posible volverse como los seres divinos que son los astros, volver a la morada de los bienaventurados, de la que procedían las almas encarnadas en la Tierra. Como vimos en nuestro "excursus" sobre la escatología astral, esa sede de los bienaventurados se halla tanto en el Sol o la Luna, como en la Vía Láctea, según ocurría en el *Somnium Scipionis.* Y la función catártica de la música humana tiene también una función trascendente: no es sólo que

---

837 Aristóxeno, en Cramer, *Anecd. Paris. gr.,* I, p. 172, y Yámblico, *VP,* 64 y ss. y 110 y ss.; Porfirio, *VP,* 30 y 32-3; escolio a *Il.,* XXII, 391; el anónimo citado en Cramer, *Anecd. Paris. gr.,* IV, p. 423, y Aristides Quintiliano, II, 19. Hemos presentado esos textos en las partes segunda y tercera de este trabajo; el escolio a *Il.,* XXII, 391, figura al final de esta cuarta parte.

838 Vid. Yámblico, *VP,* 65 ss.; Cramer, *Anecd. Paris. gr.,* III, p. 112; Quintiliano, I, 10, 12; Boecio, *De mus.,* I, 20; Manuel Bryennio, *Harm.,* I, p. 362 Wallis, y Eustacio, *Opusc.,* p. 53, 80 y ss. Más breve que el de Yámblico, el texto recogido en los *Anecdota Parisina graeca,* III, p. 112, es muy claro: καὶ ὁ Πυθαγόρας ἐκ τῆς τῶν ἄστρων οὐρανίας κινήσεως τὴν μουσικὴν συνέθηκε. Eustacio, por su parte, dice así: καὶ κατὰ οὐρανίαν ἐμμέλειαν ἄιδειν ἂν τερθρεύοιντο, ὁποίαν τινὰ ὁ τὴν σοφίαν αἰθέριος Πυθαγόρας εἰς γῆν ἐκεῖθεν καταγαγεῖν ἐσεμνύνατο, καὶ πρὸς αὐτὴν τὰ πλῆκτρα χειρίζεσθαι.

purifique el alma de pasiones o vicios, sino que así le permite, tras la muerte, la ascensión al mundo celeste, según detalla Favonio, en la p. 19 Holder de su comentario al *Somnium Scipionis*, V, 2 (= *De re publica*, VI, 18): *quod et musica disciplina purgatos animos faciat labe corporea et imperiosis pateat via carminibus in usque illum <circulum> qui dicitur galaxias, animarum beata luce fulgentem.*

A su vez, un pasaje de Yámblico, *VP*, 15, 66 (=Nicómaco), prueba el origen pitagórico de estas concepciones: ἀφ' ἧς ἁρδόμενος ὥσπερ καὶ τὸν τοῦ νοῦ λόγον εὐτακτούμενος καὶ ὡς εἰπεῖν σωμασκούμενος εἰκόνας τινὰς τούτων ἐπενόει (ὁ Πυθαγόρας) παρέχειν τοῖς ὁμιληταῖς ὡς δυνατὸν μάλιστα διά τε ὀργάνων καὶ διὰ ψιλῆς τῆς ἀρτερίας ἐκμιμούμενος. Ἑαυτῷι γὰρ μόνωι τῶν ἐπὶ γῆς ἁπάντων συνετὰ καὶ ἐπήκοα τὰ κοσμικὰ φθέγματα ἐνόμιζεν ἀπ' αὐτῆς φυσικῆς πηγῆς τε καὶ ῥίζης, καὶ ἄξιον ἑαυτὸν ἡγεῖτο διδάσκεσθαί τι καὶ ἐκμανθάνειν καὶ ἐξομοιοῦσθαι κατ' ἔφεσιν καὶ ἀπομίμησιν τοῖς οὐρανίοις κτλ.

Y, asimismo, como decíamos, parece que los pitagóricos han atribuido a la armonía de las esferas una función benéfica sobre las almas, después de la muerte -como se la atribuían a la música humana, durante la vida-. En un hermoso pasaje de Plutarco, *Quaest. conv.*, IX, 14, 6, 2, 745 d 8-e 3, se personifica ese aspecto soteriológico de la música de las esferas en el canto de las Sirenas, según una exégesis pitagórica de ese motivo de la *Odisea*. Otros comentaristas del mito de Er (Platón, *R.*, 614 a-621 a) también veían, en las Sirenas que aparecen cantando en cada esfera del universo, en *R.*, 617 b, una personificación de la armonía de las esferas: ἔνιοι δὲ Σειρῆνας οὐ τοὺς ἀστέρας λέγεσθαί φασιν, ἀλλὰ κατὰ τὸ Πυθαγορικὸν τοὺς ὑπὸ τῆς τούτων φορᾶς γινομένους ἤχους καὶ φθόγγους ἡρμοσμένους καὶ συμφώνους, ἐξ ὧν μίαν ἡρμοσμένην ἀποτελεῖσθαι φωνήν, dice Teón de Esmirna, p. 147 Hiller. Y Plutarco, *Quaest. conv.*, IX, 14, 6, 2, 745 d 8-e 3, precisamente comentando el pasaje platónico[839], atribuye a esas Sirenas una función soteriológica:

---

839 Cf. también Plutarco, *De an. procr. in Tim.*, 1029 c, donde, como en el pasaje de las *Quaestiones convivales* que transcribimos más abajo, el autor justifica que las Sirenas sustituyan a las Musas, sobre la base de una falsa etimología del nombre de aquéllas: τὰ θεῖα εἴρουσι, con el mismo verbo que Hesíodo, *Th.*, 38, aplica a las Musas (εἰρουσαι τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα).

Αἵ γε μὲν δὴ Ὁμήρου Σειρῆνες οὐ κατὰ λόγον ἡμᾶς τῶι μύθωι φοβοῦσιν, ἀλλὰ κἀκεῖνος ὀρθῶς ἠνίξατο τὴν τῆς μουσικῆς αὐτῶν δύναμιν οὐκ ἀπάνθρωπον οὐδ' ὀλέθριον οὖσαν, ἀλλὰ ταῖς ἐντεῦθεν ἀπιούσαις ἐκεῖ ψυχαῖς, ὡς ἔοικε, καὶ πλανωμέναις μετὰ τὴν τελευτὴν ἔρωτα πρὸς τὰ οὐράνια καὶ θεῖα λήθην δὲ τῶν θνητῶν ἐμποιοῦσα κατέχει καὶ κατάιδει θελγομένας, αἱ δ' ὑπὸ χαρᾶι ἔπονται καὶ συμπεριπολοῦσιν.

La continuación de ese texto recuerda los pasajes de Filón de Alejandría (*De somniis*, I, 35-6), en los que se describía la atracción de esa música sobre el alma:

ἐνταῦθα δὲ πρὸς ἡμᾶς ἀμυδρά τις οἷον ἠχὼ τῆς μουσικῆς ἐκείνης ἐξικνουμένη διὰ λόγων ἐκκαλεῖται καὶ ἀναμιμνήισκει τὰς ψυχὰς τῶν τότε· ‹τὰ δ' ὦτα τῶν› μὲν πλείστων περιαλήλιπται καὶ καταπέπλασται σαρκίνοις ἐμφράγμασι καὶ πάθεσιν, οὐ κηρίνοις· ἡ δὲ ‹δι'› εὐφυΐαν αἰσθάνεται καὶ μνημονεύει, καὶ τῶν ἐμμανεστάτων ἐρώτων οὐδὲν ἀποδεῖ τὸ πάθος αὐτῆς, γλιχομένης καὶ ποθούσης λῦσαί τε μὴ δυναμένης ἑαυτὴν ἀπὸ τοῦ σώματος. Οὐ μὲν ἔγωγε παντάπασι συμφέρομαι τούτοις· ἀλλά μοι δοκεῖ Πλάτων, ὡς ἀτράκτους καὶ ἠλακάτας τοὺς ἄξονας σφονδίλους δὲ τοὺς ἀστέρας, ἐξηλλαγμένως ἐνταῦθα καὶ τὰς Μούσας Σειρῆνας ὀνομάζειν "εἰρούσας" τὰ θεῖα καὶ λεγούσας ἐν Ἅιδου, καθάπερ ‹ὁ› Σοφοκλέους Ὀδυσσεύς φησι "Σειρῆνας εἰσαφικέσθαι

Φόρκου κόρας, θροοῦντε τοὺς Ἅιδου νόμους".

(746 A) Μοῦσαι δ' εἰσὶν ὀκτὼ αἳ συμπεριπολοῦσι ταῖς ὀκτὼ σφαίραις, μία δὲ τὸν περὶ γῆν εἴληχε τόπον. Αἱ μὲν οὖν ὀκτὼ περιόδοις ἐφεστῶσαι τὴν τῶν πλανωμένων ἄστρων πρὸς τὰ ἀπλανῆ καὶ πρὸς ἄλληλα συνέχουσι καὶ διασώιζουσιν ἁρμονίαν· μία δὲ τὸν μεταξὺ γῆς καὶ σελήνης τόπον ἐπισκοποῦσα καὶ περιπολοῦσα, τοῖς θνητοῖς, ὅσον αἰσθάνεσθαι καὶ δέχεσθαι πέφυκε χαρίτων καὶ ῥυθμοῦ καὶ ἁρμονίας, ἐνδίδωσι διὰ λόγου καὶ ὠιδῆς, πειθὼ πολιτικῆς καὶ κοινωνητικῆς συνεργὸν ἐπάγουσα παραμυθουμένην καὶ κηλοῦσαν ἡμῶν τὸ ταραχῶδες καὶ τὸ πλανώμενον ὥσπερ ἐξ ἀνοδίας ἀνακαλουμένην ἐπιεικῶς καὶ καθιστᾶσαν (Plutarco, *Quaest. conv.*, IX, 14, 6, 2, 745 e -746 a).

Ahora bien, a la vista de ese texto, parece que quienes tradicionalmente habían estado asociadas a la armonía de las esferas habían sido las Musas, no las Sirenas (tal es uno de los problemas que se discuten

en toda la *quaestio* núm. 14). Ya un discurso atribuido por Timeo a Pitágoras confiere vagamente a las Musas la función de mantener la armonía universal, aunque todavía sin identificarlas con cada esfera planetaria[840]. Platón asignó también a las Musas el origen de la armonía, tanto cósmica como individual, p. e., en *Tim.*, 47 d: ἡ δὲ ἁρμονία, συγγενεῖς ἔχουσα φορὰς ταῖς ἐν ἡμῖν τῆς ψυχῆς περιόδοις, τῶι μετὰ νοῦ προσχρωμένωι Μούσαις οὐκ ἐφ' ἡδονὴν ἄλογον καθάπερ νῦν εἶναι δοκεῖ χρήσιμος, ἀλλ' ἐπὶ τὴν γεγονυῖαν ἐν ἡμῖν ἀνάρμοστον ψυχῆς περίοδον εἰς κατακόσμησιν καὶ συμφωνίαν ἑαυτῆι σύμμαχος ὑπὸ Μουσῶν δέδοται. Y Máximo de Tiro, divulgador del platonismo en el s. II, alude a la armonía de las esferas en términos que recuerdan tanto a los de Filón, que se puede pensar en una fuente común. En la *dissertatio* núm.37, 4-5, leemos:

Εἰ δὲ Πυθαγόραι[841] πειθόμεθα, ὥσπερ καὶ ἄξιον, καὶ μελωιδεῖ ὁ οὐρανός, οὐ κρουόμενος ὥσπερ λύρα, οὐδὲ ἐμπνεόμενος ὥσπερ αὐλός, ἀλλ' ἡ περιφορὰ τῶν ἐν αὐτῶι δαιμονίων καὶ μουσικῶν σωμάτων, σύμμετρός τε οὖσα καὶ ἀντίρροπος, ἦχόν τινα ἀποτελεῖ δαιμόνιον[842]. τῆς ὠιδῆς ταύτης τὸ κάλλος θεοῖς μὲν γνώριμον, ἡμῖν δὲ ἀναισθές, δι' ὑπερβολὴν μὲν αὐτοῦ, ἔνδειαν δὲ ἡμετέραν. τοῦτό μοι δοκεῖ[843] καὶ Ἡσίοδος αἰνίττεσθαι[844], Ἑλικῶνά τινα ὀνομάζων ζάθεον καὶ χοροὺς ἡγαθέους ἐν αὐτῶι, κορυφαῖον δὲ εἴτε Ἥλιον εἴτε Ἀπόλλωνα, εἴτε τι ἄλλο ὄνομα φανοτάτωι καὶ μουσικῶι πυρί.

---

840 Yámblico, *VP*, 9, 45: ὃ δὲ πρῶτον μὲν αὐτοῖς συνεβούλευεν ἱδρύσασθαι Μουσῶν ἱερόν, ἵνα τηρῶσι τὴν ὑπάρχουσαν ὁμόνοιαν· ταύτας γὰρ τὰς θεὰς καὶ τὴν προσηγορίαν τὴν αὐτὴν ἁπάσας ἔχειν καὶ μετ' ἀλλήλων παραδεδόσθαι καὶ ταῖς κοιναῖς τιμαῖς μάλιστα χαίρειν, καὶ τὸ σύνολον ἕνα καὶ τὸν αὐτὸν ἀεὶ χορὸν εἶναι τῶν Μουσῶν, ἔτι δὲ συμφωνίαν, ἁρμονίαν, ῥυθμόν, ἅπαντα περιειληφέναι τὰ παρασκευάζοντα τὴν ὁμόνοιαν. ἐπεδείκνυε δὲ αὐτῶν τὴν δύναμιν οὐ περὶ τὰ κάλλιστα θεωρήματα μόνον ἀνήκειν, ἀλλὰ καὶ περὶ τὴν συμφωνίαν καὶ ἁρμονίαν τῶν ὄντων. Para Timeo como fuente de ese discurso, cf. Diógenes Laercio, VIII, 11.

841 Para la atribución de esa doctrina a Pitágoras, vid. Aristóteles, *De caelo*, 2, 9, 290 b; Ps. Plutarco, *De mus.*, 1147 a; Porfirio, *VP*, 30.

842 Cf. Filón de Alejandría, *De somniis*, I, 35, que hemos reproducido más arriba.

843 δοκεῖ Schottus: ἄσκει R: δοκεῖν Reiske.

844 αἰνίττεσθαι Markland: αἰνίττεται R. Cf. Hesíodo, *Th.*, 2-4. Está jugando con la etimología del topónimo "Helicón" y el verbo ἑλίσσω.

Máximo de Tiro atribuye a Pitágoras la formulación de su pensamiento; pero lo más importante es que, según él, Hesíodo, al hablar de las danzas de las Musas en el Helicón, y de Apolo como su corifeo y demás, está hablando veladamente de la armonía de las esferas: el Helicón sería el cielo (el nombre "Helicón" alude al *axis mundi);* las Musas, los astros, y Apolo, el Sol. A continuación, trata de la música humana como imagen de la música divina, y sobre su valor moral y religioso[845]. Proclo, *In R.*, II, p. 204, 12 y ss. Kroll, se hace eco de esa misma exégesis, al hablar de "alguien" (Hesíodo) que ha llamado "Helicón" al cielo[846], como corresponde al lugar en el que resuena el canto de las Musas: ὡς οὖν εἴ τις αὐτὸν (scil. τὸν οὐρανόν) Ἑλικῶνα προσηγόρευεν, μυθολογῶν εἰς τὰς Μούσας ἀναπέμπων, ὡς ἐναρμόνιον τόπον Μουσῶν ἀποφαίνων. Y, en esa misma dirección, Proclo, *In Tim.*, II, 210 Diehl, habla de las Musas y de las Sirenas como de la personificación de las proporciones musicales del alma del mundo[847], y, en *In R.*, II, p. 68 Kroll, atribuye a esas Musas una función salvífica. Antes de Proclo, Arnobio, III, 37, al comentar las discrepancias de los paganos a propósito del número de Musas, dice que, para Hesíodo, eran nueve, con lo que ese poeta había llenado de dioses el cielo y las estrellas *(dis caelum et sidera locupletans).* Y otros pasajes de Plutarco confirman esa dimensión cósmica de las Musas, como éste (*De an. procr.*, 1029 d): οἱ δὲ πρεσβύτεροι Μούσας παρέδωκαν ἡμῖν ἐννέα, τὰς μὲν ὀκτὼ καθάπερ ὁ Πλάτων περὶ τὰ οὐράνια τὴν δ' ἑνάτην τὰ περίγεια κηλεῖν.

En ese testimonio, ya se entrevé que hacer corresponderse las nueve Musas con las ocho esferas del firmamento planteaba un problema, como ocurrió con otros intentos de poner de acuerdo la mitología con la cosmografía. Uno de ellos fue el de Porfirio, Περὶ ἀγαλμάτων, fr. 8, p. 12 *.12 Bidez (= Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, III, 11, 24): καὶ ἡλίου δὲ τὴν τοιάνδε δύναμιν ὑπολαβόντες, Ἀπόλλωνα προσεῖπον ἀπὸ τῆς τῶν ἀκτίνων αὐτοῦ πάλσεως. ἐννέα δὲ ἐπαίδουσαι αὐτῷ Μοῦσαι, ἥ τε ὑποσελήνιος σφαῖρα καὶ ἑπτὰ τῶν πλανητῶν καὶ μία τῆς ἀπλανοῦς. O el

---

845 Hemos presentado ese texto en el apdo. III. 1. 3. C.

846 Por cierto: también el Citerón ha sido interpretado como el cielo, en Lido, *De mens.*, IV, 51: Οἱ δέ γε Ῥωμαῖοι τὸν Διόνυσον βακχευτὴν τοῦ Κιθαιρῶνός φασιν, οἱονεὶ βακχευτὴν καὶ ἀνατρέχοντα ἀνὰ τὸν οὐρανόν, ‹ὃν› ἐκ τῆς τῶν ἑπτὰ συμφωνίας ἀστέρων Κιθάρωνα ὠνόμασαν· ὅθεν Ἑρμῆς κιθάραν δίδωσι μουσικῶς τῷ Ἀπόλλωνι, οἷον ὁ λόγος τῷ ἡλίῳ τὴν τοῦ παντὸς ἁρμονίαν.

847 Cf. todavía Proclo, *In Tim.*, II, 234, y III, 214 Diehl.

de Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 31 (= Porfirio, *In Tim.*, fr. 68 Sodano): *theologi quoque novem Musas octo sphaerarum musicos cantus et unam maximam concinentiam quae confit ex omnibus esse voluerunt.* Y, en esta misma órbita neopitagórica, otra solución fue contar con la supuesta "anti-tierra"; es lo que propone Porfirio, *VP*, 31, a pesar de que la cosmología de su época no podía admitir la hipótesis de la "anti-tierra": τὰ δ' οὖν τῶν ἑπτὰ ἀστέρων φθέγματα καὶ τῆς τῶν ἀπλανῶν, ἐπὶ ταύτης τε ὑπὲρ ἡμᾶς λεγομένης δὲ κατ' αὐτοὺς ἀντίχθονος τὰς ἐννέα Μούσας εἶναι διεβεβαιοῦτο[848]. Vid. también las palabras de Amelio, en Lido, *De mens.*, IV, 85: Μοῦσαί εἰσι, φησίν, αἱ τῶν σφαιρῶν ψυχαί, αἳ τὰς τῶν ὅλων δυνάμεών τε καὶ οὐσιῶν ἐνεργείας ὅσας εἰς τὸ πᾶν ἀφιᾶσιν ὁμοῦ καὶ εἰς μίαν συνάγουσι συμφωνίαν τὴν ἀπὸ τοῦ δημιουργοῦ τεταγμένην. Esa consideración de las Musas como alma de las esferas celestes se repite, aplicada a las Sirenas, en el comentario de Proclo al pasaje correspondiente del mito de Er (*In R.*, II, pp. 237-8 Kroll).

Al margen de todos los problemas que dio a los antiguos intentar que el número de Musas o de Sirenas concordara con el número de esferas, y con las discrepancias entre quienes hablan de Musas o de Sirenas celestes, lo que vemos es que uno u otro grupo de diosas representan la personificación del carácter divino y musical de los astros. Ya la *Odisea* colocaba a las Sirenas en una pradera (XII, 45 y 159) y en una isla (XII, 201), y la pradera formaba parte de la topografía del más allá[849] en la misma *Odisea* (cf., p. e., XI, 539; XXIV, 13). También las Hespérides vivían en un prado, en los confines occidentales del mundo conocido, según Hesíodo, *Th.*, 279, y ese ámbito geográfico también fue una de las ubicaciones preferidas para el más allá, como lo demuestran las islas de los bienaventurados (Hesíodo, *Op.*, 168-73). Y las Sirenas fueron desplazadas igualmente a los astros, cuando las islas de los bienaventurados se ubicaron en el Sol y la Luna[850]. Ese desplazamiento venía favorecido por el hecho de que las Sirenas eran seres

---

848 El sujeto implícito es Pitágoras.

849 Acerca de ese motivo, remitimos a la tesis de nuestra colega Mª del Henar Velasco López, 1993.

850 Así lo entendió Boyancé, P., 1946, p. 4; vid., no obstante, las puntualizaciones de Breglia Pulci Doria, L., 1994, p. 63.

alados[851], cualidad cuyas implicaciones escatológicas se pueden observar en un hermoso fragmento de Eurípides (911 Nauck, transmitido por Clemente de Alejandría, *Strom.*, IV, 26, 172, 1):

> χρυσέαι δέ μοι πτέρυγες περὶ νώτωι
> καὶ τὰ σειρήνων πτερόεντα πέδιλα [ἁρμόζεται]
> βάσομαί τ' εἰς αἰθέριον πόλον ἀρθεὶς
> Ζηνὶ προσμείξων.

Luego encarnaron la función catártica de la música sideral, en los testimonios que hemos visto, y Filón de Alejandría, *Quaest. in Genesim*, III, 3, compara la seducción de la armonía de las esferas con el hechizo del canto de las Sirenas: *Perfecta musica ex motu stellarum harmonice cooptata ... excitat insaniam in auribus, et indomitam voluptatem afferens animo facit ut contemnatur cibus et potus atque fame mortem approperante fere moriamur ob cupidinem cantus* [*Phaedr.*, 259 C] ... *Quod si Sirenum cantatio, ut Homerus ait, ita violenter invitat auditores ut oblivioni tradant patriam, domum, amicos et cibos necessarios, quanto magis perfectissima et summa harmonia praedita atque vere coelestis musica attingens instrumentum auris cogit insanire ac divinare.* También las Musas tienen esa función catártica, según Proclo, *In R.*, II, p. 68 Kroll[852]:

ἑκάτερος μὲν οὖν ἐστιν ἁρμονίας καὶ ὁ ἰσομήκης ἑαυτῶι καὶ ὁ προμήκης, ἀλλ' ἡ ἁρμονία νοείσθω τρόπον ἕτερον ἐπ' ἀμφοῖν· ἣ μὲν γάρ ἐστιν ἁρμονία θεοπρεπὴς καὶ τὰς ψυχὰς σώζουσα καὶ ἐνιδρύουσα τοῖς θεοῖς, ἣ δὲ γενεσιουργὸς καὶ συνάπτουσα αὐτὰς τοῖς ἐνύλοις· καὶ ἣ μὲν ὄντως ἔργον τῶν Μουσῶν τῶν παιδευουσῶν τὰς νοερὰς ἡμῶν δυνάμεις καὶ τελειουσῶν καὶ πρὸς τὴν οὐρανίαν τάξιν ἀφομοιουσῶν, ἣ δὲ Σειρήνων οὖσά τινων ταῖς τὴν γένεσιν αὐξούσαις ἁρμονίαις προσοικυῖα. ταύτης γοῦν προεστᾶσι καὶ αἱ Σειρῆνες· ἃς ὁ μὲν ἀναγόμενος καὶ σώζων ἑαυτὸν παραπλεύσεται τὴν ἀμείνω διώκων ἁρμονίαν καὶ ὡς ἀληθῶς μουσικήν, ὁ δὲ πολὺς ἁσπάσεται ὑπὸ τῶν Σειρήνων δεσμευθεὶς ἐγκαταμένειν τῆι φύσει καὶ ταῖς τῆς φύσεως

---

851 Eustacio, *In Homeri Odysseam*, vol. 2, p. 5, líneas 34 y ss., da una peregrina explicación de la identificación entre Sirenas y astros, a partir del verbo σειριᾶν, "resplandecer".

852 Cf. todavía Proclo, *In Crat.*, 176, donde es Apolo, como rector de la armonía de las esferas que producen las Musas, el que establece la armonía en el alma.

γλυκυθυμίαις, γοητευόμενος ὑπ' αὐτῶν. ἔχεις οὖν καὶ ὁποῖα τὰ εἴδη τῶν ἁρμονιῶν καὶ τίσιν ἀνεῖται γένεσιν ἐν τῷι παντί, τὸ μὲν Μούσαις, τὸ δὲ Σειρῆσιν.

El mismo Proclo dice también, en su *Himno núm. 3 (A las Musas)*, vv. 6-8, que éstas enseñan a las almas a marchar, puras, hacia los astros de los que procedían: καὶ σπεύδειν ἐδίδαξαν ὑπὲρ βαθυχεύμονα λήθην / ἶχνος ἔχειν, καθαρὰς δὲ μολεῖν ποτὶ σύννομον ἄστρον, / ἔνθεν ἀπεπλάγχθησαν. La noción del σύννομον ἄστρον aparece ya en Platón, *Tim.*, 42 b (εἰς τὴν τοῦ συννόμου πορευθεὶς οἴκησιν ἄστρου, βίον εὐδαίμονα ἕξοι), y Proclo (*In Tim.*, III, p. 290, 17-8 Diehl) dice que se trata del astro que preside la generación y la vida de las almas: τὸ δὲ σύννομον ἄστρον ἐστὶ περὶ ὃ ἡ σπορὰ καὶ ἡ διαμονὴ τῶν τε ψυχῶν καὶ τῶν ὀχημάτων. En el oráculo sobre la muerte de Plotino (Porfirio, *Vita Plotini*, 22), las Musas, dirigidas por Apolo, entonan un canto en el que, entre otras cosas, afirman que los inmortales han enseñado al hombre el camino para ascender a la luz (vv. 23-7). Y es posible que en creencias de esta misma belleza se inspire el relato de Flavio Filóstrato a propósito de la muerte de Apolonio de Tiana, que entró en el templo de Díctynna, en Creta, sin que los perros guardianes lo atacaran, y, sorprendido y apresado por los sacerdotes, se liberó de sus ataduras y entró en el templo a media noche. El texto prosigue así (Flavio Filóstrato,*VA*, VIII, 30): βοὴν δὲ ἀιδουσῶν παρθένων ἐκπεσεῖν. τὸ δὲ ἆισμα ἦν· "στεῖχε γᾶς, στεῖχε ἐς οὐρανόν, στεῖχε." Eusebio de Cesarea, *Contra Hieroclem*, p. 377 Kayser, comenta así ese pasaje: χωρῆσαι δὲ εἰς οὐρανὸν αὐτῶι σώματι μεθ' ὕμνων καὶ χορείας λέγει. El canto había acompañado la ascensión celeste del alma de Apolonio de Tiana.

Esa función catártica y soteriológica del canto de las Musas se transfirió a la lira cósmica en cuanto algunos asociaron las cuerdas de la lira con las Musas celestes[853]. En esta analogía, chocamos con el mismo problema de las correspondencias numéricas. Plutarco, *Quaest. conv.*, IX,

853 No conocemos ningún testimonio de una analogía entre la lira y las Sirenas, fuera del fr. 21 *SHell*, de Alejandro de Éfeso, vv. 25-6 (transmitido por Teón de Esmirna, p. 138 y ss. Hiller): τοίην τοι σειρῆνα Διὸς παῖς ἥρμοσεν Ἑρμῆς / ἑπτάτονον κίθαριν, θεομήστορος εἰκόνα κόσμου.

14, 3, 744 c[854], dice que los antiguos sólo conocieron tres Musas[855], y que no era por los tres registros en los que se dividía la escala, aunque, en Delfos, se daba a las Musas los nombres de Νήτη, Μέση y Ὑπάτη. Algo similar reaparece en una inscripción argiva (*SEG*, 30, 382, de ca. 300 a. C.), en la que tres Musas, cuyos nombres son Νήτα, Μέσσα y Ὑπάτα, aparecen junto a una cuarta, Πράτα (= Πρώτη), que puede ser una designación local de la cuerda llamada ὑπερυπάτη[856]. Poco después (745 a-c), Plutarco hace hablar al médico Trifón, uno de los comensales, en términos que intentan reducir el valor de esos nombres de las Musas a un sentido puramente cosmográfico, aunque las implicaciones musicales no desaparecen:

ἀλλ' ἐκεῖνο θαυμάζω, πῶς ἔλαθε Λαμπρίαν τὸ λεγόμενον ὑπὸ Δελφῶν. Β. Λέγουσι γὰρ οὐ φθόγγων οὐδὲ χορδῶν ἐπωνύμους γεγονέναι τὰς Μούσας παρ' αὐτοῖς, ἀλλὰ τοῦ κόσμου τριχῇ πάντα νενεμημένου πρώτην μὲν εἶναι τὴν τῶν ἀπλανῶν μερίδα, δευτέραν δὲ τὴν τῶν πλανωμένων, ἐσχάτην δὲ τῶν ὑπὸ σελήνην, συνηρτῆσθαι δὲ πάσας καὶ συντετάχθαι λόγους ἐναρμονίους, ὧν ἑκάστης φύλακα Μοῦσαν εἶναι, τῆς μὲν πρώτης Ὑπάτην, τῆς δ' ἐσχάτης Νεάτην, Μέσην δὲ τῆς μεταξύ, συνέχουσαν ἅμα καὶ συνεπιστρέφουσαν, ὡς ἀνυστόν ἐστι, τὰ θνητὰ τοῖς θείοις καὶ τὰ περίγεια τοῖς οὐρανίοις· C. ὡς καὶ Πλάτων ἠνίξατο τοῖς τῶν Μοιρῶν ὀνόμασιν τὴν μὲν Ἄτροπον ‹τὴν δὲ Κλωθὼ› τὴν δὲ Λάχεσιν προσαγορεύσας· ἐπεὶ ταῖς γε τῶν ὀκτὼ σφαιρῶν περιφοραῖς Σειρῆνας οὐ Μούσας ἰσαρίθμους ἐπέστησεν.

Como vimos, también Pitágoras había asociado los astros con las Musas (Porfirio, *VP*, 31). Por otra parte, una asociación de las Musas con las cuerdas de la lira se encuentra, p. e., en el Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24 (copiado casi literalmente del sch. a Arato, 269): κατεσκευάσθη δὲ τὸ μὲν πρῶτον ὑπὸ Ἑρμοῦ ἐκ τῆς χελώνης καὶ τῶν Ἀπόλλωνος βοῶν, ἔσχε δὲ χορδὰς

---

854 Cf. Censorino, fr. 12, 3 (p. 75 Sallmann).

855 Lo cual no es imposible, a pesar de que tanto Homero, *Od.*, XXIV, 60, como Hesíodo, *Th.*, 75-79, hablen de nueve Musas. Pero Pausanias, IX, 29, 2 (como Diodoro Sículo, IV, 7, 2, y Cornuto, *De nat. deor.*, 14, p. 15, 3 Lang), habla de tres Musas, y la tradición puede remontar a Eumelo (ss. VIII-VII a. C.), fr. 17 Bernabé. El testimonio de Cornuto tiene cierto interés, al decir que algunos creían que las Musas eran cuatro o siete, διὰ τὸ τὰ παλαιὰ τῶν μουσικῶν ὄργανα τοσούτους φθόγγους ἐσχηκέναι.

856 Vid. West, M. L., 1992, p. 224, n. 14.

ἑπτὰ ἀπὸ τῶν Ἀτλαντίδων. μετέλαβε δὲ αὐτὴν Ἀπόλλων καὶ συναρμοσάμενος ὠιδὴν Ὀρφεῖ ἔδωκεν, ὃς Καλλιόπης υἱὸς ὢν, μιᾶς τῶν Μουσῶν, ἐποίησε τὰς χορδὰς ἐννέα ἀπὸ τῶν Μουσῶν ἀριθμοῦ. Cf. Calístrato, 7, 2: μετεχειρίζετο τὴν λύραν, ἡ δὲ ἰσαρίθμους ταῖς Μούσαις ἐξῆπτο τοὺς φθόγγους. La tradición continúa en Avieno, *Aratea*, 621 y ss.: *hanc ubi rursum concentus superi complevit pulcher Apollo / Orphea Pangaeo docuit gestare sub antro. / hic iam fila novem docta in modulamina movit / Musarum* [857] *ad speciem Musa satus, ille repertor / carmina Pleiadum numero deduxerat.* La relación con las Pléyades no carece de importancia: un aforismo pitagórico decía que las Pléyades eran la lira de las Musas (τὴν δὲ Πλειάδα Μουσῶν λύραν), según ha transmitido Porfirio,*VP*, 41, cuya fuente remonta a Aristóteles (fr. 196 Rose). Ese mismo pasaje nos ha transmitido otro de esos aforismos en el que pervive una concepción animista como la que subyace en estas asociaciones entre diosas, astros y sonidos. Pero, antes de pasar a examinarlo, debemos estudiar algunos aspectos del mito de las Pléyades, que se relacionan con la lira y con las Musas.

En primer lugar, hay que notar que el mismo Ps. Eratóstenes que relaciona con las Atlántides las siete cuerdas de la lira de Hermes (*Cat.*, 24), llama "hijas de Atlante" a las Pléyades (*Cat.*, 23). La tradición de que las Pléyades fueran hijas de Pléyone y Atlas remonta a Hesíodo, *Op.*, 383, y fr. 169 Merkelbach[858]. Un escolio a Teócrito, XIII, 25, da cuenta de otra tradición, que nos interesa recoger por su conexión con la música (aunque esa relación no la hemos encontrado a propósito de las hijas de Atlas, también estas otras Pléyades parecen haberse catasterizado): Πελειάδες: αἱ Πλειάδες. φησὶ Καλλίμαχος (fr. 693 Pfeiffer) ὅτι τῆς βασιλίσσης τῶν Ἀμαζόνων ἦσαν θυγατέρες ‹ἑπτά›, αἳ Πλειάδες καὶ Πελειάδες προσηγορεύθησαν. πρῶτον δ' αὗται χορείαν καὶ παννυχίδα συνεστήσαντο παρθενεύουσαι. ὁ δὲ νοῦς· καθ' ὅν, φησί, καιρὸν ἀνατέλλουσιν αἱ Πλειάδες θάλλει τε πᾶσα ἡ γῆ ταῖς βοτάναις τοῦ

---

857 Un opúsculo atribuido a San Isidoro de Sevilla, titulado *De harmonia et caelesti musica,* nos dice: *Unde et philosophi IX musas finxerunt, quia a terra usque ad caelum IX consonantias deprehenderunt* (PL, LXXXIII, col. 987 d).

858 Cf. Esquilo, fr. 619 b Mette (cf. fr. 312 Radt) -transmitido por un sch. a Homero, *Il.*, XVIII, 486-, que ya parece haber hablado del catasterismo, al que aludió después Arato, vv. 262 y ss., y cf. Higino, *Astr.*, II, 21, y Ps. Apolodoro, III, 110.

ἔαρος, τηνικαῦτα τοῦ ἀπόπλου ἐφρόντιζον. Hasta aquí, lo que nos interesa de la vida de las Pléyades. Pasemos ahora a su muerte.

Hay que notar que, cuando habla de las Pléyades, Eustacio, *Ad Il.*, XVIII, 486 (vol. 4, p. 225), dice que, huyendo de Orión, se transformaron en palomas, y luego se catasterizaron: en efecto, el nombre Πληϊάδες se prestaba bastante bien a un juego etimológico con πελειάς, cosa que ya aparecía en el escolio a Arato, 254-5. Esa adquisición de una forma de ave -que precede a su muerte- las aproxima a las Sirenas, cuya representación como aves con busto de mujer pudo tener su origen en que fueran espíritus de los muertos[859]. Pues bien: la concepción del alma-ave era coherente, como la del catasterismo, en una escatología que sitúa la sede de los bienaventurados en el firmamento. Y, aparte de los relatos del catasterismo, hay una interesantísima exégesis neoplatónica que coloca a las Pléyades en el lugar de las Musas o Sirenas de las esferas celestes. Se ha conservado en un escolio a Hesíodo, *Op.*, 381:

ΠΛΗΙΑΔΩΝ ΑΤΛΑΓΕΝΕΩΝ ΕΠΙΤΕΛΛΟΜΕΝΑΩΝ. Ὁ μὲν Ἄτλας λέγεται παῖς Ἰαπετοῦ, τὸν οὐρανὸν ἀνέχων καὶ τὰς κίονας,

αἳ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσιν,

αὐτὸς κατὰ μίαν συνοχὴν ἱδρύσας, δυνάμεις εἰληχὼς διοριστικὰς οὐρανοῦ καὶ γῆς, δι' ἃς ὁ μὲν ἐξηρμένος τῆς γῆς περὶ αὐτὴν τὸν δινεῖται ἀεὶ χρόνον· ἡ δὲ ἐν μέσῳ σταθερῶς κειμένη πάντα λοχεύει μητρικῶς, ὅσα γεννᾷ ὁ οὐρανὸς πατρικῶς. Ταύτας γὰρ τὰς δυνάμεις, τὰς ἀμφοτέρων ἀκλινῶς τὸν διορισμὸν τηρούσας, κίονας ἐκάλεσεν,

---

859 En la *Novela de Alejandro*, recensión B, II, 40, el protagonista relata el siguiente prodigio: Πάλιν οὖν ὁδεύσαντες σχοίνους τριάκοντα [πλεῖον ἢ ἔλαττον] εἴδομεν λοιπὸν αὐγὴν ἄνευ ἡλίου καὶ σελήνης καὶ ἄστρων. καὶ εἶδον δύο ὄρνεα πετόμενα καὶ μόνον ἔχοντα ὄψεις ἀνθρωπίνας, Ἑλληνικῇ δὲ διαλέκτῳ ἐξ ὕψους ἐκραύγαζον· "τί χώραν πατεῖς, Ἀλέξανδρε, τὴν θεοῦ μόνου; ἀνάστρεφε δείλαιε. μακάρων γῆν πατεῖν οὐ δυνήσῃ. ἀνάστρεψον οὖν, ἄνθρωπε, καὶ τὴν δεδομένην σοι γῆν πάτει, καὶ μὴ κόπους πάρεχε σεαυτῷ." También aquí son unas aves con rostro humano quienes actúan como mensajeros del otro mundo, y, en la sátira que de estos relatos hizo Luciano, *Verae historiae*, II, 5, también aparecen ὄρνεα μουσικά. Más abajo discutimos la relación de las Sirenas con los espíritus de los muertos.

αἳ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσιν.

ὃ δηλοῖ τὸ, χωρὶς ἀλλήλων ὄντα, καὶ ἄμικτα ἀλλήλοις ἀϊδίως. Τούτου δὲ παῖδας τὰς Πλειάδας ἐμυθολόγησαν ἑπτὰ οὔσας, τὴν Κελαινώ, τὴν Στερόπην, τὴν Μερόπην, τὴν Ἠλέκτραν, τὴν Ἀλκυόνην, τὴν Μαῖαν, τὴν Ταϋγέτην. Πάσας ταύτας δυνάμεις ἀρχαγγελικὰς τῶν ἑπτὰ σφαιρῶν τοῖς ἀρχαγγέλοις ἐφεστώσας· τὴν μὲν Κελαινὼ τῆς Κρονίας σφαίρας, τὴν δὲ Στερόπην τῆς τοῦ Διὸς, τὴν δὲ Μερόπην τῆς Ἄρεος, τὴν δὲ Ἠλέκτραν τῆς Ἡλιακῆς, τὴν δὲ Ἀλκυόνην τῆς Ἀφροδίτης, τὴνδὲ Μαῖαν τῆς Ἑρμοῦ, τὴν δὲ Ταϋγέτην τῆς Σελήνης. Καὶ δῆλαι τούτων αἱ αἰτίαι. Μίαν δὲ ἄρα τῶν ἑπτὰ σύνταξιν ἐν τῷι ἀπλανεῖ τετάχθαι καθάπερ ἄγαλμα ἐνουράνιον, ὃ δὴ Πλειάδα προσαγορεύουσιν, ἄστρον ἐμφανὲς καὶ τοῖς ἰδιώταις, ἐν τῷι Ταύρωι κατεστηριγμένον, ταῖς ἀνατολαῖς καὶ ταῖς δύσεσι παμπόλλην τοῦ ἀέρος τροπὴν ἐργαζόμενον.

Los textos que hemos presentado permiten entender mejor el σύμβολον pitagórico según el cual las Pléyades eran la lira de las Musas. Podemos inscribir ese σύμβολον, junto a los testimonios que asociaban las Musas o las Sirenas con la lira -y, en consecuencia, con la lira cósmica-, en el marco de una concepción animista de los astros y del sonido, así como del sonido de los astros. En este momento, hay que observar que quienes primero se asociaron con las cuerdas de la lira fueron probablemente las Sirenas[860], a la vista del fr. 1, vv. 96 y ss. Page (= fr. 3 Calame), de Alcmán, en el que, a la vista del escolio, puede suplirse el numeral ἕνδεκα[861] que, aplicado a las Sirenas, sólo puede entenderse en virtud de que correspondía al número de notas que abarcan las escalas dórica heptatónica, frigia y lidia[862]. Y obsérvese que las Sirenas tienen con el más allá una relación más estrecha que la que tienen las Musas. Por otra parte, las Sirenas aparecen como seres alados, en la iconografía, mucho más a menudo que las Musas, y las alas también facilitaron la asociación de las Sirenas con el mundo celeste.

Esa misma concepción animista del sonido, de la que hablábamos, pervive en otro σύμβολον pitagórico que dice que la resonancia del bronce es la voz de un δαίμων que lo habita (Aristóteles, fr. 196 Rose, en Porfirio, *VP*,

---

860 Vid. West, M. L., 1965, p. 200.

861 Vid. West, M. L., 1967, pp. 11 y ss.

862 Vid. West, M. L., 1981, p. 127.

41: τὸν δ' ἐκ χαλκοῦ κρουομένου γινόμενον ἦχον φωνὴν εἶναί τινος τῶν δαιμόνων ἐναπειλημμένου τῶι χαλκῶι). Recordemos aquí lo que decíamos al analizar los medios sonoros empleados en el culto a los muertos o a los dioses de ultratumba: puesto que el bronce procede de la tierra, su sonido debe de ser la voz de un espíritu ctónico (Eurípides, *Hel.*, 1346), y, como vimos, el bronce se empleaba cuando se invocaba a las divinidades ctónicas. Otros ejemplos de "personificación" de sonidos musicales pueden haber pervivido en metáforas como la de *Od.*, XXI, 410 y s.[863]; Teognis, v. 532[864]; Píndaro, *N.*, V, 24[865], o Ps. Eurípides, *Rh.*, 988-9[866], donde se habla de la αὐδή o de las γλῶσσαι de las flautas, las liras y las salpinges. Quizá así puede entenderse mejor que a los dioses les agrade la música, que sea ése el lenguaje que mejor entienden, etc., como habíamos visto al principio de toda esta exposición.

Pues, en general, la música, en cuanto que conlleva sonidos que no son, por su altura, intensidad, duración o timbre, los habituales del lenguaje humano, es algo anormal y, por ello, potencialmente sagrado[867]. La lira, puesto que estaba hecha con materiales procedentes de animales muertos, podía asociarse también con el otro mundo, del mismo modo que las Sirenas, cuya conexión con el más allá es bien conocida[868]. West[869] sugiere que, en esta asociación de las Sirenas con el sonido, podemos hallarnos ante una creencia como las de pueblos que ven en los instrumentos musicales algo

---

863 Que se refiere a la cuerda del arco de Ulises: δεξιτερῆι δ' ἄρα χειρὶ λαβὼν πειρήσατο νευρῆς· / ἡ δ' ὑπὸ καλὸν ἄεισε, χελιδόνι εἰκέλη αὐδήν.

864 Αἰεί μοι φίλον ἦτορ ἰαίνεται, ὁππότ' ἀκούσω / αὐλῶν φθεγγομένων ἱμερόεσσαν ὄπα.

865 φόρμιγγ' Ἀπόλλων ἑπτάγλωσσον / χρυσέωι πλάκτρωι διώκων.

866 Τυρσηνικῆς / σάλπιγγος αὐδήν.

867 Vid. Brandon, S. G. F. (ed.), 1970, *s. v.* "Music".

868 Vid. Weicker, G., 1902 y 1909-1915; Harrison, J. E., [1]1903 ([3]1922; 3ª reimpr., 1959), pp. 197 y ss., y Buschor, E., 1944. Tal vez las Sirenas no tuvieron su origen en los espíritus de los muertos, aunque no nos acaban de convencer los argumentos de Nilsson, M. P., 1941, I, pp. 212-3 (muy juiciosas, en cambio, sus observaciones en I, p. 182). Acerca de los diversos aspectos de las Sirenas, vid. también Gresseth, G. K., 1970; el equilibrado panorama de Pérez Pérez, F. J., 1992, pp. 289 y ss., y los trabajos de Breglia Pulci Doria, L., 1994, y de Pérez Jiménez, A., 1997.

869 1967, pp. 12 y ss.

sobrenatural, y que los usan para la evocación de espíritus, lo que puede que implique la creencia en que los sonidos de esos instrumentos son la lengua que los espíritus entienden. P. e., en Polinesia, el dios Tane es saludado con sones de tambor, y al mismo tiempo se dice que el sonido del tambor es la voz del dios Tane. En Surinam, se cree que el tambor es un ser animado hasta el punto de ofrecerle bebidas. También se cree que se relaciona con el mundo de los muertos, y que conduce allí a los hombres[870]. Creencias análogas parecen haberse manifestado, en relación con la lira, entre los pitagóricos. Y la asociación de las Sirenas con la lira parece estar sugerida en el famoso aforismo pitagórico τί ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς μαντεῖον; τετρακτύς· ὅπερ ἐστὶν ἡ ἁρμονία, ἐν ᾗ αἱ Σειρῆνες (Yámblico, *VP*, 18, 82), pues esa "tetraktys" que contiene la armonía y las Sirenas es aquélla de la que habló Nicómaco de Gerasa (p. 279 Jan), que estaba relacionada con la lira tetracorde. Con esa misma lira parecen relacionarse las Musas délficas de las que habla Plutarco, *Quaest. conv.*, IX, 14, 3, 744 c.

Ahora bien, para que la lira pudiera hacer que el alma recordara su origen y destino celestes, era preciso que también tuviera un poder sobre el alma que, en el contexto ideológico en el que nos movemos, tenía que describirse en términos de magia simpática, o sea: con la alegoría de la lira como imagen del alma, cuya historia hemos expuesto, aduciendo los testimonios más representativos, en la segunda y tercera partes de este trabajo. Debemos, no obstante, fijarnos especialmente en uno de esos testimonios, el de Aristides Quintiliano, II, 17, en el que, como también vimos en la tercera parte, la analogía entre la lira y el alma se justifica no siguiendo la pista de Platón, *R.*, 443 c-d (como habían hecho Plutarco, *Quaest. plat.*, 1007 e-1009 b, y Proclo, *In R.*, I, pp. 212-3 Kroll), sino haciendo ver que el alma, por su génesis, consta de elementos afines a los que constituyen la lira (vid. Apéndice II, texto 6).

El eslabón lógico que falta en los testimonios que hemos examinado es que de esa afinidad entre la lira, el alma y el universo, se dedujera que el alma volvería a tener su sede en la lira cósmica de la que había nacido y de la que ella misma era otra imagen. Ello sería la reproducción del razonamiento que encontramos en Séneca, *Nat. quaest.*, I, pról., 12: *hoc habet argumentum divinitatis suae* [871], *quod illum divina delectant, nec ut alienis,*

---

[870] West, M. L., 1967, p. 12 y ss., que se basa en MacCulloch, J. A., 1917, p. 6.

[871] Sc. *animi*.

sed ut suis interest. Secure spectat occasus siderum atque ortus et tam diversas concordantium vias; observat ubi quaeque stella primum terris lumen ostendat, ubi columen eius summumque cursus sit; quousque descendat; curiosus spectator excutit singula et quaerit. Quidni quaerat? Scit illa ad se pertinere [872]. E. d., que el fundamento de la inmortalidad celeste está en el origen celeste del alma, como Plutarco hace decir a Rómulo: θεοῖς ἔδοξεν ... ἡμᾶς ... οἰκεῖν οὐρανόν, ἐκεῖθεν ὄντας (*Rom.*, 28). Algo muy parecido, sustituyendo la lira y el alma por los elementos naturales con los que se relacionan, puede entreverse en este pasaje de Aristides Quintiliano, II, 18:

Τῶν ὀργάνων τοίνυν τὰ μὲν διὰ νευρῶν ἡρμοσμένα τῶι τε αἰθερίωι καὶ ξηρῶι καὶ ἁπλῶι παρόμοια κόσμου τε τόπωι καὶ φύσεως ψυχικῆς μέρει, ἀπαθέστερά τε ὄντα καὶ ἀμετάβολα καὶ ὑγρότητι πολέμια, ἀέρι νοτίωι τῆς εὐπρεποῦς στάσεως μεθιστάμενα, τὰ δ' ἐμπνευστὰ τῶι πνευματικῶι καὶ ὑγροτέρωι καὶ εὐμεταβόλωι, λίαν τε θηλύνοντα τὴν ἀκοὴν καὶ ἐς τὸ μεταβάλλειν ἐξ εὐθέος ἐπιτήδεια τυγχάνοντα καὶ ὑγρότητι τήν τε σύστασιν καὶ τὴν δύναμιν λαμβάνοντα. βελτίω μὲν οὖν τὰ τοῖς βελτίοσιν ὅμοια, ἐλάττω δὲ θάτερα. ταῦτα γὰρ δὴ καὶ τὸν μῦθον ἐνδείκνυσθαί φασι, τῶν Μαρσύου τὰ Ἀπόλλωνος ὄργανά τε καὶ μέλη προτιμήσαντα. τὸν μὲν γὰρ Φρύγα τὸν κρεμασθέντα ὑπὲρ ποταμὸν ἐν Κελαιναῖς ἀσκοῦ δίκην τὸν ἀέριον καὶ πλήρη πνευμάτων καὶ ζοφώδη τυγχάνειν τόπον, ὑπεράνω μὲν ὕδατος ὄντα, τοῦ δὲ αἰθέρος ἐξηρτημένον, τὸν δὲ Ἀπόλλωνα καὶ τὰ ὄργανα τούτου τὴν καθαρωτέραν οὐσίαν καὶ αἰθέριον καὶ τὸν ταύτης εἶναι προστάτην.

Y no hay que olvidar que las almas tenían su sede en el éter, después de la muerte (vid., p. e., *IG*, "ed. minor", I, 945, v. 5, y el pseudo-pitagórico *Carmen aureum*, 70-1).

Sea ello lo que fuere, en ese marco, la lira era, de acuerdo con los mecanismos psicológicos de la magia simpática, el instrumento adecuado para guiar las almas al más allá, según nos había permitido ver el *Somnium Scipionis*. Ese sentido es el que tenía, verosímilmente, en la imagen que decora el ábside de la basílica pitagórica de la Porta Maggiore, según la

---

872 Cf. también Cicerón, *Tusc.*, I, 40, y otros pasajes del mismo Séneca: *Ep.*, 41, 5; 79, 12; 92, 30, y 120, 15; *Cons. ad Helviam*, 6, 7, y 20, 2, y *Cons. ad Marciam*, 25, 1.

interpretación ofrecida por Cumont[873]. En efecto, esa imagen muestra una mujer cubierta con un velo, y con una lira en la mano, que desciende por unos arrecifes, a la derecha de la composición, hacia el mar. Tras ella, un Eros alado parece empujarla por los hombros. En el mar, aparece otra figura que parece tender hacia la mujer velada un lienzo sobre el que ésta va a poner un pie. A la izquierda, un hombre, sentado sobre una piedra, sostiene -u oculta- su cabeza con las manos; ante él, entre las olas encrespadas, aparece un Tritón. Y, en el centro, al fondo, se ve a Apolo, de pie sobre un islote, con el arco en la mano izquierda, y la derecha extendida hacia la mujer del velo.

Según Cumont, esa mujer velada representa el alma, impulsada por el amor celeste hacia las islas de los bienaventurados. La lira que lleva en la mano, y que, como vimos más arriba, reproduce la armonía de las esferas, puede constituir un medio para recordar al alma cuál es su destino: es, pues, perfectamente coherente que el alma lleve consigo ese instrumento cuando se dirige a las islas de los bienaventurados, sobre todo cuando éstas, según la creencia pitagórica que antes hemos documentado, se encuentran en los astros cuya música reproduce la lira. Ese sentido místico de la lira se perfila cuando leemos un pasaje de San Hipólito de Roma, *Refutatio omnium haeresium*, IV, 48, en el que puede haberse conservado un comentario neopitagórico a Arato, que exponemos a continuación.

En ese pasaje, se describe cómo, en la esfera celeste, la constelación llamada Ἐν γόνασιν ("Arrodillado"[874]) aparecía representada por un hombre de rodillas, con los dos brazos extendidos: uno alcanzaría la constelación cuyo nombre es "Lyra", y el otro, la denominada "Corona borealis". A los pies de ese personaje, está la constelación del Dragón. Ese estado de cosas recibió la siguiente interpretación: el "Arrodillado" es el hombre que confiesa sus faltas; la "Lyra", es el instrumento de Hermes, e. d., del "Logos"[875], y en ella resuena la armonía del mundo. Si el hombre

---

873 Cumont, F., 1918, esp. pp. 67-72.

874 "Heracles", en los mapas celestes actuales (vid., p. e., Boll, F., 1931, p. 55).

875 Para Hermes como alegoría del "Logos", vid. Porfirio, Περὶ ἀγαλμάτων, 8, 104 y ss. En la alegoría más frecuente, Apolo, que toca la lira de siete cuerdas, representa al Sol que gobiera el armonioso movimiento de los astros,

imita la lira -e. d., se somete al "Logos"-, alcanzará la corona de la inmortalidad representada por la "Corona borealis"; si la descuida, caerá a la altura del animal que yace a sus pies, y compartirá su suerte:

Παρατ(ε)τάχθαι δέ φησιν αὐτῶι ἑκατέρωθεν -λέγω δὴ τῶι Ἐν γόναci- Λύραν καὶ Στέφανον, αὐτὸν δὲ γόνυ κλίνειν [καὶ] ἐκτετακότα ἀμφοτέρας τὰς χεῖρας, οἱονεὶ περὶ ἁμαρτίας ἐξομολογούμενον. εἶναι δὲ τὴν Λύραν μουσικὸν ὄργανον, ὑπὸ νηπίου ἔτι παντελῶς κατεσκευασμένον τοῦ Λόγου· Λόγον δὲ εἶναι παρὰ τοῖς Ἕλλησιν ἀκούομεν τὸν Ἑρμῆν. φησὶ γὰρ ὁ Ἄρατος περὶ τῆς κατασκευῆς τῆς Λύρας·

Τὴν ἆρ' ἔτι καὶ παρὰ λίκνωι
Ἑρμείης ἐτόρησε, Λύρην δ' εἶπε‹ν› καλέεσθαι.

ἑπτάχορδος ‹δέ› ἐστι, διὰ τῶν ἑπτὰ χορδῶν τὴν πᾶσαν ἁρμονίαν καὶ κατασκευὴν ἐμμελῶς ἔχουσαν τοῦ κόσμου· ἐν ἓξ ἡμέραις γὰρ ἐγένετο ὁ κόσμος, καὶ τῆι ἑβδόμηι καταπέπαυται. εἰ οὖν, φησίν, ἐξομολογούμενος ὁ Ἀδὰμ καὶ τὴν κεφαλὴν φυλάσσων τοῦ θηρίου κατὰ τὸ πρόσταγμα τοῦ θεοῦ ἐκμιμήσεται τὴν Λύραν, τουτέστι κατακολουθήσει τοῖς τοῦ θεοῦ [τουτέστι πειθόμενος τῶι νόμωι], παρακείμενον αὐτῶι τὸν Στέφανον λήψεται· ἐὰν δὲ ἀμελήσηι, συγκατενεχθήσεται τῶι ὑποκειμένωι θηρίωι καὶ τὸ μέρος ἕξει, φησί, μετὰ τοῦ θηρίου. ἔοικε δὲ ὁ Ἐν γόναcιν ἑκατέρωθεν ἐπιβάλ‹λ›ειν τὰς χεῖρας καὶ τοῦτο μὲν τῆς Λύρας, τοῦτο δὲ τοῦ Στεφάνου ἐφάπτεσθαι [τοῦτο δὲ ἐξομολογεῖσθαι], ὡς ἔστιν ἰδεῖν δι' αὐτοῦ τοῦ σχήματος. ἐπιβουλεύεται δὲ ὁμῶς καὶ ἀποσπᾶται ὁ Στέφανος αὐτοῦ ὑπ' ἄλλου θ(η)ρίου, ‹τοῦ› μικροτέρου δράκοντος, ὅ ἐστι γέννημα τοῦ φυλαccομένου ὑπὸ τοῦ Ἐν γ(ό)ναci τῶι ποδί. ἄνθρωπος δὲ ἕστηκεν, ἑκατέραις ταῖς χερσὶ (κ)αρτερῶς κατασφίγγων καὶ εἰς τὰ ὀπίσω ἕλκων (ἀπὸ) τοῦ στεφάνου τὸν Ὄφιν καὶ οὐκ ἐῶ(ν) ἐφάπτεσθαι βιαζόμενον τοῦ Στεφάν(ου) τὸ θηρίον· Ὀφιοῦχον δὲ αὐτὸν ὁ Ἄρατος καλεῖ, ὅτι κατέχει τὴν ὁρμὴν τοῦ Ὄφεως, ἐπι τὸν Στέφανον ἐλθεῖν πειρωμένου. Λόγος δέ, φησίν, ἐστὶ(ν οὗτος ὁ ἐν) σχήμαci ἀνθρώπου, ὁ κωλύων ἐπὶ τὸν Στέφανον ἐλθεῖν τὸ θηρίον, οἰκτείρων τὸν ἐπιβουλευόμενον ὑπὸ τοῦ Δράκοντος, ὁμοῦ καὶ τοῦ γεννήματος ἐκείνου.

---

como vemos en "Orph.", *Hymni*, VIII, 10, y XXXIV, 16 y ss. Vid., p. e., Cumont, F., 1909 b.

Y una última derivación de estas creencias en que la imitación de la música de las esferas conduce el alma a su destino celeste, se halla también en las secuencias de vocales que componen supuestos nombres secretos de los dioses siderales, y que pueden encubrir encantamientos musicales[876], toda vez que a cada vocal le correspondía un sonido de la escala, y que las siete vocales se equiparaban a la lira cósmica, como vimos en Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, XI, 6, 36.[877]. Que tales encantamientos, al reproducir la armonía de las esferas, aseguraran al alma el paso a través de las esferas, parece haber sido creencia gnóstica[878]; pero estuvo también presente en el orfismo[879].

En fin, parece que la presencia de la música en los rituales relacionados con el más allá, respondía a mecanismos de asociación de ideas que son propios de la magia simpática: se empleaba el bronce, porque se creía que el Hades era de bronce; los pitagóricos empleaban ante todo la lira, porque creían que las almas tenían su sede en el mundo celeste, del que la lira era, a su vez, una alegoría, como lo era también del alma. Ese razonamiento, en términos más generales que los que afectan estrictamente a la lira, se ha conservado también en Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 3, 6: *mortuos quoque ad sepulturam prosequi oportere cum cantu plurimarum gentium vel regionum instituta sanxerunt, persuasione hac, qua post corpus animae ad originem dulcedinis Musicae, id est ad coelum redire credantur.*

B. LAS DIVINIDADES DE LA NATURALEZA.

Las sirenas a las que Orfeo vence no tienen apenas sentido escatológico, en nuestros testimonios, sino que aparecen como una variedad de las ninfas. De ellas hablan Apolonio de Rodas, IV, 905-6; Ps. Apolodoro, I, IX, 25 (I, 135), y *A. O.*, 1284-90. Una sirena aparece también en Séneca, *Med.*, vv. 357-60. Las náyades y dríades, seres afines a las sirenas, escuchan a Orfeo, en Ovidio, *Met.*, XI, 48-9; una dríade, en Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1053-4, y las ninfas, en general, en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 3. Estas divinidades eran las más apropiadas para que se las relacionara con Orfeo o con otros personajes de la mitología de la

---

876 Vid. Culianu, I. P., 1982, pp. 13 y 41-3.

877 El texto aparece al final del apartado I. 3. A. 3.

878 Vid. Culianu, I. P., 1982, p. 13.

879 Vid. West, M. L., 1984, p. 31.

música, como Pan[880] o Dioniso[881]. Al ser las divinidades de los ríos, los montes y los bosques, eran las que con más facilidad podían relacionarse con la música: no faltan, en efecto, creencias que dotan a los espíritus de los bosques[882] o de las aguas[883], de un carácter musical que parece haber sido sugerido por los rumores propios de esos medios naturales: los sonidos de la naturaleza habrían sido personificados en estas figuras míticas. Si la música mágica de Orfeo presupone una concepción animista de la naturaleza, es fácil pensar que esa magia musical se ejercería, "in primis", sobre los espíritus más estrechamente ligados a la música. Y hay que llamar la atención sobre el hecho de que sean las fuentes latinas las que más claramente permitan ver este aspecto de Orfeo.

Por sus orígenes, cabe incluir en este apartado a las Musas, que admiran el canto de nuestro héroe, en Silio Itálico, XI, 462-3. Es posible que figuren como oyentes de Orfeo, por influencia de la iconografía (vid. el núm. 5 Garezou, que es de entre 30-40 d. C.). Orfeo también dedica su canto a una Musa -Calíope, su madre-, en los vv. 29-30 del poema núm. 6 de Sidonio Apolinar. A este mismo grupo pertenecen las Hespérides, a las que encontramos en Apolonio de Rodas, IV, 1406-26.

Y, finalmente, los Samotracios (o Cabiros) también son divinidades asociadas a un elemento de la naturaleza. Orfeo les dirige una plegaria en Diodoro Sículo, IV, 43 (procedente de Dionisio Escitobraquión, cf. frs. 18 y 30 Rusten) y 48, 6 (cf. de nuevo Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten).

---

880 Desde el mismo mito de la invención de la "flauta de Pan" (Ovidio, *Met.*, I, 689-712, y Aquiles Tacio, VIII, 6). También se relaciona Pan con las Musas (Aristófanes, *Ra.*, 229-30).

881 Vid., p. e., Horacio, *Carm.*, II, 19, 1 y ss.

882 Entre los espíritus de los bosques, aparte de las mismas ninfas, están también los "Ellefolk", daneses (Combarieu, J., 1909, pp. 122-3).

883 Vid., p. e., Danckert, W., 1965-6, esp. pp. 367-9. Hay que recordar que al agua de ciertas fuentes se le atribuía la función de formar buenas voces para el canto: *M. Varro tradit ... fontem esse ... Zamae in Africa ex quo canorae voces.* (Plinio, *NH*, 31, 15). Cf. Gil, L., 1967, pp. 160 y ss.

C. OTROS DIOSES.

Fuera de esos grupos de dioses, quedan las Parcas, a las que alude Lucano, fr. 1 Badali. Del mismo modo, Apolo también fue objeto del canto cultual de Orfeo, y por eso catasterizó la lira de nuestro héroe (Higino, *Astr.*, II, 7, 1). También a Dioniso habría rendido culto Orfeo con su música, según Lactancio, *Inst. div.*, I, 22, 15-7. Más abajo veremos la relación que Apolo y Dioniso guardaban con la música de Orfeo. Otras diosas a las que Orfeo dedicó su canto fueron Juno (Claudiano, *Carmina minora*, 31 (40), vv. 23-32) y Palas (Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, vv. 1 y ss.). En las postrimerías de la Antigüedad, también se menciona a Hypnos[885], en *A. O.*, vv. 1001-14, y Rea[886], en *A. O.*, vv. 601-19.

IV. 3. 2. LA SEDUCCIÓN DE LO SOBRENATURAL.

A. BALANCE GENERAL.

He aquí, ahora, los efectos del arte de Orfeo sobre esos dioses:

A. 1. *Persuasión.-* Se alude explícitamente a este aspecto en Hermesianacte, fr. 7 Powell, vv. 8 y 13, donde aparecen formas de la raíz de πείθω, la misma que encontrábamos, referida a seres de la naturaleza no - humana, en los pasajes recogidos en el apartado b. 2. de la sección II. 5. El verbo πείθω reaparece en Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4, pasaje en el que también encontramos ψυχαγωγέω, que contiene la misma raíz de ἄγω, que habíamos hallado, empleada para expresar la atracción de la música de Orfeo sobre la naturaleza no - humana, en los textos citados en a. 2. 1. Vuelve a aparecer πείθω en Ps. Apolodoro, I, III, 2 (I, 14). En esta misma "franja del espectro" se inscriben los pasajes en los que Orfeo vence a los dioses, en la literatura latina, como indican los verbos *vinco (victarum ... Eumenidum,* en Ovidio, *Met.*, X, 45-6; referido al mundo infernal o a sus dioses, en Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1065-7 y 1080-3) y *flecto,* en el v. 569 de *Hercules furens,* de Séneca.

En el mismo ámbito de la persuasión, Orfeo hace que las Hespérides se compadezcan (ἐλεαίρω) de los Argonautas, en Apolonio de Rodas, IV, 1422. Un efecto análogo es el que logra sobre los Cabiros, que aplacan una

---

885 A este dios se le dedicó el *Himno órfico núm. 85;* el núm. 86 está dedicado a Oneiros.

886 También a esta diosa se le dedicó uno de los *Himnos órficos,* el núm. 14.

tempestad después de que Orfeo les dirija una plegaria (Diodoro Sículo, IV, 43 y 48, 6, con datos que remontan a Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten). Lo mismo podemos decir de su invocación a Hypnos, para que adormezca al dragón que custodia el vellocino de oro (*A. O.*, vv. 1001-14). Todo ello muestra la relación entre la música de Orfeo, y la magia[887], y no estará de más recordar que, en Apolonio de Rodas, IV, 147 y ss., es Medea, la maga por excelencia, la que se encarga de esas invocaciones. En las fuentes latinas, a partir de Virgilio, la reacción de los dioses ante el canto de Orfeo se matiza en el sentido de una mayor emotividad, como muestran los verbos *moveo* (Virgilio, *Georg.*, IV, 505) y *mulceo* (Séneca, *Herc. fur.*, v. 575). Se habla incluso del llanto de las Euménides (Ovidio, *Met.*, X, 45-6; Séneca, *Herc. fur.*, v. 577, y Estacio, *Theb.*, VIII, 57-60). También lloran Dite (Manilio, V, 329), y, en general, los dioses infernales (Séneca, *Herc. fur.*, v. 578), así como las ninfas, que añoran a Orfeo tras la muerte de éste (Ovidio, *Met.*, XI, 48-9, y Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 3). Ésta es la transposición, al plano divino, de la llamada "pathetic fallacy", por la que se dota de sentimientos a la naturaleza[888]. Por último, Orfeo se gana la benevolencia de Juno, en Claudiano, *Carmina minora*, 31 (40), vv. 23-32.

También se relaciona con la persuasión y con la magia el "hechizo" que nuestro héroe ejerce sobre los dioses infernales, en Eurípides, *Alc.*, 357 y ss.[889], hechizo que se expresa con el verbo κηλέω, el mismo que Eurípides, *I. A.*, 1213, empleaba para designar la acción del arte de Orfeo sobre la naturaleza no - humana. Asimismo, Orfeo hechiza a Clímeno, en Damageto, *A. P.*, VII, 9, 7-8, donde volvemos a encontrar el verbo θέλγω, que hemos hallado también como expresión de los efectos del arte de Orfeo sobre la naturaleza no - humana (vid. II. 3. B. 1. c. 1. y c. 2.) y sobre los hombres (cf. III. 3. 1. c.). En las fuentes latinas, el verbo *stupeo*, en Virgilio, *Georg.*, IV, 481, alude al asombro de las Euménides[890], y a lo mismo puede referirse el hecho de que las Parcas dejaran de hilar (Lucano, fr.

---

887 Un buen punto de partida para el análisis de este aspecto de Orfeo puede encontrarse en el trabajo de Bernabé, A.: "La palabra de Orfeo: religión y magia", en prensa.

888 Hemos estudiado ese aspecto en la segunda parte de este trabajo.

889 Vid., a propósito de ese texto, la nota que incluíamos en el apartado IV. 1. 1.

890 Cf. el *obstipeo* de Ovidio, *Am.*, III, 9, 22.

1 Badali), y de que las Musas escucharan admiradas a Orfeo (Silio Itálico, XI, 462-3, donde aparece el verbo *miror* [891]). Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1053-4, y *Med.*, vv. 357-60, habla de la atracción que la música de Orfeo ejercía sobre los dioses. Los verbos *moveo* (Virgilio, *Georg.*, IV, 505) y *mulceo* (Séneca, *Herc. fur.*, v. 575) nos eran ya conocidos por pasajes en los que se trataba de la naturaleza no - humana (Virgilio, *Georg.*, IV, 471, y "eiusd.", *Georg.*, IV, 510). El verbo *sequor*, que aparece en Séneca, *Med.*, v. 360, aparecía también cuando se trataba de la naturaleza, en Horacio, *Carm.*, I, 12, 8. Y, en fin, Orfeo vencía también a la naturaleza, como lo hacía con los dioses, y así el verbo *flecto* del v. 569 de *Hercules furens*, de Séneca, aparece también en Avieno, *Aratea*, 631, y *vinco* aparece tanto en Ovidio, *Met.*, X, 45-6, referido a las Euménides, como en el mismo Ovidio, *Am.*, III, 9, 22, donde se trata de las fieras.

A. 2. Fuera de lo que precede, tenemos un testimonio que presenta a Orfeo superando con su canto el de unas diosas también cantoras, las Sirenas: vid. Apolonio de Rodas, IV, 905-6. También se alude a este motivo en Ps. Apolodoro, I, IX, 25 (I, 135); pero, en ese texto, se pone el acento en la fascinación que el canto de nuestro héroe ejerció sobre los Argonautas, más que en las Sirenas. En *A. O.*, vv. 1284-90, lo que tenemos es la aniquilación física de las Sirenas, antes que una transposición al plano divino de los certámenes poético-musicales en los que los aedos competían. También debemos aludir aquí al trabajo de Jesper Svenbro, que, en el marco de las relaciones de magia simpática que median entre la piedra y la lira[892], nos permite observar un hecho curioso. En el pasaje de Apolonio de Rodas, IV, 905 y ss., Orfeo se sirve exclusivamente de la lira[893], para vencer a las Sirenas, con lo que parece estar oponiendo a la fuerza de esas diosas (que, al menos en ese contexto, podría interpretarse que atrae a las almas a la perdición) la fuerza de su lira, que atrae las almas al mundo de los vivos, como sugería el escolio a Virgilio, *Aen.*, VI, 119[894]. Añadamos que, en *A.*

---

891 Cf. el mismo verbo, referido a los montes Ismaro y Ródope, en Virgilio, *Ecl.*, VI, 30.

892 Tal como las hemos expuesto, siguiendo a ese autor, en el apartado II. 3. A. b.-c.

893 El Ps. Apolodoro, I, 9, 25 -=I, 135-, habla simplemente de ἐναντία μοῦσα.

894 Vid. Svenbro, J., 1992, p. 151, donde este autor también interpreta el pasaje de A. R., II, 924-9, en el que Orfeo coloca su lira sobre la estela funeraria de Esténelo, dándole así al lugar el nombre de "Lyra", como la

O., v. 1290, la victoria de Orfeo sobre las Sirenas consiste en petrificarlas, mediante la música.

A. 3. Además de lo dicho, tendríamos que recoger aquí los pasajes en los que se presenta a Orfeo haciendo música cuando desempeña una función sacerdotal; tales pasajes se encuentran en la tercera parte (apartado III. 3. 2. a.).

B. LA MÚSICA DE ORFEO, Y LA MÚSICA CULTUAL EN LA ANTIGÜEDAD.

B. 1. Generalidades.

El influjo de Orfeo sobre los dioses, a través de la música, también tiene su correlato en la presencia de ese arte en el culto griego, de la que, en general, da cuenta Platón, *Leg.*, 700 a-b: διηιρημένη γὰρ δὴ τότε ἦν ἡμῖν ἡ μουσικὴ κατὰ εἴδη τε 700."b".1 ἑαυτῆς ἄττα καὶ σχήματα, καί τι ἦν εἶδος ὠιδῆς εὐχαὶ πρὸς θεούς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο· καὶ τούτωι δὴ τὸ ἐναντίον ἦν ὠιδῆς ἕτερον εἶδος –θρήνους δέ τις ἂν αὐτοὺς μάλιστα ἐκάλεσεν– καὶ παίωνες ἕτερον, καὶ ἄλλο, Διονύσου γένεσις οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος. νόμους τε αὐτὸ τοῦτο τοὔνομα ἐκάλουν, ὠιδὴν ὥς τινα ἑτέραν· ἐπέλεγον δὲ κιθαρωιδικούς. Los *Himnos homéricos,* p. e., eran ejecutados en ceremonias cultuales en las que, en un principio, habían servido como proemios, y de esos προοίμια (así llama Tucídides, III, 104, 4, al primer *Himno homérico a Apolo)* sabemos, a la vista del Ps. Plutarco, *De mus.*, 1132 c-1133 c, que se cantaban con acompañamiento de cítara, entre otros instrumentos. Y la κιθαρωιδία, como vimos en el apartado I. 3. D., era una de las denominaciones genéricas del arte de Orfeo. Asimismo, entre las peculiaridades técnicas de la poesía de Orfeo estaba el uso del hexámetro dactílico: precisamente la forma métrica de esos himnos cultuales ejecutados por un "solista" con acompañamiento de cítara. El léxico de los oradores, de Harpocración, ha transmitido una noticia del mayor interés, que remonta, según esa fuente, a Lisias: los Euneidas eran una familia ática de la que dice que ἦσαν ... κιθαρωιδοὶ πρὸς τὰς ἱερουργίας παρέχοντες τὴν χρείαν. Y, para terminar con los paralelismos entre la música de Orfeo y la música cultual, tenemos que referirnos a los vv. 157-161 del primer *Himno homérico a Apolo,* en los que las doncellas que

---

evocación del alma del difunto. En la quinta parte, veremos las consecuencias de estos hechos, en relación con el motivo de la perennidad del arte de Orfeo.

bailaban en honor del dios, en Delos, "cantan un himno y hechizan a los mortales" (ὕμνον ἀείδουσιν, θέλγουσι δὲ φῦλ' ἀνθρώπων).

Ahora bien, hemos podido observar ya la cualidad mágica de la música de Orfeo, a la vista de sus efectos sobre la naturaleza no - humana, y hemos aludido a la concepción animista de la naturaleza, que subyace en toda práctica mágica, y que, como vimos, estaba presente también en algunos momentos en los que Orfeo actuó (Apolonio de Rodas, IV, 1406-26; Dionisio Escitobraquión, fr. 18 y 30 Rusten, = Diodoro Sículo, IV, 43 y 48). También vimos, en la primera parte (I. 3. A. a.), que uno de los verbos cuyo sujeto suele ser Orfeo es ἐπάιδω, y que su canto se denomina, en varias ocasiones, ἐπωιδή, términos que se referían al canto mágico, según puede comprobarse en otros pasajes, no protagonizados por Orfeo, en los que se habla de la acción mágica sobre animales o sobre fenómenos meteorológicos. Es éste el momento de presentar los testimonios del uso de ἐπωιδαί en el marco de ceremonias dirigidas a los dioses.

Quizá sea significativo que uno de los primeros testimonios que tenemos de ἐπωιδαί cultuales se refiera a las ceremonias de los magos persas (Heródoto, I, 132: Διαθέντος δὲ αὐτοῦ μάγος ἀνὴρ παρεστεὼς ἐπαείδει θεογονίην, οἵην δὴ ἐκεῖνοι λέγουσι εἶναι τὴν ἐπαοιδήν· ἄνευ γὰρ δὴ μάγου οὔ σφι νόμος ἐστὶ θυσίας ποιέεσθαι). Del uso de ἐπωιδαί por los persas dan cuenta también Estrabón, XV, 3, 4 y 15, y Diodoro Sículo, II, 29, 2. El testimonio de este último revela la supuesta finalidad de aquellos encantamientos (alejar el mal y consumar el bien): Χαλδαῖοι τοίνυν τῶν ἀρχαιοτάτων ὄντες Βαβυλωνίων τῇ μὲν διαιρέσει τῆς πολιτείας παραπλησίαν ἔχουσι τάξιν τοῖς κατ' Αἴγυπτον ἱερεῦσι· πρὸς γὰρ τῇ θεραπείαι τῶν θεῶν τεταγμένοι πάντα τὸν τοῦ ζῆν χρόνον φιλοσοφοῦσι, μεγίστην δόξαν ἔχοντες ἐν ἀστρολογίαι. ἀντέχονται δ' ἐπὶ πολὺ καὶ μαντικῆς, ποιούμενοι προρρήσεις περὶ τῶν μελλόντων, καὶ τῶν μὲν καθαρμοῖς, τῶν δὲ θυσίαις, τῶν δ' ἄλλαις τισὶν ἐπωιδαῖς ἀποτροπὰς κακῶν καὶ τελειώσεις ἀγαθῶν πειρῶνται πορίζειν.

En la literatura latina, como vimos en la primera parte, el canto de Orfeo se denomina frecuentemente *carmen*, palabra que también pudimos comprobar que designaba el canto mágico. Y, aparte de testimonios latinos que vuelven a atribuir esos *carmina* a los magos persas (Catulo, 90, 4-6: *si verast Persarum impia religio / gnatus ut accepto veneretur carmine divos / omentum in flamma pingue liquefaciens),* los tenemos del uso de *carmina* en el culto romano: *cuius sacri precationem, qua solet praeire XV virum collegii*

magister, si quis legat, profecto vim carminum fateatur, dice Plinio, *NH*, XXVIII, 12. En la Ley de las XII Tablas (cf. Cicerón, *De leg.*, II, 22), se establecía: *loedis publicis, quod sine curriculo et sine certatione corporum fiat, popularem laetitiam in cantu et fidibus et tibiis moderanto eamque cum divom honore iungunto.* Hay que señalar que los romanos parecen haber preferido la flauta a la lira, como instrumento cultual[895], aunque la lira no fue ignorada en absoluto. El mismo Cicerón, *Tusc.*, IV, 4, habla de la lira en el culto y en los banquetes: *nec vero illud non eruditorum temporum argumentum est, quod et deorum pulvinaribus et epulis magistratuum fides praecinunt, quod proprium eius fuit, de qua loquor, disciplinae.* Horacio, *Carm.*, III, 11, 3 y ss., se dirige a ese instrumento con estas palabras: *tuque testudo resonare septem / callida nervis, / nec loquax olim neque grata, nunc et / divitum mensis et amica templis.*

Cuando llegamos a la Antigüedad tardía, la concepción animista de la naturaleza resurge en formas de gran complejidad, y asistimos a una eclosión de creencias y prácticas mágicas de las que, en la época clásica de Grecia, sólo había algunos rastros que las reducían a supersticiones vulgares[896]. Una gran parte de nuestra información sobre la magia en el mundo antiguo procede de esta época, y es aquí donde podemos hallar testimonios del uso de la música en el marco de esas creencias. Así, en Apuleyo, *Apol.*, 31, leemos: *solebat ad magorum cerimonias advocari Mercurius carminum vector,* y en el *Pariser Zauberbuch*, 2289, Hermes recibe el nombre de πάντων μάγων ἀρχηγέτης[897]. También Hécate dio su nombre a los *Hecateïa carmina* de los que habla Ovidio, *Met.*, XIV, 44. Y varios pasajes de Orígenes, *Contra Celsum,* son altamente reveladores de hasta qué punto los δαίμονες que poblaran el Universo, según creencia de la época, y animaran todos los seres, eran sensibles al sonido y a la música:

V, 38: Ἀνέγνωμεν δὲ παρὰ Νουμηνίωι τῶι Πυθαγορείωι περὶ τῆς κατασκευῆς αὐτοῦ, ὡς ἄρα πάντων τῶν ὑπὸ φύσεως διοικουμένων

---

895 Vid. Quasten, J., 1930, p. 12.

896 Poco después de la época de esplendor de la llamada Ilustración griega, Menandro, fr. 210 Sandbach, protesta contra esas formas de relación con lo sobrenatural que intentan propiciar a los dioses, entre otras cosas, mediante la música: οὐθεὶς δι' ἀνθρώπου θεὸς σώιζει, γύναι, / ἑτέρου τὸν ἕτερον. εἰ γὰρ ἕλκει τινὰ θεὸν / τοῖς κυμβάλοις ἄνθρωπος εἰς ὃ βούλεται, / ὁ τοῦτο ποιῶν ἐστι μείζων τοῦ θεοῦ.

897 Cf. además Eitrem, en *RE*, VIII, cols. 788 y ss.

μετέχει οὐσίας ζώιων καὶ φυτῶν· ἵνα δόξηι μετὰ τῶν ἀτελέστων τελετῶν καὶ τῶν καλουσῶν δαίμονας μαγγανειῶν οὐχ ὑπὸ ἀγαλματοποιῶν μόνων κατασκευάζεσθαι θεὸς ἀλλὰ καὶ ὑπὸ μάγων καὶ φαρμακῶν καὶ τῶν ἐπωιδαῖς αὐτῶν κηλουμένων δαιμόνων.

Ibid., VII, 69: ἅπερ ποιοῦσιν οἱ δι' ἐπωιδῶν καὶ μαγγανειῶν μεμαθηκότες καλεῖν καὶ ἐπάγεσθαι δαίμονας ἐφ' ἃ βούλονται.

Ibid., VIII, 61: Καὶ σὺ γὰρ σκόπησον παρὰ σαυτῶι, ποῖον παραδέξεται μᾶλλον ἦθος ὁ ἐπὶ πᾶσι θεός, καὶ δυνάμενος ὅσα ἄλλος οὐδεὶς πρὸς πάντα καὶ πρὸς εὐεργεσίαν ἀνθρώπων εἴτε περὶ ψυχὴν εἴτε περὶ σῶμα εἴτε περὶ τὰ ἐκτός, πότερον τὸν αὐτῶι περὶ πάντων ἀνακείμενον ἢ τὸν περιεργαζόμενον δαιμόνων ὀνόματα καὶ δυνάμεις καὶ πράξεις καὶ ἐπωιδὰς καὶ βοτάνας οἰκείας δαίμοσι καὶ λίθους καὶ τὰς ἐν αὐτοῖς γλυφάς, καταλλήλους ταῖς παραδιδομέναις εἴτε συμβολικῶς εἴτε ὅπως ποτὲ μορφαῖς δαιμόνων. Ἀλλὰ δῆλον τῶι καὶ ἐπ' ὀλίγον παρακολουθεῖν δυναμένωι ὅτι τὸ ἄπλαστον μὲν καὶ ἀπερίεργον ἦθος διὰ τοῦτο θεῶι τῶι ἐπὶ πᾶσιν ἀνακείμενον ἀποδεκτὸν ἔσται θεῶι καὶ πᾶσι τοῖς ἐκείνωι οἰκειουμένοις· τὸ δὲ δι' ὑγείαν σώματος καὶ φιλοσωματίαν καὶ τὴν ἐν μέσοις πράγμασιν εὐτυχίαν περιεργαζόμενον δαιμόνων ὀνόματα καὶ ζητοῦν, πῶς κηλήσει τισὶν ἐπωιδαῖς τοὺς δαίμονας, ὡς μοχθηρὸν καὶ ἀσεβὲς καὶ δαιμονικὸν μᾶλλον ἢ ἀνθρωπικὸν καταλείψει ὁ θεὸς οἷς εἵλετο ὁ τὰ τοιάδε λέγων δαίμοσι, διασπαραχθησόμενον ὑπὸ τῶν ὑφ' ἑκάστου ὑποβαλλομένων λογισμῶν ἢ καὶ ἄλλων κακῶν. Εἰκὸς γὰρ αὐτοὺς ἅτε φαύλους ὄντας καί, ὡς Κέλσος ὡμολόγησε, προσηλωμένους αἵματι καὶ κνίσσηι καὶ μελωιδίαις καὶ ἄλλοις τισὶ τοιούτοις μηδὲ πρὸς τοὺς ταῦτα αὐτοῖς χαριζομένους πίστιν τηρεῖν καὶ οἱονεὶ δεξιάς.

También en los *Oracula chaldaïca*, fr. 219, 4-5, la divinidad invocada dice que acude "persuadida por palabras que no deben revelarse, con las que el mortal alegra la mente de los inmortales": τεῆις ὑποθημοσύνηισι / πειθοῖ τ' ἀρρήτων ἐπέων, οἷς δὴ φρένα τέρπειν / ἀθανάτων ἔαδε θνητὸς βροτός ... Como repetidamente se ha dicho y discutido, la frontera entre magia y religión -sobre todo en estos contextos culturales- es casi imposible de trazar. La caracterización de los himnos ἐπικλητικοί, en el culto, tal como la ofrece Menandro el rétor, *De epidicticis*, I, 334, p. 8 Russell-Wilson, sería válida también para las ἐπωιδαί: unos y otros tienen, al menos, un objetivo en común: la invocación de los dioses. En *Pap. Berol.*, I, 317, 322, se llama ἱεραί a las ἐπωιδαί. En *Pap. Par.*, 2901, v. 2939, se invoca a una

deidad para que haga más eficaz la ἐπωιδή: ἀλλὰ σὺ Κυπρογένεια τέλει τελεὰν ἐπαοιδήν. En este contexto, es muy importante un pasaje de Ovidio, *Met.*, VII, 192 y ss. (habla Medea):

> *'nox' ait 'arcanis fidissima, quaeque diurnis*
> *aurea cum luna succeditis ignibus astra,*
> *tuque triceps Hecate, quae coeptis conscia nostris*
> *adiutrixque venis cantusque artesque magorum,*
> *quaeque magos, Tellus, pollentibus instruis herbis,*
> *auraeque et venti montesque amnesque lacusque*
> *dique omnes nemorum dique omnes noctis adeste.*
> *Quorum ope, cum volui, ripis mirantibus amnes*
> *in fontes rediere suos, concussaque sisto,*
> *stantia concutio cantu freta, nubila pello*
> *nubilaque induco, ventos abigoque vocoque,*
> *vipereas rumpo verbis et carmine fauces,*
> *vivaque saxa sua convulsaque robora terra*
> *et silvas moveo iubeoque tremescere montes*
> *et mugire solum manesque exire sepulcris.*
> *Te quoque, Luna, traho, quamvis Temesaea labores*
> *aera tuos minuant; currus quoque carmine nostro*
> *pallent et pellet nostris Aurora venenis'.*

Puede observarse que la maga consigue sus prodigios a través de dioses que le prestan su ayuda; cf. Apuleyo, *Apol.*, 43: *quamquam Platoni credam inter deos atque homines natura et loco medias quasdam divorum potestates intersitas, easque divinationes cunctas et magorum miracula gubernare*, e *ibid.*, 31: *solebat ad magorum cerimonias advocari Mercurius carminum vector.*

La presencia de la música en el culto, según Quasten[898], obedece a intenciones mágicas como las que revelan esos textos. Se creía, p. e., que a los dioses les agrada la música, como podemos ver en Horacio, *Carm.*, I, 36, 1-3: *Et ture et fidibus iuvat / placare et vituli sanguine debito / custodes Numidae deos,* y en Censorino, *De die natali*, XII, 2: *Nam nisi grata esset mortalibus deis, profecto ludi scaenici placandorum deorum causa non essent, nec tibicen omnibus supplicationibus in sacris aedibus adhiberetur, non cum tibicine aut tubicine triumphus ageretur Marti, non Apollini cithara,*

---

898 Vid. Quasten, J., 1930, pp. 3-5.

non Musis tibiae ceteraque id genus essent attributa, non tibicinibus, per quos numina placantur, esset permissum aut ludos publice facere ac vesci in Capitolio. Y el fr. 23, 69, del *Corpus Hermeticum*, que ya mencionamos, dice: χαίρει γὰρ ὕμνοις ὁ θεός. Asimismo, en el marco de esas creencias mágicas, Plutarco, *De Is. et Os.*, 376 d, sugiere que la música aleja del ritual toda influencia perturbadora[899]: τὸν γὰρ Τυφῶνά φασι τοῖς σείστροις ἀποτρέπειν καὶ ἀποκρούεσθαι. En un escolio a *Od.*, XI, 48, se nos dice: κοινή τις παρὰ ἀνθρώποις ἐστὶν ὑπόληψις ὅτι νεκροὶ καὶ δαίμονες σίδηρον φοβοῦνται, y esta noticia nos remite a las noticias que expusimos *más arriba, acerca de la sonoridad del bronce en el culto a los muertos.*

Esa intención cultual de la música estaba, para los griegos, en los orígenes de ese arte. Uno de los iniciadores míticos de la música griega, Olimpo, compuso "nomoi" dedicados a los dioses, y a él remontan las melodías que usaban los griegos en las fiestas en honor de los dioses, según el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1133 d-e: εἶναι δὲ τὸν Ὄλυμπον τοῦτόν φασιν ἕνα τῶν ἀπὸ τοῦ πρώτου Ὀλύμπου τοῦ Μαρσύου ‹μαθητοῦ›, πεποιηκότος εἰς τοὺς θεοὺς τοὺς νόμους. 1133 e οὗτος γὰρ παιδικὰ γενόμενος Μαρσύου καὶ τὴν αὔλησιν μαθὼν παρ' αὐτοῦ, τοὺς νόμους τοὺς ἁρμονικοὺς ἐξήνεγκεν εἰς τὴν Ἑλλάδα οἷς ‹ἔτι καὶ› νῦν χρῶνται οἱ Ἕλληνες ἐν ταῖς ἑορταῖς τῶν θεῶν. Y, entre los testimonios de la himnódica cultual griega, es especialmente revelador el himno a Zeus, conservado en el templo de Zeus Dicteo (Palaicastro, Creta, ca. ss. II-III d. C.), del que transcribimos los siguientes versos, tal como los cita Quasten[900]:

ἰὼ μέγιστε Κοῦρε χαῖρέ μοι
Κρόνιε πανκρατὲς γάνους,
βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος.
Δίκταν ἐς ἐνιαυτὸν ἔρ-
πε καὶ γέγαθι μολπᾶι,
τάν τοι κρέκομεν πάκτιν
μείξαντες ἅμ' αὐλοῖσιν
καὶ στάντες ἀείδομεν τεὸν

899 Daniélou, A., 1968, p. 47, pone otros ejemplos de sonoridades que sirven para crear un "clima" que aproxime a lo sagrado, y que ahuyente a los malos espíritus: las campanillas, en la Consagración; los gongs y tambores, en Laos, India y China meridionales; las trompetas, en el Tíbet.

900 Cf. también con Aly, W., 1912, esp. 469-70.

ἀμφὶ βωμὸν εὐερκῆ

Pero no a todos los dioses se les rendía culto con música. Aparte de los problemas que plantean las divinidades de ultratumba, a las que nos referimos más arriba, a Zeus Lykaios se le rinde culto en silencio (ἐν ἀπορρήτωι, dice Pausanias, VIII, 38, 7), y cf. Luciano, *Syr. d.*, 44: Διὶ μὲν ὧν κατ' ἡσυχίην θύουσιν οὔτε ἀείδοντες οὔτε αὐλέοντες· εὖτ' ἂν δὲ τῆι Ἥρηι κατέρχωνται ἀείδουσί τε καὶ αὐλέοισιν καὶ κρόταλα ἐπικροτέουσιν. A Hera sí se le rendía culto con música, y recordemos que el *Himno órfico núm. 16* está dedicado a esa diosa.

Por lo demás, la mayor parte de lo que sabemos acerca de la música en el culto griego, se refiere a Apolo[901], que no es a quien Orfeo se dirige en los testimonios míticos, fuera del fragmento de las *Basárides,* de Esquilo (transmitido por el Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, = t. 45 y 113 Kern), y de algunos testimonios del orfismo, como el *Himno órfico núm. 34,* y del fr. 62 Kern. Debemos detenernos, no obstante, en la música del culto de Apolo, pues algunos de los efectos de la de Orfeo son eminentemente apolíneos, como comprobaremos en su momento. Y la historia de la música en el culto de Apolo nos pondrá también en contacto con hechos que nos servirán de guía para estudiar la música en los contextos en los que Orfeo había "ejercido" su función de iniciador religioso: los cultos mistéricos, en general, y el orfismo, en particular.

B. 2. La música en el culto de Apolo.

En general, un buen panorama de la relación de Apolo con la música lo ofrece el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1135 f y ss.:

ἡμεῖς δ' οὐκ ἄνθρωπόν τινα παρελάβομεν εὑρετὴν τῶν τῆς μουσικῆς ἀγαθῶν, ἀλλὰ τὸν πάσαις ταῖς ἀρεταῖς κεκοσμημένον θεὸν Ἀπόλλωνα. οὐ γὰρ Μαρσύου ἢ Ὀλύμπου ἢ Ὑάγνιδος, ὥς τινες οἴονται, εὕρημα ὁ αὐλός, μόνη δὲ κιθάρα Ἀπόλλωνος, ἀλλὰ καὶ αὐλητικῆς καὶ κιθαριστικῆς εὑρετὴς ὁ θεός. δῆλον δ' ἐκ τῶν χορῶν καὶ τῶν θυσιῶν ἃς προσῆγον μετ' αὐλῶν τῶι θεῶι, καθάπερ ἄλλοι τε καὶ Ἀλκαῖος ἔν τινι τῶν ὕμνων (fr. 3 Bergk) ἱστορεῖ. καὶ ἐν Δήλωι δὲ τοῦ ἀγάλματος αὐτοῦ ἀφίδρυσις ἔχει ἐν μὲν τῆι δεξιᾶι τόξον, ἐν δὲ τῆι ἀριστερᾶι Χάριτας, τῶν τῆς μουσικῆς ὀργάνων ἑκάστην τι ἔχουσαν· ἡ μὲν γὰρ λύραν κρατεῖ, ἡ δ'

---

901 Vid. Farnell, L. R., 1895-1909, IV, pp. 244 y ss. de la reimpresión de 1977.

αὐλούς, ἡ δ' ἐν μέσωι προσκειμένην ἔχει τῶι στόματι σύριγγα· ὅτι δ' οὗτος οὐκ ἐμὸς λόγος (Eur., fr. 484) *** Ἀντικλείκης <ἐν τοῖς Δηλιακοῖς> (FGrH 334 F 52) καὶ Ἴστρος ἐν ταῖς Ἐπιφανείαις (F Gr H 140 f 14) περὶ τούτου ἀφηγήσαντο. οὕτως δὲ παλαιόν ἐστι τὸ ἀφίδρυμα τοῦτο, ὥστε τοὺς ἐργασαμένους αὐτὸ τῶν καθ' Ἡρακλέα Μερόπων φασὶν εἶναι. ἀλλὰ μὴν καὶ τῶι κατακομίζοντι παιδὶ τὴν Τεμπικὴν δάφνην εἰς Δελφοὺς παρομαρτεῖ αὐλητής, καὶ τὰ ἐξ Ὑπερβορέων δ' ἱερὰ μετ' αὐλῶν καὶ συρίγγων καὶ κιθάρας εἰς τὴν Δῆλόν φασι τὸ παλαιὸν στέλλεσθαι. ἄλλοι δὲ καὶ αὐτὸν τὸν θεόν φασιν αὐλῆσαι, καθάπερ ἱστορεῖ ὁ ἄριστος μελῶν ποιητὴς Ἀλκμάν (fr. 51 Page, 219 Calame)· ἡ δὲ Κόριννα (fr. 15 Page) καὶ διδαχθῆναί φησι τὸν Ἀπόλλω ὑπ' Ἀθηνᾶς αὐλεῖν. σεμνὴ οὖν κατὰ πάντα ἡ μουσική, θεῶν εὕρημα οὖσα.

Pero ahora debemos retroceder bastante en el tiempo.

Ya en *Il.*, I, 472-4, vemos a los aqueos acompañando con el canto de un peán el sacrificio propiciatorio en honor de Apolo (οἱ δὲ πανημέριοι μολπῆι θεὸν ἰλάσκοντο / καλὸν ἀείδοντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν, / μέλποντες ἑκάεργον· ὁ δὲ φρένεα τέρπετ' ἀκούων). Era, por cierto, en el marco del culto de Apolo en Delfos, donde tenían lugar certámenes musicales como aquellos en los que Orfeo estuvo a punto de participar (vid. Higino, *Fab.*, CCLXXIII, 10-11; Favorino de Arlés, *Corintíacas*, 15; Pausanias, X, 7, 2, y *A. O.*, vv. 406-41). Estrabón, IX, 3, 10, ofrece una pormenorizada información sobre la música en Delfos, de la que indicaremos sólo esto:

Ἀγὼν δὲ ὁ μὲν ἀρχαῖος ἐν Δελφοῖς κιθαρωιδῶν ἐγενήθη παιᾶνα ἀιδόντων εἰς τὸν θεόν· ἔθηκαν δὲ Δελφοί· μετὰ δὲ τὸν Κριταῖον πόλεμον οἱ Ἀμφικτύονες ἱππικὸν καὶ γυμνικὸν ἐπ' Εὐρυλόχου διέταξαν στεφανίτην καὶ Πύθια ἐκάλεσαν. προσέθεσαν δὲ τοῖς κιθαρωιδοῖς αὐλητάς τε καὶ κιθαριστὰς χωρὶς ὠιδῆς, ἀποδώσοντάς τι μέλος ὃ καλεῖται νόμος Πυθικός. πέντε δ' αὐτοῦ μέρη ἐστίν, ἄγκρουσις ἄμπειρα κατακέλευσμὸς ἴαμβοι καὶ δάκτυλοι σύριγγες. ἐμελοποίησε μὲν οὖν Τιμοσθένης, ὁ ναύαρχος τοῦ δευτέρου Πτολεμαίου ὁ καὶ τοὺς λιμένας συντάξας ἐν δέκα βίβλοις. βούλεται δὲ τὸν ἀγῶνα τοῦ Ἀπόλλωνος τὸν πρὸς τὸν δράκοντα διὰ τοῦ μέλους ὑμνεῖν.

Este texto permite observar algo muy importante: el acompañamiento instrumental del culto délfico no se limitaba a la lira, sino que la flauta también estaba presente, como ocurría en Delos, a la vista de Luciano, *Salt.*, 16: ἐν Δήλωι δέ γε οὐδὲ αἱ θυσίαι ἄνευ ὀρχήσεως ἀλλὰ σὺν ταύτηι καὶ μετὰ μουσικῆς ἐγίγνοντο. παίδων χοροὶ συνελθόντες ὑπ' αὐλῶι καὶ κιθάραι οἱ μὲν ἐχόρευον, ὑπωρχοῦντο δὲ οἱ ἄριστοι προκριθέντες ἐξ αὐτῶν. τὰ γοῦν τοῖς χοροῖς γραφόμενα τούτοις ἄισματα ὑπορχήματα ἐκαλεῖτο καὶ ἐμπέπληστο τῶν τοιούτων ἡ λύρα.

Esa música de lira era ya conocida en la Creta minoica: en el sarcófago de Hagia Triada, ya vemos una cítara de siete cuerdas[902]. Proclo, *ap.* Focio, *Bibl.*, cód. 239, p. 320 a-b Bekker, alude a la lira entre los cretenses: ὁ μέντοι νόμος γράφεται μὲν εἰς Ἀπόλλωνα, ἔχει δὲ καὶ τὴν ἐπωνυμίαν ἀπ' αὐτοῦ· Νόμιμος γὰρ ὁ Ἀπόλλων, Νόμιμος δὲ ἐκλήθη ὅτι τῶν ἀρχαιῶν χοροὺς ἱστάντων καὶ πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν ἀιδόντων τὸν νόμον, Χρυσόθεμις ὁ Κρὴς πρῶτος στολῆι χρησάμενος ἐκπρεπεῖ καὶ κιθάραν ἀναλαβὼν εἰς μίμησιν τοῦ Ἀπόλλωνος μόνος ἦισε νόμον. El Ps. Plutarco, *De mus.*, 1140 c, pone a los cretenses como origen de un uso que luego, según ese texto, se extendió a toda Grecia, el de acompañar con música de lira las marchas al combate: πρὸς λύραν ἐποίουν τὴν πρόσοδον τὴν πρὸς τοὺς ἐναντίους, καθάπερ ἱστοροῦνται μέχρι πολλοῦ χρήσασθαι τῶι τρόπωι τούτωι τῆς ἐπὶ τοὺς πολεμικοὺς κινδύνους ἐξόδου Κρῆτες. Por otra parte, hay testimonios acerca de los cretenses asociados con el culto de Apolo en Delfos, desde el primer *Himno homérico a Apolo*, vv. 516 y ss. Y los griegos atribuían a Creta un papel relevante en la formación de algunos aspectos de su música, tanto en lo teórico como en lo práctico, según veremos bastante pronto.

El texto del Ps. Plutarco, *De mus.*, 1140 c, nos ha informado del uso de la música de lira en las marchas al combate[903]. Pues bien: un rasgo de los festivales en honor de Apolo era, desde época temprana, la danza colectiva de

---

902 Conservado en el Museo de Heraclion; vid., p. e., Paquette, D., 1984, p. 90, fig. 10.

903 Naturalmente, la lira no era el instrumento exclusivo: Polibio, IV, 20, 6, y el Ps. Plut., *De mus.*, 1140 c, hablan de la flauta, en esos mismos contextos. Otros testimonios acerca de la lira, pueden verse en Ateneo., XIV, 627 d, y en Marciano Capela, IX, 925.

hombres jóvenes o de guerreros[904], acompañada por un canto que daría lugar al género conocido como hiporquema. Pero, en el s. V, el hiporquema ya no era exclusivamente apolíneo, como puede verse en Ateneo, XIV, 8, 617 c y ss., que reproduce un hiporquema de Prátinas, lleno de alusiones a Dioniso y a la agitación de la música propia de ese dios:

Πρατίνας δὲ ὁ Φλιάσιος αὐλητῶν καὶ χορευτῶν μισθοφόρων κατεχόντων τὰς ὀρχήστρας ἀγανακτεῖν τινας ἐπὶ τῶι τοὺς αὐλητὰς μὴ συναυλεῖν τοῖς χοροῖς, καθάπερ ἦν πάτριον, ἀλλὰ τοὺς χοροὺς συνάιδειν τοῖς αὐληταῖς· ὃν οὖν εἶχεν κατὰ τῶν ταῦτα ποιούντων θυμὸν ὁ Πρατίνας ἐμφανίζει διὰ τοῦδε τοῦ Ὑπορχήματος (fr. 1 B):

τίς ὁ θόρυβος ὅδε; τί τάδε τὰ χορεύματα; τίς ὕβρις
ἔμολεν ἐπὶ
Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν; ἐμὸς ἐμὸς ὁ Βρόμιος·
ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν ἀν' ὄρεα σύμενον
μετὰ Ναιάδων
οἷά τε κύκνον ἄγοντα ποικιλόπτερον μέλος.
τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιερὶς βασίλειαν· ὁ δ' αὐλὸς
ὕστερον χορευέτω, καὶ γάρ ἐσθ' ὑπηρέτας.
κώμοις μόνον θυραμάχοις τε πυγμαχίαισι νέων θέλοι
παροίνων
ἔμμεναι στρατηλάτας.

παῖε τὸν φρυνίου ποικίλου πνοὰν ἔχοντα,
φλέγε τὸν ὀλεσισιαλοκάλαμον, λαλοβαρύοπα .. μελο-
ρυθμοβάταν
θῶπα τρυπάνωι δέμας πεπλασμένον.
ἦν ἰδού· ἄδε σοι δεξιὰ καὶ ποδὸς διαρριφά, θριαμ-
βοδιθύραμβε,
κισσόχαιτ' ἄναξ, ἄκουε τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν.

También nos informa Ateneo de que el hiporquema se había asimilado a una danza cómica -XIV, 28, 630 e- y de que en él participaban mujeres -631 c-. Esa danza, acompañada por un canto, representaba algo: el primer ejemplo lo pudo proporcionar Teseo, al inventar la llamada danza de la grulla

---

904 Remitimos a la tercera parte, donde, en el apartado III. 3. g., hemos expuesto esos hechos, para discutir la interpretación de Fritz Graf acerca de Orfeo como iniciador de adolescentes en sociedades guerreras.

y bailarla con sus acompañantes, alrededor del altar de Delos, como representación del laberinto y de lo que allí había ocurrido, como leemos en Plutarco, *Thes.*, 21: ἐκ δὲ τῆς Κρήτης ἀποπλέων εἰς Δῆλον κατέσχε, καὶ τῷι θεῷι θύσας καὶ ἀναθεὶς τὸ Ἀφροδίσιον ὃ παρὰ τῆς Ἀριάδνης, ἐχόρευσε μετὰ τῶν ἡιθέων χορείαν ἣν ἔτι νῦν ἐπιτελεῖν Δηλίους λέγουσι, μίμημα τῶν ἐν τῷι Λαβυρίνθωι περιόδων καὶ διεξόδων ἔν τινι ῥυθμῷι παραλλάξεις καὶ ἀνελίξεις ἔχοντι γιγνομένην. καλεῖται δὲ τὸ γένος τοῦτο τῆς χορείας ὑπὸ Δηλίων γέρανος, ὡς ἱστορεῖ Δικαίαρχος (fr. 85 Wehrli). ἐχόρευσε δὲ περὶ τὸν Κερατῶνα βωμόν, ἐκ κεράτων συνηρμοσμένον εὐωνύμων ἁπάντων.

En Esparta, esa danza colectiva acentuó su carácter marcial. La música de las γυμνοπαιδία conmemoraba un incidente bélico, como sugieren los *Anecdota Bekkeriana*, I, 234, *s. v.* Γυμνοπαιδία· ἐν Σπάρτηι παῖδες γυμνοὶ παιᾶνας ἄιδοντες ἐχόρευον Ἀπόλλωνι τῶι Καρνείωι[905] κατὰ τὴν αὐτοῦ πανήγυριν. Ateneo, XV, 22, 678 c, añade que esos coros constaban de hombres que bailaban desnudos y cantaban cantos de Taletas y Alcmán, y peanes de Dionisódoto el laconio (γυμνῶν ὀρχουμένων καὶ ἀιδόντων Θαλητᾶ καὶ Ἀλκμᾶνος ἄισματα καὶ τοὺς Διονυσοδότου τοῦ Λάκωνος παιᾶνας). Pausanias, III, 11, 9 habla de un lugar que los espartanos llamaban "*coro*", junto a unas estatuas de Apolo, Ártemis y Leto, y dice que lo llamaban así porque los jóvenes formaban coros en honor de Apolo: Σπαρτιάταις δὲ ἐπὶ τῆς ἀγορᾶς Πυθαέως τέ ἐστιν Ἀπόλλωνος καὶ Ἀρτέμιδος καὶ Λητοῦς ἀγάλματα. Χορὸς δὲ οὗτος ὁ τόπος καλεῖται πᾶς, ὅτι ἐν ταῖς γυμνοπαιδίαις (ἑορτὴ δὲ εἴ τις ἄλλη καὶ αἱ γυμνοπαιδίαι διὰ σπουδῆς Λακεδαιμονίοις εἰσίν) ἐν ταύταις οὖν οἱ ἔφηβοι χοροὺς ἱστᾶσι τῷι Ἀπόλλωνι. En el *Etymologicum magnum*, "s. v." Γυμνοπαιδία, se confirma que en esas fiestas, los jóvenes cantaban peanes a Apolo: ἑορτὴ Λακεδαιμονίων, ἐν ᾗι παῖδες ᾖδον τῷι Ἀπόλλωνι παιᾶνας γυμνοὶ εἰς τοὺς περὶ Θυρέαν πεσόντας[906].

---

905 Las "Karneia", fiestas también dedicadas a Apolo (Píndaro, *P. V*, 79-80), parecen haber incluido asimismo una danza de hombres armados, como sugiere Calímaco, *Himno a Apolo*, vv. 85 y ss.: ἦ ῥ' ἐχάρη μέγα Φοῖβος, ὅτε ζωστῆρες Ἐννοῦς / ἀνέρες ὠρχήσαντο μετὰ ξανθῆισι Λιβύσσηις, / τέθμιαι εὖτέ σφιν Καρνειάδες ἤλυθον ὧραι.

906 Farnell, L. R., 1895-1909, IV, p. 415 de la reimpr. de 1977, cuando reproduce esa cita, dice περὶ Πύλαιαν, que Gaisford, el editor del

De estas ceremonias tuvo que surgir el solemne himno religioso llamado νόμος, al que aludían Estrabón, IX, 3, 10, y Proclo, *ap.* Focio, *Bibl.*, cód. 239, p. 320 a-b Bekker. Vemos, pues, que, en la constitución de esa música para el culto de Apolo, había intervenido Esparta. Y es muy interesante lo que nos ha transmitido el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1142 e, acerca de las preferencias musicales de aquella región de Grecia, que prefería la música en la que detectaba que podía conducir a la rectitud de las costumbres: Λακεδαιμόνιοι τὸ παλαιὸν καὶ Μαντινεῖς καὶ Πελληνεῖς· ἕνα γάρ τινα τρόπον ἢ παντελῶς ὀλίγους ἐκλεξάμενοι, οὓς ὤιοντο πρὸς τὴν τῶν ἠθῶν ἐπανόρθωσιν ἁρμόττειν, ταύτῃ τῇι μουσικῇι ἐχρῶντο. He ahí, tal vez, un antecedente de la actitud de Platón frente a la música, tal como se manifiesta, p. e., en *R.*, 399 a-d. Platón llenó las exposiciones de su "filosofía de la música" con críticas contra las innovaciones de músicos como Timoteo de Mileto, y es a propósito de éste último del que Ateneo, XIV, 40, 636 e, cuenta una anécdota que revela los austeros gustos musicales espartanos: Ἀρτέμων δ' ἐν τῶι πρώτωι περὶ Διονυσιακοῦ Συστήματος Τιμόθεόν φησι τὸν Μιλήσιον παρὰ τοῖς πολλοῖς δόξαι πολυχορδοτέρωι συστήματι χρήσασθαι τῆι μάγαδι· διὸ καὶ παρὰ τοῖς Λάκωσιν εὐθυνόμενον ὡς παραφθείροι τὴν ἀρχαίαν μουσικήν, καὶ μέλλοντός τινος ἐκτέμνειν αὐτοῦ τὰς περιττὰς τῶν χορδῶν, δεῖξαι παρ' αὐτοῖς ὑπάρχοντα Ἀπολλώνισκον πρὸς τὴν αὐτοῦ σύνταξιν ἰσόχορδον λύραν ἔχοντα καὶ ἀφεθῆναι. E. d.: frente a las fantasías jónicas de Timoteo, la música de Terpandro era la que gustaba a los espartanos, como puede verse en Plutarco, *Inst. Lac.*, XVII, 238 b-c:

Καὶ οἱ ἐμβατήριοι δὲ ῥυθμοὶ παρορμητικοὶ ἦσαν πρὸς ἀνδρείαν καὶ θαρραλεότητα καὶ ὑπερφρόνησιν θανάτου, οἷς ἐχρῶντο ἔν τε χοροῖς καὶ πρὸς αὐλὸν ἐπάγοντες τοῖς πολεμίοις. ὁ γὰρ Λυκοῦργος παρέζευξε τῆι κατὰ πόλεμον ἀσκήσει τὴν φιλομουσίαν, ὅπως τὸ ἄγαν πολεμικὸν τῶι ἐμμελεῖ κερασθὲν συμφωνίαν καὶ ἁρμονίαν ἔχηι· διὸ καὶ ἐν ταῖς μάχαις προεθύετο ταῖς Μούσαις ὁ βασιλεύς, ἵνα λόγου ἀξίας παρέχωσι τὰς πράξεις οἱ μαχόμενοι καὶ μνήμης εὐκλεοῦς.

Εἰ δέ τις παραβαίνοι τι τῆς ἀρχαίας μουσικῆς, οὐκ ἐπέτρεπον· ἀλλὰ καὶ τὸν Τέρπανδρον ἀρχαϊκώτατον ὄντα καὶ ἄριστον τῶν καθ' ἑαυτὸν κιθαρωιδῶν καὶ τῶν ἡρωικῶν πράξεων ἐπαινέτην ὅμως οἱ ἔφοροι ἐζημίωσαν καὶ τὴν κιθάραν αὐτοῦ προσεπατάλευσαν φέροντες, ὅτι

Etymologicum Magnum, recoge en el aparato crítico, sin indicar su procedencia; tras la lectura aceptada, Θυρέαν, indica tres mss., M, D y P.

μίαν μόνην χορδὴν ἐνέτεινε περισσοτέραν τοῦ ποικίλου τῆς φωνῆς χάριν· μόνα γὰρ τὰ ἁπλούστερα τῶν μελῶν ἐδοκίμαζον. Τιμοθέου δ' ἀγωνιζομένου τὰ Κάρνεια, εἷς τῶν ἐφόρων μάχαιραν λαβὼν ἠρώτησεν αὐτόν, ἐκ ποτέρου τῶν μερῶν ἀποτέμηι τὰς πλείους τῶν ἑπτὰ χορδῶν.

Y Cristodoro de Coptos -un poeta de entre los ss. V y VI d. C.- ha hablado de los efectos sedantes de esa música, en *Ecphraseis*, vv. 111 y ss. (conservadas en el libro segundo de la *Anthologia Palatina):*

> Μήτε λίπηις Τέρπανδρον ἐύθροον, οὗ τάχα φαίης
> ἔμπνοον, οὐκ ἄφθογγον, ἰδεῖν βρέτας· ὡς γὰρ ὀίω,
> κινυμέναις πραπίδεσσιν ἀνέπλεκε μύστιδα μολπήν,
> ὥς ποτε δινήεντος ἐπ' Εὐρώταο ῥοάων
> μυστιπόλωι φόρμιγγι κατεπρήυνεν ἀείδων
> ἀγχεμάχων κακότητας Ἀμυκλαίων ναετήρων.

En ese ámbito de "la dignidad y la decencia" (μετὰ τοῦ σεμνοῦ καὶ πρέποντος), parece haberse mantenido la música de Terpandro, según el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1140 f. En 1146 b, dice que Terpandro había incluso resuelto con su música una contienda civil. Parece, en fin, que el "gusto espartano" tuvo su parte en la configuración del registro expresivo en el que solía moverse la música apolínea. Y tenemos noticias que aproximan el arte de Orfeo al que parecen haber apreciado los espartanos: Terpandro siguió utilizando las melodías de Orfeo (Ps. Plutarco, *De mus.*, 1132 f) y era el depositario de la lira de nuestro cantor (Nicómaco de Gerasa, p. 266 y ss. Jan, = Terpandro, t. 53 b Gostoli).

Ahora bien, es difícil decidir si la música del culto de Apolo era serena, como veremos más abajo, porque Apolo tenía ese carácter desde un principio, o si Apolo adquirió ese carácter como consecuencia de la índole de sus rituales, eminentemente "públicos" y "ciudadanos", al margen de intereses domésticos que lo habrían podido aproximar a una sensibilidad menos severa -como la de Dioniso, en el sentido, muy simplificador, de dar rienda suelta a los afectos y a los instintos básicos; no tenemos necesidad de indicar cuántos pares de comillas deberían ponerse a esas expresiones-. También ese carácter lo alejaba de los dioses ctónicos. Pero, en Homero, parece que Apolo no tiene una *gravitas* tan acusada como para dar lugar a

esas formas de "arte cultual". Farnell[907] se inclinaba a pensar que el ritual, del mismo modo que produjo una mitología, produjo un tipo de "arte" acorde con su índole, y eso, a su vez, perfiló el carácter de la divinidad. En el culto de Apolo, desde muy antiguamente, se encontraba el ritual del peán, compuesto originariamente en hexámetros, y consagrado a Apolo como sanador y portador de la victoria. La forma métrica y el contexto en el que se cantaba el peán -y su intención, sobre todo- favorecía ese carácter solemne y mesurado. Y la función cultual de esta música actuaba, asimismo, en pro de la conservación de ese carácter expresivo.

Fuera ello lo que fuere, he aquí, finalmente, algunos testimonios que confirman ese carácter de la música de Apolo:

a) Píndaro, *P.*, V, 63 y ss.: ὃ καὶ βαρειᾶν νόσων / ἀκέσματ' ἀνδρεσσι καὶ γυναιξὶ νέμει, / πόρεν τε κίθαριν, δίδωσί τε τε Μοῖσαν οἷς ἂν ἐθέλῃ, / ἀπόλεμον ἀγαγών / ἐς πραπίδας εὐνομίαν.

b) Filócoro, *F Gr Hist* 3b 328 F 172 Jacoby (transmitido por Ateneo, XIV, 24, 628 a): τὸν Ἀπόλλωνα μεθ' ἡσυχίας καὶ τάξεως μέλποντες.

c) Plutarco, *De E apud Delphos,* 389 a-c: καὶ ἄιδουσι τῶι μὲν διθυραμβικὰ μέλη παθῶν μεστὰ καὶ μεταβολῆς πλάνην τινὰ καὶ διαφόρησιν ἐχούσης· 'μιξοβόαν' γὰρ Αἰσχύλος (fr. 355) φησί 'πρέπει διθύραμβον ὁμαρτεῖν σύγκωμον Διονύσωι', τῶι δὲ παιᾶνα, τεταγμένην καὶ σώφρονα μοῦσαν.

El carácter de la música apolínea era, pues, bastante afín a los efectos de la música de Orfeo, que amansaba fieras y calmaba tempestades. Pero, como indicamos al principio de nuestra exposición sobre la música del culto de Apolo, no es con este culto con el que Orfeo tiene más que ver. En el próximo apartado, atacaremos el problema de la música en el marco de los misterios; pero, antes, debemos detenernos todavía en la exposición de algo que los griegos creían, acerca de los orígenes de aquella música representada por Terpandro y preferida por los espartanos. Como ya apuntábamos más arriba, a Creta se atribuía una cierta importancia en la constitución de esa música[908]. En efecto, Plutarco, *Lyc.*, 4, cuenta que Licurgo, durante su estancia en Creta, conoció a Taletas y lo persuadió para que fuera a Esparta,

---

907 1895-1909, IV, p. 251 de la reimpr. de 1977.

908 Vid. Thiemer, H.,1979, pp. 125-6.

porque su música ejercía los mismos efectos que los legisladores más poderosos:

ἕνα δὲ τῶν νομιζομένων ἐκεῖ σοφῶν καὶ πολιτικῶν χάριτι καὶ φιλίαι πείσας ἀπέστειλεν εἰς τὴν Σπάρτην, Θάλητα, ποιητὴν μὲν δοκοῦντα λυρικῶν μελῶν καὶ πρόσχημα τὴν τέχνην ταύτην πεποιημένον, ἔργωι δὲ ἅπερ οἱ κράτιστοι τῶν νομοθετῶν διαπραττόμενον. λόγοι γὰρ ἦσαν αἱ ὠιδαὶ πρὸς εὐπείθειαν καὶ ὁμόνοιαν ἀνακλητικοί, διὰ μελῶν ἅμα καὶ ῥυθμῶν πολὺ τὸ κόσμιον ἐχόντων καὶ κατασταστικόν, ὧν ἀκροώμενοι κατεπραΰνοντο λεληθότως τὰ ἤθη καὶ συνωικειοῦντο τῶι ζήλωι τῶν καλῶν ἐκ τῆς ἐπιχωριαζούσης τότε πρὸς ἀλλήλους κακοθυμίας, ὥστε τρόπον τινὰ τῶι Λυκούργωι προοδοποιεῖν τὴν παίδευσιν αὐτῶν ἐκεῖνον.

También dijo Prátinas que Taletas fue a Esparta por orden de un oráculo, para liberar la ciudad de una peste, según el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1146 b-c. El pasaje habla también de Terpandro, como ejemplo de la creencia en que una música adecuada mantiene el estado en equilibrio (en la tercera parte, nos hemos ocupado de la raigambre pitagórica y platónica de estas ideas). Otros ejemplos que apoyan esa doctrina, infundiéndole una dimensión religiosa, los ofrecen Taletas y el canto del peán, en el primer libro de la *Ilíada*. He aquí el texto del Ps. Plutarco, *De mus.*, 1146 b-c[909]:

Ὅτι δὲ καὶ ταῖς εὐνομωτάταις τῶν πόλεων ἐπιμελὲς γεγένηται φροντίδα ποιεῖσθαι τῆς γενναίας μουσικῆς, πολλὰ μὲν καὶ ἄλλα μαρτύρια παραθέσθαι ἔστι, Τέρπανδρον δ' ἄν τις παραλάβοι τὸν τὴν γενομένην ποτὲ παρὰ Λακεδαιμονίοις στάσιν καταλύσαντα, καὶ Θαλήταν τὸν Κρῆτα, ὅν φασι κατά τι πυθόχρηστον Λακεδαιμονίοις παραγενόμενον διὰ μουσικῆς ἰάσασθαι ἀπαλλάξαι τε τοῦ 1146."C".1 κατασχόντος λοιμοῦ τὴν Σπάρτην, καθάπερ φησὶ Πρατίνας (fr. 8 Bgk.). ἀλλὰ γὰρ καὶ Ὅμηρος τὸν κατασχόντα λοιμὸν τοὺς Ἕλληνας παύσασθαι λέγει διὰ μουσικῆς· ἔφη γοῦν (A 472 sqq.)· 'οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇι θεὸν ἱλάσκοντο, / καλὸν ἀείδοντες παιήονα, κοῦροι Ἀχαιῶν, / μέλποντες Ἑκάεργον· ὁ δὲ φρένα τέρπετ' ἀκούων.'

Ahora bien: Glauco, según noticia transmitida por el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1134 e, dice que Taletas había tomado el arte de Olimpo como su

---

909 Cf. Pausanias, I, 14, 4.

modelo, y Aristóteles, *Pol.*, VIII, 5, 16, 1340 a, pone los μέλη Ὀλύμπου como ejemplo eminente de música capaz de influir sobre el carácter.

En fin, parece como si los griegos hubieran concebido la historia de su música "clásica" como un proceso que partió de Asia Menor -en breve presentaremos los testimonios de esto último- y, a través de Creta, se consumó en Esparta. El mismo camino que la música lo habrían seguido también las creencias relativas a su uso catártico y cultual. Y el principal transmisor de la música minorasiática al mundo griego habría sido Taletas.

Lo que hemos dicho sobre Creta, para completar nuestro panorama de la música apolínea, nos sitúa en la tierra de los dáctilos del Ida, que nos van a servir, en breve, como hilo conductor, para analizar la música de los cultos mistéricos.

B. 3. Los misterios y la música.

Si la danza era moneda corriente en los misterios[910], en éstos también tenía que haber música, como confirman las representaciones de instrumentos en escenas de iniciación: véanse, p. e., una terracota de la colección

---

910 Vid. Quasten, J., 1930, p. 46. Cf. Platón, *Euthd.*, 7, 277 d (ποιεῖτον δὲ ταὐτὸν ὅπερ οἱ ἐν τῇι τελετῇι τῶν Κορυβάντων, ὅταν τὴν θρόνωσιν ποιῶσιν περὶ τοῦτον ὃν ἂν μέλλωσι τελεῖν. καὶ γὰρ ἐκεῖ χορεία τίς ἐστι καὶ παιδιά), y algunos textos de Luciano. Uno de ellos nos lleva al culto de Apolo Delio (*De salt.*, 16): ἐν Δήλωι δέ γε οὐδὲ αἱ θυσίαι ἄνευ ὀρχήσεως ἀλλὰ σὺν ταύτηι καὶ μετὰ μουσικῆς ἐγίγνοντο. παίδων χοροὶ συνέλθοντες ὑπ' αὐλῶι καὶ κιθάραι οἱ μὲν ἐχόρευον, ὑπωρχοῦντο δὲ οἱ ἄριστοι προκριθέντες ἐξ αὐτῶν. τὰ γοῦν τοῖς χοροῖς γραφόμενα τούτοις ἄισματα ὑπορχήματα ἐκαλεῖτο καὶ ἐμπέπληστο τῶν τοιούτων ἡ λύρα. El párrafo 79 de ese opúsculo *De saltatione* describe con finura el efecto de la danza: Ἡροδότωι μὲν οὖν τὰ δι' ὀμμάτων φαινόμενα πιστότερα εἶναι τῶν ὤτων δοκεῖ· ὀρχήσει δὲ καὶ τὰ ὤτων καὶ ὀφθαλμῶν πρόσεστιν. οὕτω δὲ θέλγει ὄρχησις ὥστε ἂν ἐρῶν τις εἰς τὸ θέατρον παρέλθοι, ἐσωφρονίσθη ἰδὼν ὅσα ἔρωτος κακὰ τέλη. Finalmente, Luciano, *De salt.*, 15, relaciona precisamente a Orfeo con una danza sagrada que formaba parte de las τελεταί: ἐῶ λέγειν, ὅτι τελετὴν οὐδεμίαν ἀρχαῖαν ἔστιν εὑρεῖν ἄνευ ὀρχήσεως, Ὀρφέως δηλαδὴ καὶ Μουσαίου καὶ τῶν τότε ἀρίστων ὀρχηστῶν καταστησαμένων αὐτάς, ὡς τι κάλλιστον καὶ τοῦτο νομοθετησάντων, σὺν ῥυθμῶι καὶ ὀρχήσει μυεῖσθαι. Orfeo, por cierto, quien enseñaba a bailar las danzas del culto de Cibele, en Apolonio de Rodas, I, 1134 y ss.

Campana[911], y, con relación a la iniciación dionisíaca, la bailarina desnuda que aparece en los frescos de la Villa dei Misteri, en Pompeya[912], y que está tocando unos címbalos. En general, puede esperarse que la música esté presente en este ámbito, pues el fin de los misterios consiste en que el μύστης se purifique e inicie una nueva vida. Al tratar de la música en ceremonias relacionadas con el mundo de ultratumba, presentamos los testimonios de una creencia en la función purificadora de la resonancia del bronce. Pues bien: esa resonancia era la que se escuchaba en el dominio de los dáctilos del Ida, como vamos a ver en seguida, y esos personajes eran iniciadores legendarios de misterios.

Walter Burkert[913] ha señalado la relación entre la herrería y la fundación de los misterios, relación que conduce al ámbito de la magia musical. En efecto, los dáctilos del Ida habían sido civilizadores -y, entre otras cosas, habían introducido el uso de los metales-, iniciadores de misterios, reveladores de ἐπωιδαί ... y maestros de Orfeo, como vimos en Diodoro Sículo, V, 64, 3-5:

πρῶτοι τοίνυν τῶν εἰς μνήμην παραδεδομένων ὤικησαν τῆς Κρήτης περὶ τὴν Ἴδην οἱ προσαγορευθέντες Ἰδαῖοι Δάκτυλοι. τούτους δ' οἱ μὲν ἑκατὸν τὸν ἀριθμὸν γεγονέναι παραδεδώκασιν, οἱ δὲ δέκα φασὶν ὑπάρχοντας τυχεῖν ταύτης τῆς προσηγορίας, τοῖς ἐν ταῖς χερσὶ δακτύλοις ὄντας ἰσαρίθμους. 5.64.4. ἔνιοι δ' ἱστοροῦσιν, ὧν ἐστι καὶ Ἔφορος (= Éforo, *F Gr H*, 70 F 104), τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους γενέσθαι μὲν κατὰ τὴν Ἴδην τὴν ἐν Φρυγίαι, διαβῆναι δὲ μετὰ Μυγδόνος εἰς τὴν Εὐρώπην· ὑπάρξαντας δὲ γόητας ἐπιτηδεῦσαι τάς τε ἐπωιδὰς καὶ τελετὰς καὶ μυστήρια, καὶ περὶ Σαμοθράικην διατρίψαντας οὐ μετρίως ἐν τούτοις ἐκπλήττειν τοὺς ἐγχωρίους· καθ' ὃν δὴ χρόνον καὶ τὸν Ὀρφέα, φύσει διαφόρωι κεχορηγημένον πρὸς ποίησιν καὶ μελωιδίαν, μαθητὴν γενέσθαι τούτων, καὶ πρῶτον εἰς τοὺς Ἕλληνας ἐξενεγκεῖν τελετὰς καὶ μυστήρια. 5.64.5. οἱ δ' οὖν κατὰ τὴν Κρήτην Ἰδαῖοι Δάκτυλοι παραδέδονται τήν τε τοῦ πυρὸς χρῆσιν καὶ τὴν τοῦ χαλκοῦ καὶ σιδήρου φύσιν ἐξευρεῖν τῆς Ἀπτεραίων χώρας περὶ τὸν καλούμενον Βερέκυνθον, καὶ τὴν ἐργασίαν δι' ἧς κατασκευάζεται·

---

911 Vid. Quasten, J., 1930, lám. 12.

912 Vid., entre otras reproducciones, Quasten, J., 1930, lám. 14.

913 1962 b, p. 40.

δόξαντας δὲ μεγάλων ἀγαθῶν ἀρχηγοὺς γεγενῆσθαι τῶι γένει τῶν ἀνθρώπων τιμῶν τυχεῖν ἀθανάτων.

Y también Cibele había "inventado" ritos de purificación, al mismo tiempo que la flauta, los tímpanos y címbalos (Diodoro Sículo, III, 58, 2-3): τήν τε γὰρ πολυκάλαμον σύριγγα πρώτην ἐπινοῆσαι καὶ πρὸς τὰς παιδιὰς καὶ χορείας εὑρεῖν κύμβαλα καὶ τύμπανα, πρὸς δὲ τούτοις καθαρμοὺς τῶν νοσούντων κτηνῶν τε καὶ νηπίων παίδων εἰσηγήσασθαι· 3.58.3. διὸ καὶ τῶν βρεφῶν ταῖς ἐπωιδαῖς σωιζομένων καὶ τῶν πλείστων ὑπ' αὐτῆς ἐναγκαλιζομένων, διὰ τὴν εἰς ταῦτα σπουδὴν καὶ φιλοστοργίαν ὑπὸ πάντων αὐτὴν ὀρείαν μητέρα προσαγορευθῆναι. Pero volvamos con los dáctilos[914], que, según Diodoro Sículo, XVII, 7, 5, habían aprendido sus artes de Cibele.

Como nos ha hecho ver el texto de Diodoro Sículo, V, 64, 3-5, habían sido ellos los descubridores del fuego, el cobre y el hierro, y se les atribuía el arte de trabajar los metales. Es especialmente interesante recordar que, entre las atribuciones de los forjadores, figura el conocimiento y recitación de sus genealogías divinas, lo que los aproxima al sacerdote y al bardo. En palabras de Mircea Eliade[915]: "Ciertos aspectos de esa simpatía entre el herrero y la poesía épica son aún perceptibles en nuestros días en el Cercano Oriente y la Europa oriental, donde los herreros y caldereros tziganos son generalmente genealogistas, bardos y cantores." Y no estará de más recordar que parte del vocabulario relativo a la creación poética, en algunas lenguas indoeuropeas[916], se relaciona con la fabricación (gr. ποιέω[917], scr. *takṣ-*). Eliade señala un ejemplo germánico que asocia la poesía con la forja: *Reimschmied,* que el autor traduce por "poetastro", y que, literalmente, sería "forjador de rimas".

---

914 Vid., para esta parte de nuestra exposición, Thiemer, H.,1979, pp. 47 y ss.

915 Vid. Eliade, M., 1956, p. 79 de la trad. esp. indicada en bibliografía.

916 Eliade, M., 1956, pp. 89 y ss. de la trad. esp., da también algunos ejemplos procedentes de las lenguas semíticas. Parte del vocabulario indoeuropeo para la creación poética ha sido examinada, p. e., en el excelente estudio de Bader, F., 1989.

917 Vid. Gil, L., 1967, p. 14. En relación con lo que nosotros entendemos como poesía, ese verbo aparece por primera vez en Heródoto.

La proximidad de la forja y la música se da también, curiosamente, en los dáctilos, según Solino, 11, 6: *Studium musicum inde coeptum, cum Idaei dactyli modulos crepitu ac tinnitu aeris deprehensos in versificum ordinem transtulissent.* A propósito de los dáctilos, Clemente de Alejandría, *Strom.*, I, 15, 73, 1, habla de su habilidad y les atrribuye la invención de la música y de la escritura: τινὲς δὲ μυθικώτερον τῶν 'Ιδαίων καλουμένων δακτύλων σοφούς τινας πρώτους γενέσθαι λέγουσιν, εἰς οὓς ἥ τε τῶν 'Εφεσίων λεγομένων γραμμάτων καὶ ἡ τῶν κατὰ μουσικὴν εὕρεσις ῥυθμῶν ἀναφέρεται· δι' ἣν αἰτίαν οἱ παρὰ τοῖς μουσικοῖς δάκτυλοι τὴν προσηγορίαν εἰλήφασι. Φρύγες δὲ ἦσαν καὶ βάρβαροι οἱ 'Ιδαῖοι δάκτυλοι. Y, según el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1132 f, los dáctilos del Ida habrían sido los que introdujeron en Grecia los κρούματα. Esa palabra contiene la raíz del verbo κρούω, que, aunque se refiriera, en principio, a los instrumentos de percusión, también se refiere a la lira de Orfeo, en Filóstrato el joven, *Im.*, 11, p. 881 Olearius; Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin (t. 35 Kern); en Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5; Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 3, 29, y en *A. O.*, vv. 965-6. El último pasaje citado es el único que no presenta a Orfeo tocando la lira o la cítara, sino percutiendo una placa de bronce, y, a pesar de lo tardío y aislado de ese testimonio, podríamos pensar que ha conservado un estado de cosas más próximo al originario en los misterios (y, como vimos más arriba, en el culto a los muertos), que los textos en los que aparece Orfeo citaredo.

Ahora bien, fuera de ese testimonio, la música de Orfeo es muy distinta de la orgiástica del culto de Cibele[918]. Catulo, 63, 19 y ss., describe así la música que se escuchaba en el culto de Cibele: *ubi cymbalum sonat vox, ubi tympana reboant, / tibicen ubi canit Phryx curvo grave calamo,* y, en vv. 27 y ss.: *simula haec comitibus Attis cecinit notha mulier, / thiasus repente linguis trepidantibus ululat, / leve tympanum remugit, cava cymbala recrepant, / viridem citus adit Idam properante pede chorus.* Del uso de la flauta entre los adoradores de Cibele[919], tenemos un testimonio interesante,

---

[918] Vid. el cap. titulado "Begeisterungsriten", en Quasten, J., 1930, pp. 51 y ss.

[919] Es probable que el uso de la flauta estuviera muy extendido en todos los cultos: a Heródoto (I, 132, 1), le llama la atención que los persas no emplearan la flauta, lo cual implica que el uso de ese instrumento era, por lo demás, habitual entre los griegos.

en Gregorio Nazianzeno, *Contra Iulianum*, I, 70 (discurso IV, PG, 35, 592 A), en el que el efecto de la flauta sobre los participantes en el culto se describe con el verbo κηλεῖν, que, por cierto, designaba frecuentemente los efectos de la música de Orfeo. Claro que, en la órbita de Cibele, ese "hechizo" es de signo muy distinto: entre las atrocidades que incluyen los cultos paganos, el autor alude a las mutilaciones de los hechizados por el sonido de la flauta (τὰς Φρύγων ἐκτομὰς, τῶν ὑπ' αὐλοῦ κηλουμένων, καὶ μετὰ τὸν αὐλὸν ὑβριζομένων).

Pero, según Aristóteles, *Pol.*, VIII, 7, 4, 1342 a, esa música tenía efectos catárticos: καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατακώχιμοί τινές εἰσιν, ἐκ τῶν δ' ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως. Poco más abajo, dice que la música catártica procura un gozo sin reproche a los hombres: καὶ τὰ μέλη τὰ καθαρτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις. Añadiremos el testimonio de Claudiano, *Paneg. de quarto consulatu Honorii Augusti*, vv. 149-50, sobre el valor catártico del sonido del bronce en los ritos de los coribantes de Cibele: *nec te progenitum Cybelius aere sonoro / lustravit Corybas* ...

Pues bien: a esa órbita pertenece lo poco que hemos podido averiguar sobre la música de los misterios órficos, como intentaremos demostrar a continuación[919]. Lo que nos va a servir de guía va a ser la palabra τελετή[920], que designa frecuentemente la acción ritual de los misterios, en su conjunto, y que, por cierto, da título a los himnos órficos, en el manuscrito "Harleianus" 1.752. Intentemos penetrar en el secreto de tales τελεταί.

Según Ateneo, II, 12, 40 d, p. 100 Desrousseaux, las τελεταί son fiestas acompañadas por la transmisión de una sabiduría oculta (τελετάς ... καλοῦμεν ἔτι τὰς μείζους καὶ μετά τινος μυστικῆς παραδόσεως ἑορτάς). Para saber más, podemos servirnos de un texto de Teón de Esmirna, p. 14 Hiller, que traza una analogía entre la filosofía y los misterios:

---

919 Para esta parte de nuestra exposición, nos basamos en Boyancé, P., 1937, pp. 42 y ss. de la reimpr. de 1972.

920 Vid. Boyancé, P., 1937, p. 48.

καὶ γὰρ αὖ τὴν φιλοσοφίαν μύησιν φαίη τις ἂν ἀληθοῦς τελετῆς καὶ τῶν ὄντων ὡς ἀληθῶς μυστηρίων παράδοσιν. μυήσεως δὲ μέρη πέντε. τὸ μὲν προηγούμενον καθαρμός· οὔτε γὰρ ἅπασι τοῖς βουλομένοις μετουσία μυστηρίων ἐστίν, ἀλλ' εἰσὶν οὓς αὐτῶν εἴργεσθαι προαγορεύεται, οἷον τοὺς χεῖρας μὴ καθαρὰς καὶ φωνὴν ἀξύνετον ἔχοντας, καὶ αὐτοὺς δὲ τοὺς μὴ εἰργομένους ἀνάγκη καθαρμοῦ τινος πρότερον τυχεῖν. μετὰ δὲ τὴν κάθαρσιν δευτέρα ἐστὶν ἡ τῆς τελετῆς παράδοσις[922]· 15 τρίτη δὲ ‹ἡ› ἐπονομαζομένη ἐποπτεία· τετάρτη δέ, ὃ δὴ καὶ τέλος τῆς ἐποπτείας, ἀνάδεσις καὶ στεμμάτων ἐπίθεσις, ὥστε καὶ ἑτέροις, ἅς τις παρέλαβε τελετάς, παραδοῦναι δύνασθαι, δαιδουχίας τυχόντα ἢ ἱεροφαντίας ἢ τινος ἄλλης ἱερωσύνης· πέμπτη δὲ ἡ ἐξ αὐτῶν περιγενομένη κατὰ τὸ θεοφιλὲς καὶ θεοῖς συνδίαιτον εὐδαιμονία.

Para Boyancé[923], ese esquema parece poder aplicarse sobre todo a los misterios de Eleusis. A continuación del pasaje citado, Teón de Esmirna pone en relación la παράδοσις τῶν τελετῶν con la enseñanza teórica en la filosofía (p. 15 Hiller: τῇ δὲ τελετῇ ἔοικεν ἡ τῶν κατὰ φιλοσοφίαν θεωρημάτων παράδοσις, τῶν τε λογικῶν καὶ πολιτικῶν καὶ φυσικῶν). Pero τελεταί, en Plutarco, *De stoic. repugn.*, 9, 1035 a (= Crisipo, fr. 42 Von Arnim), significa ὁ περὶ θεῶν λόγος, διὸ καὶ τελετὰς ἠγόρευσαν τὰς τούτου παράδοσεις.

Ahora bien: ¿qué era, concretamente, lo que se transmitía en esas ceremonias? Según Boyancé[924], lo que se transmitiera al "mista" tenía que ser eminentemente práctico: lo que había que hacer, y, sobre todo, lo que había que decir para propiciar a los dioses. En relación con "lo que había que decir", sabemos que, en Eleusis, había palabras calificadas de ἀπόρρητα, de cuya existencia nos informan, entre otros, Lisias, *Contra Andócides*, 51[925]: οὗτος γὰρ ἐνδὺς στολὴν μιμούμενος τὰ ἱερὰ ἐπεδείκνυ τοῖς ἀμυήτοις καὶ εἶπε τῇ φωνῇ τὰ ἀπόρρητα. E. d., revelar esas palabras clave de los misterios era un delito.

---

922 Además, dice que esa sucesión puede compararse con lo que cuenta el Ps. Apolodoro, III, 5, 1, acerca de Dioniso: εἰς Κύβελα τῆς Φρυγίας ἀφικνεῖται Διόνυσος· κἀκεῖ καθαρθεὶς ὑπὸ Ῥέας καὶ τὰς τελετὰς ἐκμαθὼν καὶ λαβὼν παρ' ἐκείνης τὴν στολήν, ...

923 1937, p. 48 de la reimpr. de 1972.

924 1937, p. 49 de la reimpr. de 1972.

925 Cf. también Luciano, *Halieus*, 33.

¿Cuál podía ser el contenido de esas palabras que no debían revelarse? Ya Platón, *R.*, 378 a, hablando de algunos mitos que considera indignos de los dioses, dice que sólo deben transmitirse por medio de palabras indecibles (εἰ δὲ ἀνάγκη τις ἦν λέγειν, δι' ἀπορρήτων ἀκούειν ὡς ὀλιγίστους, θυσαμένους οὐ χοῖρον, ἀλλά τι μέγα καὶ ἄπορον θῦμα, ὅπως ὅτι ἐλαχίστους συνέβη ἀκοῦσαι). Y Proclo, *In R.*, I, p. 81 Kroll, relaciona los ἀπόρρητα con la "transmisión mística": τὸ δὲ ἀπόρρητον καὶ ἀσύμμετρον ... τὸ δὲ μετὰ θυσιῶν καὶ μυστικῆς παραδόσεως. En *In R.*, II, p. 108, 17 Kroll, Proclo explica que las τελεταί representaban los mitos: ὅτι δὲ καὶ εἰς τοὺς πολλοὺς δρῶσιν οἱ μῦθοι δηλοῦσιν αἱ τελεταί. Καὶ γὰρ αὗται χρώμεναι τοῖς μύθοις, ἵνα τὴν περὶ θεῶν ἀλήθειαν ἄρρητον κατακλείωσιν, συμπαθείας εἰσὶν αἴτιαι ταῖς ψυχαῖς περὶ τὰ δρώμενα τρόπον ἄγνωστον ἡμῖν καὶ θεῖον.

La función de los ἀπόρρητα era, según los neoplatónicos, la de "símbolos", palabras que a los dioses les agrada escuchar y a las que obedecen (Proclo, *In R.*, I, p. 83 Kroll: καὶ γὰρ οἱ θεοὶ τῶν τοιῶνδε συμβόλων ἀκούοντες χαίρουσιν[926] καὶ τοῖς καλοῦσιν ἑτοίμως πείθονται Proclo, *In R.*, I, p. 83 Kroll). En el mismo sentido apunta Yámblico, *De mysteriis*, IV, 2 (περιβάλλεταί πως διὰ τῶν ἀπορρήτων συμβόλων τὸ ἱερατικὸν τῶν θεῶν πρόσχημα). Esos σύμβολα son los mitos transmitidos en los misterios[927], y no son "signos de reconocimiento" entre los fieles, sino entre los fieles y la divinidad. Esas contraseñas las pronunciaba el hierofante, que era un supuesto descendiente de Eumolpo, al que se hacía pasar por nieto de Orfeo. Y el nombre de Eumolpo hace pensar en una voz bien timbrada, lo cual puede que tuviera su importancia en el ritual, a la vista, p. e., de una inscripción ática de época imperial (*IG*, III, 1, 713), que relaciona la revelación de τελεταί con un canto de Eumolpo:

ὃς τελετὰς ἐπέφηνε καὶ ὄργια πάννυχα μύσταις
Εὐμόλπου προχέων ἱμερόεσσαν ὄπα.

---

926 Esa misma "reacción" la tienen los dioses ante los himnos, según el *Corpus Hermeticum:* χαίρει γὰρ ὕμνοις ὁ θεός, dice el fr. 23, 69.

927 Y eran típicos del pitagorismo, como sabemos por las citas de Porfirio y Yámblico. Un pasaje recogido como Πυθαγορικά por Estobeo, 3, 1, 199 (= Plutarco, fr. 202 Sandbach), señala esa coincidencia entre el pitagorismo y los misterios: Καὶ μὴν οὐδέν ἐστιν οὕτω τῆς Πυθαγορικῆς φιλοσοφίας ἴδιον ὡς τὸ συμβολικόν, οἷον ἐν τελετῇ μεμιγμένον φωνῇ καὶ σιωπῇ διδασκαλίας γένος.

Toepffer[928] y Boyancé[929] aluden también a otra inscripción de Eleusis[930] que presenta a un hierofante, antiguo rétor[931], que se dirige a los μύσται y les dice que ha abandonado las palabras profanas para pronunciar otras, sagradas:

Ὦ μύσται, πότε μ' εἶδετ' ἀνακτόρου ἐκ προφανέντα
νυξὶν ἐν ἀργεναῖς, νῦν δὲ μεθημέριον
ἐκ προγόνων ῥητῆρα λόγοις ἐναγώνιον αἰεί·
τῶν ἀποπαυσάμενος, θέσφατα νῦν ἰάχω.
Οὔνομα δ' ὅστις ἐγὼ μὴ δίζεο· θεσμὸς ἐκεῖνο
μυστικὸς ὤιχετ' ἄγων εἰς ἅλα πορφυρέην·
ἀλλ' ὅταν εἰς μακάρων ἔλθω καὶ μόρσιμον ἦμαρ,
λέξουσιν τότε δὴ πάντες ὅσοις μέλομαι.
Νῦν ἤδη παῖδες κλυτὸν οὔνομα πατρὸς ἀρίστου
φαίνομεν, ὃ ζωὸς κρύψεν ἁλὸς πε[...
Οὗτος Ἀπολλώνιος ἀοίδιμος, ὃν φ[...
σημαίνει μύσταις οὔνομα πατ[ρὸς; ...
σὺν δὲ Ποσειδῶνι φερώνυμος εὐπα[...

Otros pasajes prueban la importancia que se daba a la voz del hierofante, como el de Arriano, *Epicteti Dissertationes*, III, 21, 16: σὺ δ' ἐξαγγέλλεις αὐτὰ καὶ ἐξορχῇ παρὰ καιρόν, παρὰ τόπον, ἄνευ θυμάτων, ἄνευ ἁγνείας· οὐκ ἐσθῆτα ἔχεις ἣν δεῖ τὸν ἱεροφάντην, οὐ κόμην, οὐ στρόφιον οἷον δεῖ, οὐ φωνήν, οὐχ ἡλικίαν, οὐχ ἥγνευκας ὡς ἐκεῖνος, ἀλλ' αὐτὰς μόνας τὰς φωνὰς ἀνειληφὼς λέγεις. ἱεραί εἰσιν αἱ φωναὶ αὐταὶ καθ' αὑτάς; Y muy interesante es el paralelo que algunos testimonios trazan entre el hierofante y el sofista. Flavio Filóstrato, *VS*, II, 20, p. 601 Olearius, dice que el protagonista de ese pasaje, Apolonio de Atenas, no tenía la belleza de la voz de algunos hierofantes, pero sí los superaba por la solemnidad y el empaque de sus discursos[932]. Además,

---

928 1889, p. 48.

929 1937, p. 52, n. 4.

930 Publicada por Καββαδίας, Π., 1883, cols. 79-80.

931 El círculo se cierra: del γόης iniciador de misterios y poeta-cantor, se había pasado al rétor, y ahora el proceso se invierte.

932 Ἡρακλείδου μὲν καὶ Λογίμου καὶ Γλαύκου καὶ τῶν τοιούτων ἱεροφαντῶν εὐφωνίαι μὲν ἀποδέων, σεμνότητι δὲ καὶ μεγαλοπρεπείαι καὶ κόσμωι παρὰ πολλοὺς δοκῶν τῶν ἄνω.

tenemos un testimonio de la presencia del canto propiamente dicho en otras ceremonias de análoga índole (los misterios de Mitra): ἕτερος δὲ μῦθος ἐν ἀπορρήτοις τελεταῖς ὑπὸ μάγων ἄιδεται θαυμαζόμενος, οἳ τὸν θεὸν τοῦτον ὑμνοῦσιν ... (Dión de Prusa, XXXVI, 39 = Ps. Zoroastro, fr. O 8 Bidez-Cumont).

En los misterios de Flía, que se dirigían a las mismas diosas que los de Eleusis, sabemos que los Licomidas cantaban un himno -Pausanias, IX, 30, 12- que acompañaba los δρώμενα[932]. Hay testimonios de que el contenido de estos himnos, en los misterios, eran los mitos acerca de los dioses (μύθων φῆμαι, según Elio Aristides, p. 256, 25 Jebb). Proclo, *In R.*, I, p. 125 Kroll, dice que Κόρης καὶ Δήμητρος καὶ αὐτῆς τῆς μεγίστης θεᾶς ἱερούς τινας ἐν ἀπορρήτοις θρήνους αἱ τελεταὶ παραδεδώκασιν. Y parece seguro que se dirigía una llamada a la divinidad, según Apolodoro, *ap. Schol. ad Theocr.*, II, 35 (*F Gr H*, 244 F 110 Jacoby): φησὶ Ἀπολλόδωρος Ἀθήνησι τὸν ἱεροφάντην τῆς Κόρης ἐπικαλουμένης ἐπικρούειν τὸ καλούμενον ἠχεῖον. Esa noticia puede completarse con otra, transmitida por Estobeo, IV, 52b, 49, según la cual en las τελεταί intervienen, junto a la danza y las visiones, la voz y la solemnidad de frases sagradas (φωνὰς καὶ χορείας καὶ σεμνότητας ἀκουσμάτων ἱερῶν καὶ φασμάτων ἁγίων). Con todo ello, estamos ya en el dominio del sonido, que, en estas ceremonias, tenía un valor por sí mismo, para la purificación del alma: Proclo, *Himno núm. 4*, v. 4, aplica a las almas de los bienaventurados este atributo: ὕμνων ἀρρήτοισι καθηραμένας τελετῆισι ("purificadas por las secretas ceremonias de los himnos").

Y no era sólo la voz del hierofante la que tenía una importancia ritual: una de las condiciones que se pedían al fiel, para su iniciación, era tener una voz inteligible[933], para lo que vid. Teón de Esmirna, p. 14 Hiller (no puede admitirse en los misterios a quienes tienen una φωνὴν ἀξύνετον); Orígenes, *Cels.*, III, 59[934], y Libanio, *Corinthiorum oratio* (=*Declam.*, XIII, 19)[935].

---

932 Según Deubner, L., 1932, p. 70, lo que cantaban eran los himnos órficos.

933 Vid. Boyancé, P., 1937, p. 54 de la reimpr. de 1972.

934 Οἱ μὲν γὰρ εἰς τὰς ἄλλας τελετὰς καλοῦντες προκηρύττουσι τάδε· ὅστις χεῖρας καθαρὸς καὶ φωνὴν συνετός ...

935 Vol. VI, p. 20 Foerster, = vol. IV, 356 Reiske: οὗτοι γὰρ τά τ' ἄλλα καθαροῖς εἶναι τοῖς μύσταις προαγορεύουσιν, οἷον τὰς χεῖρας, τὴν ψυχήν, τὴν φωνὴν Ἕλληνας εἶναι.

Todo ello se orientaba a hacer sensible la presencia de la divinidad, lo que solía manifestarse cuando el dios animaba la estatua que lo representaba, por lo que la teléstica se define como el arte de consagrar las estatuas[937]. Y ese arte, en un cierto momento, se atribuyó también a Orfeo: así lo vemos en Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, X, 4, 4[938], y hay testimonios de escritos órficos titulados Ἱεροστολικά y Καταζωστικόν, e. d., relativos al arte de vestir las estatuas para hacerlas más receptivas al efluvio divino ("Orph.", fr. 300, 307 y 308 Kern). Esa animación de lo inanimado era, por cierto, uno de los efectos de la música de Orfeo, según el mito. Y, antes de seguir adelante, creemos que, en este momento, cobra todo su sentido (aunque sea científicamente disparatada) la observación de Heladio, *ap.* Focio, *Bibl.*, 279, p. 530 b 88 Bekker: Ὅτι τὴν Μοῦσαν οἱ μὲν ἐτυμολογοῦσιν καὶ ἀπὸ τοῦ μυοῦσάν τινα εἶναι· ἡ γὰρ μουσικὴ παίδευσις οὐδὲν μυστηρίων διαφέρει. Una analogía entre la música y los misterios, en sugerente contrapunto al paralelismo entre filosofía e iniciación mistérica, trazado por Teón de Esmirna.

Estamos ya en el marco de lo que la investigación moderna ha intentado aislar como "orfismo", en el que tenemos, junto a los testimonios que dicen que Orfeo enseñó a los griegos las τελεταί, el libro de los himnos órficos, que lleva por título, en el ms. "Harleianus" 1.752, Ὀρφέως τελεταὶ πρὸς Μουσαῖον. Según Boyancé[939], aunque se tratara de poemas compuestos entre los ss. III-IV d. C.[940], atestiguan un ritual muy próximo al que sugiere el texto de Platón, *R.*, 364 b-c. Que esos himnos tenían un uso ritual lo sugieren las indicaciones relativas a los θυμιάματα, que los preceden. El conjunto aparece calificado, en los mss., como θυηπολικόν, lo que también corresponde a lo que sugiere Platón: los libros pseudo-órficos aducidos por los ἀγύρται eran "guías para los rituales". Además, los himnos se dirigen a las divinidades no para exaltar sus poderes, ni siquiera para pedir

---

937 Vid. Boyancé, P., 1937, p. 55 de la reimpr. de 1972.

938 οἷς τὰ μὲν ἐκ Φοινίκης Κάδμος ὁ Ἀγήνορος, τὰ δ' ἐξ Αἰγύπτου περὶ θεῶν ἢ καί ποθεν ἄλλοθεν, μυστήρια καὶ τελετὰς ξοάνων τε ἱδρύσεις καὶ ὕμνους ὠιδάς τε καὶ ἐπωιδάς, ἤτοι ὁ Θράικιος Ὀρφεὺς ἢ καί τις ἕτερος Ἕλλην ἢ βάρβαρος, τῆς πλάνης ἀρχηγοὶ γενόμενοι, συνεστήσαντο.

939 1937, p. 44 de la reimpr. de 1972.

940 Lo cual no es muy defendible, porque Pausanias, IX, 30, 12, ya conoce himnos órficos, aunque nada demuestra (y nada excluye) que fueran los de la colección que conocemos nosotros.

favores, sino para pedirles que acudan junto a los devotos (cf., p. e., "Orph.", *Hymni,* VI, 10-11; VII, 12, donde aparece la palabra τελετή, y XXV, 10-11). Esa invitación está a igual distancia de la plegaria que del encantamiento en sentido estricto[941], lo cual nos va a poner sobre la pista de lo que nos interesa.

La proximidad de los himnos órficos a la magia se confirma, p. e., cuando se observan los pasajes en los que se pide a los dioses que vengan εὐάντητον (p. e., "Orph.", *Hymni,* II, 5; III, 13; XXXI, 7). Esa palabra aparece en otros textos de magia, como los vv. 7-8 de un himno mágico, en San Hipólito de Roma, *Refutatio omnium haeresium,* IV, 35: Γοργὼ καὶ Μορμὼ καὶ Μήνη ποικιλόμορφε / ἔλθοις εὐάντητος ἐφ' ἡμετέρηισι θυηλαῖς. Con εὐάντητος también puede relacionarse ἀνταίη, en Apolonio de Rodas, I, 1141 y ss., donde se trata de danzas coribánticas que determinan a Rea a acudir, y esas danzas tienen un acompañamiento de ῥόμβος y de τύμπανοι, que, como veremos, formaban parte de la "orquesta mistérica", si podemos emplear ese término. Y también los órficos de los que habla Platón presumen de ejercer esa acción mágica sobre los dioses, de ponerlos a su servicio. También hay pasajes, en los *Himnos órficos,* que atestiguan una función catártica o apotropaica (XI, 23; XII, 15-16; XIV, 14; XXXVI, 16; LXXI, 11). Y, como hemos visto, esos himnos se denominaban Τελεταί.

Si intentamos ahora aproximarnos al aspecto formal de las fórmulas empleadas, nos encontramos con textos absurdos desde el punto de vista lógico, como éstos, procedentes de las laminillas órficas: ἔριφος ἐς γάλα ἔπετον (frs. 32 c, v. 11, y 32 f, v. 4 Kern); Ὑπὸ κόλπον ἔδυν βασιλείας (fr. 32 c, v. 8 Kern). Aunque esos textos que acabamos de citar no puedan considerarse mágicos en sentido estricto, lo absurdo del texto, en términos estrictamente racionales, puede remitirnos al carácter de los textos mágicos, tal como lo describe Combarieu[942], y del cual hemos hablado en la primera parte. Tienen en común con los textos mágicos la distancia con respecto a una relación unívoca entre significado y significante.

Otros textos manifiestan mucho más claramente el uso de la función "mágico-encantatoria" del lenguaje, como podemos ver en una invocación

---

941 Boyancé, P., 1937, p. 46, y cf. *RE,* "s. v" *"Hymnos".*

942 Vid. Combarieu, J., 1909, pp. 12 y ss., y el apdo. I. 3. 3. del presente trabajo.

atribuida a Orfeo, que figura erróneamente como fr. 308 Kern[943], donde lo que se atribuía a Orfeo no es lo que precede a la frase ὡς ὁ θεολόγος Ὀρφεὺς παρέδωκεν διὰ τῆς παραστιχίδος τῆς ἰδίας, sino lo que sigue[944], que también contiene secuencias de sonidos que no constituyen palabras propiamente dichas, y que incluye indicaciones para que el mago silbe o gima, todo lo cual nos lleva al uso no-lingüístico de los sonidos que puede emitir el aparato fonador humano. Ofrecemos seguidamente el texto del fr. 308 Kern, seguido de la continuación que constituye la auténtica fórmula atribuida a Orfeo:

ἐπικαλοῦμαί σου τὸ ὄνομα τὸ μέγιστον ἐν θεοῖς, κύριε, ὁ μέγας ἀρχάγγελος τοῦ ιεοῦ αη αιω ευαι ιη ιη ιωα ιη ιη αιωεη αιω· διὸ συνίσταμαι, ὁ μέγας, καὶ ἔχω σε ἐν τῇι καρδίαι μου αω ει ηω ηι αιαη ωη ιω αω εοηε ωηι ααη ωηιω, ὡς ὁ θεολόγος Ὀρφεὺς παρέδωκεν διὰ τῆς παραστιχίδος τῆς ἰδίας· 'οισπαη 'Ιάω ουεα Σεμελιάμ, αηοι υἱός, χολουε ἀραααραχαραρα ἠφθισίκηρε ωηευαιη ωιαι εαη εαη ωεα βορκα· βορκα φριξ ριξ ωρζα ζιχ μαρθαι ουθιν λιλιλιλαμ λιλιλιλωου αααααα ωωωωωω μουαμεχ, ὑγροπεριβόλε, αηω ωηα ηωα'

πνεῦσον ἔξω, ἔσω, διαπλήρωσον· 'ευαι, οαι·' ἔσω προσβαλόμενος μύκησαι. (ὁλολυγμός).

'δεῦρό μοι, θεῶν θεέ, αηωηι ηι 'Ιάω αε οιωτκ'. ἕλκυσαι ἔσω, πληροῦ καμμύων, μύκησαι, ὅσων δύνασαι, ἔπειτα στενάξας συριγμῶι ἀντάποδος.

En la primera parte (I. 3. 3.), hemos analizado más detenidamente estas invocaciones mágicas compuestas exclusivamente por vocales, que constituían, según creencia de los antiguos, nombres secretos de las divinidades, nombres que sólo se revelaban en las ceremonias de iniciación. Lo que aquí nos interesa es la creencia en que los dioses preferían que se les

---

943 Por cierto, se trata de uno de los fragmentos relativos a los Ἱεροστολικά y Καταζωστικά. Algunas huellas de juegos fónicos se pueden entrever también en otras fórmulas "litúrgicas" de los misterios, como ὗε κύε (en los misterios eleusinos, según San Hipólito de Roma, *Refutatio omnium haeresium,* V, 7, 34), o bien νύμφιε, χαῖρε, νέον φῶς, propia de los misterios dionisíacos, según Firmico Materno, *De errore profanarum religionum,* XIX, 1.

944 Agradecemos a Alberto Bernabé que llamara nuestra atención sobre este particular.

llamara con esos nombres: en el *Pap. Lond.*, VII, 691 (II, p. 31 Preisendanz), el invocante dice ὅτι ἐπικαλοῦμαί σε τοῖς ἁγίοις σου ὀνόμασι, οἷς χαίρει σοι ἡ θειότης, y los *Lithica* atribuidos a Orfeo son igualmente expresivos, al afirmar que los dioses se alegran cuando alguien canta sus nombres místicos, en las τελεταί: τόφρα δὲ κικλήσκειν μακάρων ἄρρητον[945] ἕκαστον / οὔνομα· τέρπονται γάρ, ἐπεί κέ τις ἐν τελετῆισι / μυστικὸν ἀείδησιν ἐπώνυμον οὐρανιώνων (vv. 725 y ss.).

Otros testimonios papiráceos son del mayor interés por lo que revelan acerca de la eficacia de esos nombres secretos. En el *Pap. Leid.*, XII, 240 y ss. (II, p. 74 Preisendanz), se describe cómo los démones y diversos elementos de la naturaleza reaccionan ante uno de esos nombres: τὸ κρυπτὸν ὄνομα ἄρρητον, ὃ οἱ δαίμονες ἀκούσαντες πτοοῦνται, οὗ καὶ ἥλιος τὸ ὄνομα, οὗ ἡ γῆ ἀκούσασα ἐλίσσεται, ὁ Ἅιδης ἀκούων ταράσσεται, ποταμοί, θάλασσα, λίμναι, πηγαὶ ἀκούουσαι πήγνυνται, αἱ πέτραι ἀκούουσαι ῥήγνυνται. He aquí un catálogo de muchos de los elementos que Orfeo conseguía hechizar con su música -aunque, aquí, los efectos no sean los que conseguía Orfeo-. Y obsérvese que seres sobrenaturales y elementos de la naturaleza reaccionan de manera afín, pues, en las creencias mágicas, la naturaleza está animada.

Y eso por lo que toca al componente vocal. En cuanto al "acompañamiento instrumental" de las ceremonias órficas, lo poco que podemos saber nos sitúa en la órbita de Dioniso. Comenzaremos recordando que algunos mitos protagonizados por Dioniso figuraban en el centro de las doctrinas órficas, como vemos en un pasaje de Clemente de Alejandría, *Prot.*, II, 17, 2-18, 1, que, al mismo tiempo, nos transmite un fragmento órfico en el que se alude a los juguetes con los que los Titanes habían distraído al pequeño Dioniso, para matarlo:

Τὰ γὰρ Διονύσου μυστήρια τέλεον ἀπάνθρωπα· ὃν εἰσέτι παῖδα ὄντα ἐνόπλοις κινήσει περιχορευόντων Κουρήτων[946], δόλωι δὲ ὑποδύντων Τιτάνων, ἀπατήσαντες παιδαριώδεσιν ἀθύρμασιν, οὗτοι δὴ οἱ Τιτᾶνες διέσπασαν, ἔτι νηπίαχον ὄντα, ὡς ὁ τῆς Τελετῆς ποιητὴς Ὀρφεύς φησιν ὁ Θρᾴκιος·

---

945 ἄρρητον: ἄρρητον Hopfner, Th., 1921, I, p. 417.

946 A los curetes se les llama ῥομβηταί, κρουσιλύραι, παράρυθμοι en "Orph.", *Hymn.*, núm. 31, vv. 2-3.

κῶνος καὶ ῥόμβος καὶ παίγνια καμπεσίγυια,
μῆλά τε χρύσεα καλὰ παρ' Ἑσπερίδων λιγυφώνων[947].

II, 18, 1. Καὶ τῆσδε ὑμῖν τῆς τελετῆς τὰ ἀχρεῖα σύμβολα οὐκ ἀχρεῖον εἰς κατάγνωσιν παραθέσθαι· ἀστράγαλος, σφαῖρα, στρόβιλος, μῆλα, ῥόμβος, ἔσοπτρον, πόκος[948].

Como vemos, entre esos juguetes, figuraba un ῥόμβος, y el ámbito en el que los sonidos del ῥόμβος podían escucharse es dionisíaco, como vemos si comparamos el escolio al pasaje citado, de Clemente de Alejandría, con otros testimonios acerca del fondo sonoro que acompañaba los cortejos de Dioniso. El escolio a Clemente de Alejandría, *Prot.*, II, 17, 2 (p. 302, líneas 27 y ss. Stählin, correspondientes a p. 14, 12-3 Stählin) define el ῥόμβος en estos términos: ξυλήριον, οὗ ἐξῆπται τὸ σπαρτίον, καὶ ἐν ταῖς τελεταῖς ἐδονεῖτο, ἵνα ῥοιζῆι[949]. Ese instrumento, pues, era como una rueda agujereada por cuyas perforaciones se hace pasar una cuerda que, a su vez, se hace girar velozmente: con algo parecido hemos jugado todos, de niños. Ese objeto produce una especie de rumor que no era ajeno del todo a los que se escuchaban en el reino de Dioniso, como podemos comprobar gracias a Eurípides, *Hel.*, 1358 y ss.[950] Quizá la diferencia fuera más de intensidad que de timbre. Y su uso en las τελεταί pudo orientarse a que el alma del fiel reviviera simbólicamente las experiencias de Dioniso, distraído y despedazado por los Titanes, y después resucitado.

El mismo pasaje de Clemente de Alejandría, *Prot.*, II, 17, 2, alude también a los Curetes que cuidaban a Dioniso y que bailaban, armados, en

---

947 Fr. 34 Kern. Al ῥόμβος se alude también en el fr. 31 Kern (= *Papiro de Gurob*, línea 29).

948 Este pasaje reaparece citado literalmente por Eusebio de Cesarea, en *Praep. Ev.*, II, 3, 23.

949 Vid., además, Hsch., *s. v.*: ῥόμβος· ψόφος. στρόφος. ἦχος. δῖνος. κῶνος. ξυλήριον, οὗ ἐξῆπται σχοινίον, καὶ ἐν ταῖς τελεταῖς δινεῖται, ἵνα ῥοιζῆι. Cf. Pettazzoni, R., 1924 (²1997, pp. 21-44), y Gow, A. S. F., 1934.

950 μέγα τοι δύναται νεβρῶν / παμποίκιλοι στολίδες / κισσοῦ τε στεφθεῖσα χλόα / νάρθηκας εἰς ἱερούς, / ῥόμβου θ' εἱλισσομένα / κύκλιος ἔνοσις αἰθερία, / βακχεύουσά τ' ἔθειρα Βρομί- / ωι καὶ παννυχίδες θεᾶς. Acerca de la música dionisíaca, vid. Bélis, A., 1988.

torno a él[951]. Esos Curetes plantean abundantes problemas; pero, para lo que a nosotros nos interesa aquí, nos bastará con un texto de Estrabón (X, 3, 7 y ss.), que constituye nuestra principal fuente acerca de estos personajes. Se trata de unas páginas que debemos examinar en profundidad, por su riquísima información acerca no sólo de los Curetes, sino, a propósito de ellos, de la música en los misterios, y de la interpretación filosófica de esa música. El pasaje detalla la identidad -si no de derecho, sí de hecho- entre los Curetes asociados al culto de Zeus en Creta, los dáctilos del Ida, los coribantes que acompañaban a Cibele y que celebraban los misterios frigios, y los Cabiros. Todos ellos eran espíritus auxiliares de esas divinidades, y todos ejecutaban rituales entusiásticos acompañados de danzas armadas y de una estruendosa música de timbales, címbalos y flautas:

... τοιούτους γάρ τινας δαίμονας ἢ προπόλους θεῶν τοὺς Κουρῆτάς φασιν οἱ παραδόντες τὰ Κρητικὰ καὶ τὰ Φρύγια, ἱερουργίαις τισὶν ἐμπεπλεγμένα ταῖς μὲν μυστικαῖς ταῖς δ' ἄλλαις περί τε τὴν τοῦ Διὸς παιδοτροφίαν τὴν ἐν Κρήτηι καὶ τοὺς τῆς μητρὸς τῶν θεῶν ὀργιασμοὺς ἐν τῆι Φρυγίαι καὶ τοῖς περὶ τὴν Ἴδην τὴν Τρωικὴν τόποις. τοσαύτη δ' ἐστὶν ἐν τοῖς λόγοις τούτοις ποικιλία, τῶν μὲν τοὺς αὐτοὺς τοῖς Κουρῆσι τοὺς Κορύβαντας καὶ Καβείρους καὶ Ἰδαίους δακτύλους καὶ Τελχῖνας ἀποφαινόντων, τῶν δὲ συγγενεῖς ἀλλήλων καὶ μικράς τινας αὐτῶν πρὸς ἀλλήλους διαφορὰς διαστελλομένων, ὡς δὲ τύπωι εἰπεῖν καὶ κατὰ τὸ πλέον, ἅπαντας ἐνθουσιαστικούς τινας καὶ βακχικοὺς καὶ ἐνοπλίωι κινήσει μετὰ θορύβου καὶ ψόφου καὶ κυμβάλων καὶ τυμπάνων καὶ ὅπλων, ἔτι δ' αὐλοῦ καὶ βοῆς ἐκπλήττοντας κατὰ τὰς ἱερουργίας ἐν σχήματι διακόνων, [ὥς]τε καὶ τὰ ἱερὰ τρόπον τινὰ κοινοποιεῖσθαι ταῦτά τε καὶ τῶν Σαμοθράικων καὶ τὰ ἐν Λήμνωι καὶ ἄλλα πλείω διὰ τὸ τοὺς προπόλους λέγεσθαι τοὺς αὐτούς. ἔστι μὲν οὖν θεολογικὸς πᾶς ὁ τοιοῦτος τρόπος τῆς ἐπισκέψεως καὶ οὐκ ἀλλότριος τῆς τοῦ φιλοσόφου θεωρίας.

La música está presente en esos rituales, pues aproxima al hombre a la divinidad (Estrabón, X, 3, 9):

---

951 Gruppe, O., 1897-1906, pp. 898-9 de la reimpr. de 1975, sugirió que los Curetes, que bailan y hacen resonar sus armas, pueden constituir figuras míticas inspiradas en sacerdotes que imitaran una tormenta -reproduciendo el trueno de Zeus-, en un intento de atraer la lluvia por medios mágicos.

ἥ τε μουσικὴ περί τε ὄρχησιν οὖσα καὶ ῥυθμὸν καὶ μέλος ἡδονῆι τε ἅμα καὶ καλλιτεχνίαι πρὸς τὸ θεῖον ἡμᾶς συνάπτει κατὰ τοιαύτην αἰτίαν. εὖ μὲν γὰρ εἴρηται καὶ τοῦτο, τοὺς ἀνθρώπους τότε μάλιστα μιμεῖσθαι τοὺς θεοὺς ὅταν εὐεργετῶσιν· ἄμεινον δ' ἂν λέγοι τις, ὅταν εὐδαιμονῶσι· τοιοῦτον δὲ τὸ χαίρειν καὶ τὸ ἑορτάζειν καὶ τὸ φιλοσοφεῖν καὶ μουσικῆς ἅπτεσθαι· μὴ γὰρ εἴ τις ἔκπτωσις πρὸς τὸ χεῖρον [γε]γένηται, τῶν μουσικῶν εἰς ἡδυπαθείας τρεπόντων τὰς τέχνας ἐν τοῖς συμποσίοις καὶ θυμέλαις καὶ σκηναῖς καὶ ἄλλοις τοιούτοις, διαβαλλέσθω τὸ πρᾶγμα, ἀλλ' ἡ φύσις ἡ τῶν παιδευμάτων ἐξεταζέσθω τὴν ἀρχὴν ἐνθένδε ἔχουσα.

Y de esa dimensión religiosa de la música, dice Estrabón, procede el valor educativo que Platón y los pitagóricos atribuyeron a ese arte (X, 3, 10):

Καὶ διὰ τοῦτο μουσικὴν ἐκάλεσε Πλάτων καὶ ἔτι πρότερον οἱ Πυθαγόρειοι τὴν φιλοσοφίαν, καὶ καθ' ἁρμονίαν τὸν κόσμον συνεστάναι φασί, πᾶν τὸ μουσικὸν εἶδος θεῶν ἔργον ὑπολαμβάνοντες. οὕτω δὲ καὶ αἱ Μοῦσαι θεαὶ καὶ Ἀπόλλων μουσηγέτης καὶ ἡ ποιητικὴ πᾶσα ὑμνητική. ὡσαύτως δὲ καὶ τὴν τῶν ἠθῶν κατασκευὴν τῆι μουσικῆι προσνέμουσιν, ὡς πᾶν τὸ ἐπανορθωτικὸν τοῦ νοῦ τοῖς θεοῖς ἐγγὺς ὄν.

Nuestro autor describe a continuación los orígenes de la música de los misterios, a partir de lo que habían hecho los Curetes que cuidaban a Zeus niño (X, 3, 11):

Ἐν δὲ τῆι Κρήτηι καὶ ταῦτα καὶ τὰ τοῦ Διὸς ἱερὰ ἰδίως ἐπετελεῖτο μετ' ὀργιασμοῦ καὶ τοιούτων προπόλων οἷοι περὶ τὸν Διόνυσόν εἰσιν οἱ Σάτυροι· τούτους δ' ὠνόμαζον Κουρῆτας, νέους τινὰς ἐνόπλιον κίνησιν μετ' ὀρχήσεως ἀποδιδόντας, προστησάμενοι μῦθον τὸν περὶ τῆς τοῦ Διὸς γενέσεως, ἐν ὧι τὸν μὲν Κρόνον εἰσάγουσιν εἰθισμένον καταπίνειν τὰ τέκνα ἀπὸ τῆς γενέσεως εὐθύς, τὴν δὲ Ῥέαν πειρωμένην ἐπικρύπτεσθαι τὰς ὠδῖνας καὶ τὸ γεννηθὲν βρέφος ἐκποδὼν ποιεῖν καὶ περισώζειν εἰς δύναμιν, πρὸς δὲ τοῦτο συνεργοὺς λαβεῖν τοὺς Κουρῆτας, οἳ μετὰ τυμπάνων καὶ τοιούτων ἄλλων ψόφων καὶ ἐνοπλίου χορείας καὶ θορύβου περιέποντες τὴν θεὸν ἐκπλήξειν ἔμελλον τὸν Κρόνον καὶ λήσειν ὑποσπάσαντες αὐτοῦ τὸν παῖδα, τῆι δ' αὐτῆι ἐπιμελείαι καὶ τρεφόμενον ὑπ' αὐτῶν παραδίδοσθαι.

De esa misma índole sonora era la música que acompañaba el culto de Cibele y de Dioniso, según Estrabón, X, 3, 13 y ss., que se basa en

testimonios de época clásica, como el fr. 70 b Snell, de Píndaro, del que nos interesan los vv. 8 y ss.:

> σεμνᾶι μὲν κατάρχει
> Ματέρι πὰρ μιεγ.άλαι ῥόμβοι τυπάνων,
> ἐν δὲ κεχ'λάδ[εν] κρόταλ' αἰθόμενα τε
> δαῖς ὑπὸ ξανιθα.ῖσι πεύκαις.

Por lo que se refiere a Dioniso, el testimonio obligado es el de Eurípides, *Ba.*, 55-59:

> ἀλλ', ὦ λιποῦσαι Τμῶλον ἔρυμα Λυδίας,
> θίασος ἐμός, γυναῖκες, ἃς ἐκ βαρβάρων
> ἐκόμισα παρέδρους καὶ ξυνεμπόρους ἐμοί,
> αἴρεσθε τἀπιχώρι' ἐν πόλει Φρυγῶν
> τύμπανα, Ῥέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὑρήματα.

Del carácter de la música de Dioniso, y de sus instrumentos típicos, había dado cuenta ya Esquilo, fr. 57 Radt[952]:

> σεμνᾶς Κοτυτοῦς ὄργι' ἔχοντες *an*
>
> ***
>
> ὁ μὲν ἐν χερσὶν
> βόμβυκας ἔχων, τόρνου κάματον,
> δακτυλόδικτον πίμπλησι μέλος,
> μανίας ἐπαγωγὸν ὁμοκλάν,
> ὁ δὲ χαλκοδέτοις κοτύλαις ὀτοβεῖ
>
> ***
>
> ψαλμὸς δ' ἀλαλάζει·
> ταυρόφθογγοι δ' ὑπομυκῶνται
> ποθεν ἐξ ἀφανοῦς φοβεροὶ μῖμοι,
> τυπάνου δ' εἰκών, ὥσθ' ὑπογαίου
> βροντῆς, φέρεται βαρυταρβής.

También ofrece un eco de aquella música dionisíaca el fr. 586 Nauck, de Eurípides[953]:

---

952 Transmitido, por cierto, por Estrabón, X, 3, 16.

953 Transmitido también por Estrabón, X, 3, 13.

Θύσαν Διονύσου
κόραν, ὃς ἀν' Ἴδαν
τέρπεται σὺν ματρὶ φίλαι
τυμπάνων ἐπ' ἰαχαῖς.

Y aquellas prácticas eran muy similares a las de los tracios, en las que, según Estrabón, X, 3, 16, habían tenido su origen las de los órficos (τούτοις δ' ἔοικε καὶ τὰ παρὰ τοῖς Θραιξὶ τά τε Κοτύττια[954] καὶ τὰ Βενδίδεια, παρ' οἷς καὶ τὰ Ὀρφικὰ τὴν καταρχὴν ἔσχε). Esta proximidad entre lo tracio y lo frigio no es nada extraño, pues Frigia era un asentamiento tracio, por lo que Estrabón, apoyándose en la ubicación de los principales santuarios de las Musas, y en el supuesto origen de los músicos legendarios como Támiris, Museo y el mismo Orfeo, pone en Tracia el origen de la música (Estrabón, X, 3, 16-7):

καὶ οὐκ ἀπεικός γε, ὥσπερ αὐτοὶ οἱ Φρύγες Θραικῶν ἄποικοί εἰσιν, οὕτω καὶ τὰ ἱερὰ ἐκεῖθεν μετενηνέχθαι. καὶ τὸν Διόνυσον δὲ καὶ τὸν Ἡδωνὸν Λυκοῦργον συνάγοντες εἰς ἓν τὴν ὁμοιοτροπίαν τῶν ἱερῶν αἰνίττονται.

X, 3, 17. Ἀπὸ δὲ τοῦ μέλους καὶ τοῦ ῥυθμοῦ καὶ τῶν ὀργάνων καὶ ἡ μουσικὴ πᾶσα Θραικία καὶ Ἀσιᾶτις νενόμισται. δῆλον δ' ἔκ τε τῶν τόπων ἐν οἷς αἱ Μοῦσαι τετίμηνται· Πιερία γὰρ καὶ Ὄλυμπος καὶ Πίμπλα καὶ Λείβηθρον τὸ παλαιὸν ἦν Θράικια χωρία καὶ ὄρη, νῦν δὲ ἔχουσι Μακεδόνες· τόν τε Ἑλικῶνα καθιέρωσαν ταῖς Μούσαις Θρᾶικες οἱ τὴν Βοιωτίαν ἐποικήσαντες, οἵπερ καὶ τὸ τῶν Λειβηθριάδων νυμφῶν ἄντρον καθιέρωσαν. οἵ τ' ἐπιμεληθέντες τῆς ἀρχαίας μουσικῆς Θρᾶικες λέγονται, Ὀρφεύς τε καὶ Μουσαῖος καὶ Θάμυρις, καὶ τῶι Εὐμόλπωι δὲ τοὔνομα ἐνθένδε, καὶ οἱ τῶι Διονύσωι τὴν Ἀσίαν ὅλην καθιερώσαντες μέχρι τῆς Ἰνδικῆς ἐκεῖθεν καὶ τὴν πολλὴν μουσικὴν μεταφέρουσι· καὶ ὁ μέν τίς φησιν "κιθάραν Ἀσιᾶτιν ῥάσσων," ὁ δὲ τοὺς αὐλοὺς Βερεκυντίους καλεῖ καὶ Φρυγίους· καὶ τῶν ὀργάνων ἔνια βαρβάρως ὠνόμασται νάβλας καὶ σαμβύκη καὶ βάρβιτος καὶ μαγάδις καὶ ἄλλα πλείω.

Los textos que preceden nos han informado suficientemente, creemos, acerca de la música de los misterios, y ya nos han sugerido que Orfeo estaba

---

954 Es a propósito de eso por lo que cita a continuación el fr. 57 Radt, de Esquilo, que hemos aducido algo más arriba.

relacionado con esa música. Pues bien: un fragmento de los *Cretenses*, de Eurípides (fr. 3 Cantarella)[955], transmitido por Porfirio, *Abst.*, 4, 19, atestigua la presencia de esos mismos elementos sonoros, propios del mundo dionisíaco, en las iniciaciones órficas. El v. 11 de ese fragmento alude a las νυκτιπόλου Ζαγρέως βροντάς, donde Bernabé acepta conservar el *textus traditus* βροντάς[956], pues hay algunos otros testimonios de la presencia de sonidos de esa índole, en las purificaciones, p. e., de los dáctilos del Ida. Así nos cuenta Porfirio,*VP*, 17, que Pitágoras, cuando fue a Creta, fue purificado por los Dáctilos, que se valieron, entre otras cosas, de la "piedra del rayo"[957]. Y ese estrépito podíamos también escucharlo, como decíamos, en la órbita de Dioniso, según los testimonios que hemos indicado en los párrafos anteriores. Esa música parece haber acompañado también los misterios frigios, a la vista de un himno conservado por Fírmico Materno, *De err. prof. rel.*, 18: ἐκ τυμπάνου βέβρωκα, ἐκ κυμβάλου πέπωκα, γέγονα μύστης Ἄττεως.

Por último, tenemos un testimonio de que el tímpano era propio de los orfeotelestas, según dice Filodemo, *De poem. (P. Hercul.* 1074 fr. 30, D fr. 10 p. 17 Nardelli): ὀ]λίγον λόγον οὗτος Ὀρφεοτελεστοῦ τυμπάνωι καὶ παιδαγωγοῦ καλαμίδι προσθείς, ὅτι δεῖ τὰ ψευδορήμονα μὴ ξενόσ[τ]ομα μόνον ἐκλέγειν ἀλλὰ κάλλιστα· κάλλιστα δ' εἶναι τὰ τὰς συλλαβὰς [ἔ]χοντα πολλοῖς γράμμασιν ἐ[σ]παθημέν[ας. Este texto es sumamente significativo, no sólo por mencionar el tímpano del orfeotelesta, sino por su alusión a las "palabras inventadas y de sonido extraño", de las que especifica que las más adecuadas son las que tienen sílabas con muchas letras. Así, no sólo se confirma la índole de los elementos sonoros propios de los rituales órficos, sino que también comprobamos que las palabras que acompañaban esos rituales se caracterizaban por lo que ya adelantábamos en la primera parte y hemos detallado en ésta: una atención al sonido por el sonido, al margen de contenidos conceptuales unívocos, lo cual nos aproxima a lo que en el lenguaje tiene más que ver con la música.

---

955 Fr. 472 Nauck^2 = 3 Cantarella = 79 Austin = 635 Mette = 472 Collard-Cropp-Lee, pp. 58-61. Seguimos el texto establecido por A. Bernabé en su trabajo "Un fragmento de los *Cretenses*, de Eurípides", en prensa en un volumen colectivo coordinado por J. A. López Férez.

956 Vid. su discusión de ese pasaje, en el estudio citado en la nota anterior.

957 Κρήτης δ' ἐπιβὰς τοῖς Μόργου μύσταις προσήιει ἑνὸς τῶν Ἰδαίων Δακτύλων, ὑφ' ὧν καὶ ἐκαθάρθη τῆι κεραυνίαι λίθωι.

Y hasta aquí lo que conocemos sobre la presencia de la música en el orfismo, lo que parecería poco esperable en una corriente religiosa cuyo fundador había sido un músico prodigioso. Es probable que, en un momento dado, se hubiera comenzado a atribuir a ese músico legendario una poesía cultual, mántica y teológica o cosmológica[958]. El punto de contacto entre el músico prodigioso y la poesía cultual pudo estar en que las fórmulas que se recitaban ante los dioses del Hades se salmodiaran y su ejecución fuera como la del canto mágico con el que Orfeo se comunica con la naturaleza. Pero, en el ámbito del orfismo, la preocupación por la música no está tan presente, ni mucho menos, como en el resto de las ceremonias cultuales griegas, ni, más concretamente, como en el pitagorismo, con el que tuvo muchos puntos de contacto, y en cuyos testimonios se habla explícitamente de rendir culto a los dioses mediante la música. Como dice Porfirio, *VP*, 42: 'σπουδάς τε ποιεῖσθαι τοῖς θεοῖς κατὰ τὸ οὗς τῶν ἐκπωμάτων', ἐντεῦθεν γὰρ ἠνίττετο τιμᾶν τοὺς θεοὺς καὶ ὑμνεῖν τῇι μουσικῇι· αὕτη γὰρ διὰ ὤτων χωρεῖ.

Así pues, parece que la "música órfica" en sentido estricto era bastante diferente de la que las fuentes del mito atribuyen a Orfeo. La música órfica se sitúa en la órbita de la de Dioniso, mientras que la música que el mito atribuye a Orfeo, por sus medios técnicos y por sus efectos, nos lleva al entorno del pitagorismo.

Pero el pitagorismo, a cuya órbita pertenece lo que las fuentes dicen de la música de Orfeo, no está, en principio, tan lejos de ese "marco sonoro": según la tradición, Pitágoras había descubierto los intervalos musicales al escuchar el martilleo de un herrero (Nicómaco de Gerasa, p. 245 y ss. Jan; Yámblico,*VP*, 26, 115, o Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 1, 8 y ss.). El pitagorismo, por lo demás, tampoco es ajeno a la idea mistérica de las "faltas" que se supone que requieren una purificación y de las que se cree que son una mancha causada por un "demon". Hemos expuesto estas creencias, sobre los testimonios, en las partes segunda y tercera de este trabajo.

Y los pitagóricos también atribuían al sonido del bronce una cualidad divina, como sugiere Porfirio, *VP*, 41, que hace remontar su fuente a Aristóteles (cf. Aristóteles, fr. 196 Rose): ἔλεγε δέ τινα καὶ μυστικῶι τρόπωι συμβολικῶς, ἃ δὴ ἐπὶ πλέον Ἀριστοτέλης ἀνέγραψεν. οἷον ὅτι τὴν θάλατταν μὲν ἐκάλει Κρόνου δάκρυον, τὰς δὲ ἄρκτους Ῥέας

958 Agradecemos la sugerencia al "magisterio público" de Alberto Bernabé.

χεῖρας, τὴν δὲ πλειάδα Μουσῶν λύραν, τοὺς δὲ πλάνητας κύνας τῆς Περσεφόνης· τὸν δ' ἐκ χαλκοῦ κρουομένου γινόμενον ἦχον φωνὴν εἶναί τινος τῶν δαιμόνων ἐναπειλημμένην τῶι χαλκῶι. Cf. Eustacio, *ad Il.*, 16, 408 (vol. 3, 875): καὶ οἱ Πυθαγορικοί φασι τὸν χαλκὸν παντὶ συνηχεῖν θειοτέρωι πνεύματι. διὸ καὶ τῶι Ἀπόλλωνι τρίπους τοιοῦτος ἀνάκειται. καὶ ἐν νηνεμίαι δὲ πολλάκις τῶν ἄλλων ἀτρεμούντων σειομένοις ἔοικε τὰ κοῖλα χαλκώματα. No estará de más recordar la sugerencia de Gruppe y de Cook[959], según la cual el estrépito de la danza de los Curetes podía ser una imitación del trueno de Zeus, pues, si el sonido es divino, será lo más adecuado para comunicarse con los dioses. A eso mismo puede remitir también la función catártica del sonido del bronce, cuyos testimonios presentamos más arriba. Plutarco, *Quaest. rom.*, 10, 266 d, atestigua esa creencia entre los romanos: μᾶλλον εὐλαβούμενοί τινα φωνὴν προσπεσεῖν αὐτοῖς ἔξωθεν εὐχομένοις ἀπαίσιον καὶ δύσφημον ἄχρι τῶν ὤτων ἀνελάμβανον τὸ ἱμάτιον· ὅτι γὰρ ἰσχυρῶς ἐφυλάττοντο ταῦτα, δῆλόν ἐστι τῶι προσιόντας ἐπὶ μαντείαν χαλκωμάτων πατάγωι περιψοφεῖσθαι. Una función parecida tenía el estrépito con el que los dáctilos del Ida intentaron que Crono no oyera llorar a Zeus, y por cierto que, según el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1132 f, los dáctilos figuraban entre quienes habían introducido los κρούματα en Grecia: Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῆι Συναγωγῆι τῶν περὶ Φρυγίας (FGrH 273 F 77) κρούματα Ὄλυμπον ἔφη πρῶτον εἰς τοὺς Ἕλληνας κομίσαι, ἔτι δὲ καὶ τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους. En el escolio T a *Il.*, XXII, 391, Terpandro pasa por descendiente de los dáctilos del Ida: οἱ Ἰδαῖοι Δάκτυλοι, μουσικώτατοι γεγονότες καὶ πολλὰ εἰς τήνδε τὴν τέχνην ‹συμβαλόμενοι›: ὧν ἕνα Κρινόεντά φασιν, ὃς πρῶτος Μούσαις ἔθυσεν· οὗ ἀπόγονος Τέρπανδρος ὁ Ἀντισσαῖος.

Pero, evidentemente, lo primero que diferencia las purificaciones musicales pitagóricas de las que practicaran los dáctilos del Ida, es el uso de la lira, un instrumento de cuerda pulsada (que, sin embargo, tenía en común con los metalófonos a los que antes nos hemos referido el hecho de que su tañer se denominaba κρούειν). Del uso catártico de la lira por los pitagóricos dan cuenta, p. e., Cicerón, *Tusc.*, IV, 3-4, y de lo mismo hablarán Quintiliano, IX, 4, 10-12, y, en la Antigüedad tardía, los biógrafos de

---

959 Vid. Cook, A. B., 1925, I, pp. 649-50 de la reimpr. de 1964. El autor sigue en ese punto a Gruppe, O., 1897-1906, pp. 898-9 de la reimpr. de 1975, como hemos visto en una nota anterior.

Pitágoras (p. e., Porfirio,*VP*, 32, y Yámblico,*VP*, 15, 64 y ss.)[960]. Y no hay que olvidar que los cantos empleados por los pitagóricos para las purificaciones eran peanes de Taletas o pasajes escogidos de Homero y Hesíodo (vid. Porfirio, *VP*, 32, y Yámblico, *VP*, 25, 111 y 29, 164). Aristóxeno, fr. 117 Wehrli, indica que, en la Italia del sur, el uso y la composición de peanes estaba muy difundido. La intención catártica de esa música pitagórica era también propia de las iniciaciones dionisíacas[961].

Hemos dicho que el uso de la lira es lo que diferencia el pitagorismo de los ritos de los dáctilos; pero quizá ésa sea una afirmación apresurada. ¿Estaban presentes la lira o la cítara, en el culto de Cibele? Thiemer aduce el testimonio de un grupo escultórico de Boğazköy[962], de la segunda mitad del s. VI a. C., en el que Cibele aparece flanqueada por dos pequeñas figuras que pueden corresponder a los dáctilos, uno de los cuales lleva una especie de cítara, y el otro, un "díaulos". En opinión de Ekrem Akurgal[963], esos instrumentos se deben al influjo griego, pues el arte frigio había ido perdiendo originalidad desde el s. VII a. C. Ese influjo griego es detectable también en otras representaciones de cítaras y liras en el arte minorasiático, que datan de la misma época[964]. Otros testimonios son tan tardíos que inspiran cierto recelo, como ocurre con un himno a Attis, conservado por San Hipólito de Roma, *Refutatio omnium haeresium*, V, 9, 9, que habla de cantar himnos a Attis y de acompañarlos no con flautas, sino con forminges:

Ἄττιν ὑμνήςω τὸν Ῥείης

---

960 Hemos presentado esos textos en el apartado III. 3. 1. c.

961 Cf. Aristides Quintiliano, III, 25: διὸ καὶ τὰς βακχικὰς τελετὰς καὶ ὅςαι ταύταις παραπλήςιοι λόγου τινὸς ἔχεςθαί φαςιν, ὅπως ἂν ἡ τῶν ἀμαθεςτέρων πτοίηςις διὰ βίον ἢ τύχην ὑπὸ τῶν ἐν ταύταις μελωιδιῶν τε καὶ ὀρχήςεων ἅμα παιδιαῖς ἐκκαθαίρηται.

962 Vid. láminas 1-3 del libro de Thiemer, H., 1979, y Akurgal, E., 1961, p. 97, y láminas 55-6.

963 1961, p. 97.

964 P. e., un relieve licio de Xanthos, de ca. 530 a. C. (lámina 86 de Akurgal, E., 1961), en el que aparece una cítara; ese instrumento está en manos de una Sirena de mármol, procedente de Asia Menor, de ca. 540 a. C. (lámina 226 de Akurgal, E., 1961). Una lira de siete cuerdas aparece ya en un fragmento de dinos tardogeométrico, de Bayraklı, del primer cuarto del s. VII a. C. (lámina 3 de Akurgal, E., 1961).

οὐ ‹κ›ωδώνων σὺμ βόμβοις,
οὐδ' αὐλῶι ‹τῶν› 'Ιδαίων
Κουρήτων ‹σὺμ› μυκητâι,
ἀλλ' εἰς Φοιβείαν μίξω
μοῦσαν φορμίγγων· εὐοῖ
εὐάν, ὡς Πάν, ὡς Βακχεύς,
ὡς ποιμὴν λευκῶν ἄστρων.

Hay también una representación de Marsias -que es otro acompañante fiel de Cibele-, tocando la cítara[965], aunque la presencia de la cítara -además, una cítara claramente griega, como la que lleva Orfeo en las ánforas apulias- puede deberse a la procedencia griega del artista. Finalmente, otro personaje procedente del mundo frigio, Hiagnis, habría sido el inventor del tricordio, según Clemente de Alejandría, *Strom.*, I, 16, 76, 5-6, y el introductor de la sexta cuerda de la lira, según Boecio, *De inst. mus.*, I, 20.

Podemos pensar, por otra parte, que la lira pertenece al dominio de los pastores (como, al menos, sugieren los mitos), y no al de los herreros, por lo que es poco probable que estuviera presente originariamente en el marco del que surgiera la figura mítica de los dáctilos. Pero que no la utilizaran los dáctilos, no quiere decir que no pudiera figurar en cultos de origen minorasiático: la misma Cibele está relacionada con el pastoreo[966], y hay también, por otra parte, testimonios de la existencia de liras en el Próximo Oriente[967]. Una representación grabada en piedra, datada entre el 2300 y el 1300 a. C., procedente del Yemen, muestra unas liras de caja, con un número de cuerdas que varía de 7 a 14[968]. En Megiddo, se ha encontrado una representación de un hombre con una lira de 8 ó 9 cuerdas[969]. Y la cítara con caja de resonancia de madera se llamaba "asiática", según el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1133 c: ἐποιήθη δὲ καὶ τὸ σχῆμα τῆς κιθάρας πρῶτον κατὰ Κηπίωνα, τὸν Τερπάνδρου μαθητήν· ἐκλήθη δ' 'Ασιὰς διὰ τὸ κεχρῆσθαι τοὺς Λεσβίους αὐτῆι κιθαρωιδούς, πρὸς τῆι 'Ασίαι κατοικοῦντας. Ese mismo nombre, por cierto, lo aplica ya a la cítara de Orfeo Eurípides, *Hyps.*, frs. 63 y 123 Cockle.

---

965 Vid. lámina 4 del libro de Thiemer, H., 1979.

966 Vid. Diodoro de Sicilia, III, 58, 2-3. No obstante, ese texto no alude para nada a una lira de Cibele.

967 Vid. Thiemer, H., 1979, pp. 104 y ss.

968 Vid. Thiemer, H., 1979, lámina 10 a.

969 Vid. Thiemer, H., 1979, lámina 11.

Quizá, pues, cuando la lira entró en la escena de los misterios, lo hizo de la mano del culto a Apolo, especialmente del que le rendían los pitagóricos. Pues, en cualquier caso, la lira, entre los pitagóricos, compartía con la música minorasiática y con la de los dáctilos la intención purificadora[970]: ése era el punto en el que era posible el enlace entre la lira y los címbalos y flautas (y entre las figuras míticas que les estaban asociadas). No obstante, en la época de la que datan nuestros testimonios, parece que todo podía estar en todas partes, y así aparece la lira de los pitagóricos entre elementos propios de la cultura musical de Asia Menor, en los escolios a *Il.*, XXII, 391 (νῦν δ' ἄγ' ἀείδοντες παιήονα κοῦροι 'Αχαιῶν):

ex. νῦν δ' ἄγ' ἀείδοντες παιήονα: πῶς τὸν πολέμιον 'Απόλλωνα ἄιδει; ἢ ὡς Τρῶες 'Αθηνᾶν (cf. Z 297-311), εὐμενίζονται τὸν θεόν. **b**(BCE 3E 4)**T** ἢ εὕρημα μὲν αὐτοῦ ὁ παιάν, οὐ πάντως δὲ εἰς αὐτὸν ὁ ὕμνος· **b**(BE 3E 4)**T** μετὰ δὲ τὴν νίκην τοῦ δράκοντος αὐτὸν ἐξεῦρεν. **T**

ex. παιήονα: ὅτι οὐ μόνον συμποτικὴ καὶ μετ' ὀρχήσεως ἡ πάλαι μουσική, ἀλλὰ καὶ εἰς θρήνους ἐπιτηδεία· **b**(BCE 3E 4)**T** ἥτις καὶ μέχρι τῶν Πυθαγορ‹ε›ίων ἐθαυμάζετο, καλουμένη κάθαρσις. περὶ δὲ τὴν ἑαρινὴν εἰς ταὐτὸν συνιόντες ἤκουον ἑνός, ὃς μέσος καθήμενος ἦιδε λύριον ἔχων ταῖς ἡρεμαίαις ἁρμονίαις. 'Αχιλλεὺς (cf. I 189) δὲ μόνος καὶ Πάρις (cf. Γ 54) οἶδε παρ' 'Ομήρῳ, ὁ μὲν ὑπὸ Χείρωνος τοῦ καὶ 'Ορφέα παιδεύσαντος, ὁ δὲ ἐν Ἴδῃ τραφείς, οὗ διέτριψαν οἱ 'Ιδαῖοι Δάκτυλοι, μουσικώτατοι γεγονότες καὶ πολλὰ εἰς τήνδε τὴν τέχνην ‹συμβαλόμενοι›: ὧν ἕνα Κρινόεντά φασιν, ὃς πρῶτος Μούσαις ἔθυσεν· οὗ ἀπόγονος Τέρπανδρος ὁ 'Αντισσαῖος. ἐπὶ δὲ τοῦ "ὅς τ' ἐφέηκε πολύφρονά περ μάλ' ἀεῖσαι ‹/ καί θ' ἁπαλὸν γελάσαι›" (ξ 464_5) οὐκ ἀποδοκιμάζων τὸ ἄιδειν φησίν, ἀλλὰ {διὰ} τὸ "μάλα" (ξ 464) τό τε "ἁπαλὸν γελάσαι" (ξ 465), ὅ ἐστι καγχάσαι. ἡ δὲ ἁπαλὴ ὄρχησις, μόθων καὶ βαυκισμὸς καὶ ποδισμός, ἅπαντα τοῖς μαλακοῖς δέδοται.

T ex. ἄλλως: παιήονα: τὸν ἐπὶ καταπαύσει κακῶν ἀιδόμενον ἢ ἐπὶ τῷι μὴ γενέσθαι.

---

970 En consecuencia, Yámblico habla de la catarsis musical de los misterios frigios, en términos pitagóricos (*De mysteriis,* III, 9).

Pero, fuera del pitagorismo, el papel de la lira en los misterios está muy probremente documentado, al margen de, p. e., un sileno que aparece tocando ese instrumento, en uno de los frescos de la Villa dei Misteri[971].

Intentemos resumir ya lo visto acerca de los contextos en los que se manifiesta el mágico influjo de Orfeo sobre los dioses. Se trata de la catábasis y la expedición de los Argonautas. En ambos casos puede relacionarse lo que dicen las fuentes del mito con el uso de la música en las ceremonias relacionadas con el más allá, y en el culto, en general. Los efectos que Orfeo consigue sobre los dioses, durante la expedición argonáutica, los logra en otros contextos, en los que divinidades -si se quiere, menores- asociadas a la naturaleza, responden a su arte. Es una interesante novedad de las fuentes latinas. Mediante la música, Orfeo despierta en esas divinidades una "respuesta mimética" como la que creaba en la naturaleza[972], y ello es un indicio de hasta qué punto el arte de Orfeo es mágico en sentido estricto, al remitirnos a una concepción animista del medio natural[973]. Las divinidades con las que esa concepción se manifestó en la religión romana -en la que pervivió con mayor fuerza que en Grecia- no podían por menos de aparecer, en las fuentes literarias, como ejemplos de la fuerza de una música que actúa sobre la naturaleza a través de las divinidades que la pueblan. De lo cual, en las fuentes griegas, no encontrábamos más ejemplos que los pasajes de Diodoro Sículo, IV, 43 y 48, 5-6 (= Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten); Apolonio de Rodas, IV, 1406-26, y *A. O.*, vv. 1001-14, que hemos analizado en IV. 1. 2.[974].

Al margen de todo ello, la música de Orfeo está muy próxima, por su intención mágica y purificadora, a la que se empleaba en los cultos mistéricos. Pero su índole expresiva y el instrumento del que se valía nuestro

---

971 Vid., entre otras reproducciones, una incluida en una obra pertinente para los problemas que hemos abordado en esta cuarta parte: el libro de Quasten, J., 1930, lám. 15.

972 Vid., acerca de esa "respuesta mimética", las observaciones de Segal, Ch., 1978, pp. 14 y ss.

973 La presencia de tales creencias en el mundo romano se atestigua, p. e., en Lucano, *Bellum Civile,* VI, 497-500: *hoc iuris in omnis / est illis superos, an habent haec carmina certum / imperiosa deum, qui mundum cogere quidquid / cogitur ipse potest?*

974 Vid. también nuestro trabajo de 1997, con un primer avance de estas ideas.

personaje son propios ante todo de los círculos pitagóricos, que, por otra parte, tenían en común con los misterios el interés por la catarsis del alma.

QUINTA PARTE

ORFEO Y LA PERENNIDAD DE LA MÚSICA.

V. 1. LA PERMANENCIA DE LA MÚSICA DE ORFEO, EN LAS FUENTES LITERARIAS GRIEGAS Y LATINAS DE LA ANTIGÜEDAD.

Sobre este aspecto del mito de Orfeo, nada hemos encontrado en los textos literarios griegos de época arcaica. Nuestra documentación sólo existe a partir de la época clásica.

V. 1. 1. TEXTOS LITERARIOS GRIEGOS DE ÉPOCA CLÁSICA.

Platón, *R.*, 620 a,[974] habla de lo que parece ser la transmigración del alma de Orfeo en el cuerpo de un cisne, ave asociada a Apolo, uno de los dioses músicos por excelencia[975], a quien algunos hacen pasar por padre de Orfeo[976]:

ἰδεῖν μὲν γὰρ ψυχὴν ἔφη (sc. Er) τήν ποτε Ὀρφέως γενομένην κύκνου βίον αἱρουμένην, μίσει τοῦ γυναικείου γένους διὰ τὸν ὑπ' ἐκείνων θάνατον οὐκ ἐθέλουσαν ἐν γυναικὶ γεννηθεῖσαν γενέσθαι.

---

974 T. 139 Kern. Alude también manifiestamente a ese pasaje Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 11, 42.

975 También el cisne es una de las aves que más insistentemente se han asociado a la música; vid., p. e., Alcmán, fr. 3 Calame.

976 Vid., p. e., para la asociación de los cisnes con Apolo, los vv. 249 y ss. del *Himno a Delos*, de Calímaco. Kern, núm. 22, recoge testimonios que presentan a Apolo como padre de Orfeo. Además, en el comentario de Proclo a otro pasaje de la *República* (II, 314, 11), se sugiere que el alma de Orfeo eligió encarnarse en esa ave porque encontraba en ella algunos rasgos con los que se identificaba: εἰς κύκνον ὤιχετο, καὶ μουσικῆς ἔχουσα δυσπαλλάκτως καὶ τὸ ἀνθρώπειον ἐκκλίνουσα γένος. E. d., el afecto a la música y el despego con respecto al género humano.

V. 1. 2. TESTIMONIOS GRIEGOS DE ÉPOCA HELENÍSTICA.

En la elegía Ἔρωτες ἢ καλοί, de Fanocles (fr. 1 Powell, vv. 11–20), se relata cómo el mar arrastró la cabeza y la lira de Orfeo hasta Lesbos, y cómo, en esta isla, el sonido de dicho instrumento, depositado por los lesbios en donde habían enterrado la cabeza del mítico cantor, seguía ejerciendo sobre la naturaleza –en esta ocasión sobre las rocas y sobre el mar– los prodigiosos efectos que tenía durante la vida del cantor tracio:

τοῦ δ' ἀπὸ μὲν χαλκῶι τάμον, αὐτίκα δ' αὐτὴν
εἰς ἅλα Θρηϊκίην ῥίψαν ὁμοῦ χέλυϊ
ἤλωι καρτύναcαι, ἵν' ἐμφορέοιντο θαλάccηι
ἄμφω ἅμα, γλαυκοῖc τεγγόμεναι ῥοθίοιc.
τὰc δ' ἱερῆι Λέcβωι πολιὴ ἐπέκελcε θάλαcca·
ἠχὴ δ' ὡc λιγυρῆc πόντον ἐπέcχε λύρηc,
νήcουc τ' αἰγιαλούc θ' ἁλμυρέαc, ἔνθα λίγειαν
ἀνέρεc Ὀρφείην ἐκτέριcαν κεφαλήν.
ἐν δὲ χέλυν τύμβωι λιγυρὴν θέcαν, ἣ καὶ ἀναύδουc
πέτραc καὶ Φόρκου cτυγνὸν ἔπειθεν ὕδωρ.

Además, el autor que ahora nos ocupa presenta el conocido αἴτιον de las dotes de los lesbios para la música, causadas por la presencia en la isla de la cabeza y la lira de Orfeo, que seguían cantando y emitiendo sonidos (vv. 21–2):

Ἐκ κείνου μολπαί τε καὶ ἱμερτὴ κιθαριστὺc
νῆcον ἔχει, πacέων δ' ἐcτὶν ἀοιδοτάτη.

También al siglo III a. C. remonta la leyenda del catasterismo de la lira de Orfeo, que se nos ha conservado en Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24 (t. 113 Kern). Es éste un mito en el que creemos que subyace también el anhelo de inmortalidad a través del arte, o, al menos, la conciencia de la perennidad del arte: tras la muerte de Orfeo, las Musas lo enterraron en Leibetra, τὴν δὲ λύραν οὐκ ἔχουcαι ὅτωι δώcειν τὸν Δία ἠξίωcαν καταcτερίcαι, ὅπωc ἐκείνου τε καὶ αὐτῶν μνημόcυνον τεθῆι ἐν τοῖc ἄcτροιc. Obsérvese la intención de perpetuar la memoria del cantor (ὅπωc ἐκείνου τε καὶ αὐτῶν μνημόcυνον τεθῆι ἐν τοῖc ἄcτροιc), subyacente en el interés de las Musas, en que la lira se metamorfoseara en constelación.

También es del s. III a. C. un historiador local de Lesbos, Mírsilo de Metimna, que transmite una leyenda interesante para este apartado (fr. 2. Giannini[978]):

ὁ δὲ Μυρσίλος ὁ τὰ Λεσβιακὰ συγγεγραφὼς φησιν τῆς Ἀντισσαίας ἐν ᾧι τόπωι μυθολογεῖται καὶ δείκνυται δὲ ὁ τάφος ὑπὸ τῶν ἐγχωρίων τῆς τοῦ Ὀρφέως κεφαλῆς, τὰς ἀηδόνας εἶναι εὐφωνοτέρας τῶν ἄλλων.

En un epigrama anónimo –*A. P.*, VII, 10, 5 y ss., atribuido a Antípatro de Sidón–, las Musas, Apolo, las rocas y los árboles lamentan la muerte de Orfeo:

καὶ δ' αὐταὶ στοναχεῦντι σὺν εὐφόρμιγγι Λυκείωι
ἔρρηξαν Μοῦσαι δάκρυα Πιερίδες
μυρόμεναι τὸν ἀοιδόν· ἐπωδύραντο δὲ πέτραι
καὶ δρύες, ἃς ἐρατῆι τὸ πρὶν ἔθελγε λύρηι.

Es un ejemplo más de la permanencia de la música, ahora en forma de recuerdo por parte de las deidades vinculadas al canto, y de los seres que habían sido embrujados por la música de nuestro protagonista. Con esto último, se desarrolla el motivo de la "sensibilidad" de los seres inanimados, con respecto a la música: no sólo fueron sensibles al canto de Orfeo vivo, sino que por este canto llegaron a tener la capacidad de recordar. ¿Estamos, una vez más, traspasando los límites entre lo humano y lo inanimado, a través de la música? Parece, en efecto, que Orfeo había conseguido, mediante su arte, dotar de unas cualidades humanas a seres inanimados.

V. 1. 3. TESTIMONIOS DE ÉPOCA IMPERIAL.

Conón, *F Gr H* 26 F 1 (XLV)[979] relata la muerte de Orfeo a manos de las mujeres tracias, y dice que la cabeza de nuestro héroe fue encontrada καὶ τότε ἄιδουσαν καὶ μηδὲν παθοῦσαν ὑπὸ τῆς θαλάσσης, μηδέ τι ἄλλο τῶν ὅσα κῆρες ἀνθρώπιναι νεκρῶν αἴσχη φέρουσιν, ἀλλ' ἐπακμάζουσαν αὐτὴν καὶ ζωϊκῶι καὶ τότε αἵματι μετὰ πολὺν χρόνον ἐπανθοῦσαν.

En el tratado *Sobre los ríos*, atribuido a Plutarco, se alude al catasterismo de la lira de Orfeo (III, 4: ἡ δὲ λύρα κατηστερίσθη κατὰ

---

978 Correspondiente a *F Gr H*, 477, F 2 (transmitido por Antígono de Caristo, *Hist. mir.*, 5).

979 Procedente de Focio, *Biblioteca*, 140 a 30; t. 115 Kern.

προαίρεσιν 'Απόλλωνος), con lo que se sigue la tradición inaugurada por los *Catasterismi,* cap. 24, del Ps. Eratóstenes. Además, se expone una leyenda etiológica acerca del origen de una planta llamada κιθάρα, que crece en el monte Pangeo:

ἐκ δὲ τοῦ ῥεύσαντος αἵματος ἀνεφάνη βοτάνη Κιθάρα καλουμένη. τῶν δὲ Διονυσίων τελουμένων αὕτη κιθάρας ἀναδίδωσιν ἦχον.

En efecto, la planta en cuestión había nacido de la sangre de Orfeo, y, con tales orígenes, era esperable que reprodujera el sonido de la cítara. Es, por otra parte, curiosa la vinculación de ese sonido de la cítara con los misterios dionisíacos: si bien los instrumentos más propios de tales ritos eran la flauta y los timbales, aquí encontramos la cítara, y podemos interpretar este hecho como una intrusión de elementos apolíneos en el culto de Dioniso[980].

Nicómaco de Gerasa, p. 266, 1 y ss. Jan transmite y desarrolla la leyenda que ya halla su punto de partida en Fanocles, fr. 1 Powell, vv. 11–20. Aquí, los herederos del arte de Orfeo tienen ya nombre propio:

ἀναιρεθέντος δὲ τοῦ 'Ορφέως ὑπὸ τῶν Θραικικῶν γυναικῶν τὴν λύραν αὐτοῦ βληθῆναι εἰς τὴν θάλασσαν, ἐκβληθῆναι δὲ εἰς "Αντισσαν πόλιν τῆς Λέσβου. εὑρόντας δὲ ἁλιέας ἐνεγκεῖν τὴν λύραν πρὸς Τέρπανδρον[981].

En el tratado *Sobre la música,* V, p. 1132 f, también atribuido a Plutarco, se transmite la noticia de que Terpandro imitó los poemas de Homero y los cantos de Orfeo:

'Αλέξανδρος δ' ἐν τῇι Συναγωγῇι τῶν περὶ Φρυγίας[982] ... ἔφη ... ἐζηλωκέναι ... τὸν Τέρπανδρον[983] 'Ομήρου μὲν τὰ ἔπη, 'Ορφέως δὲ τὰ μέλη.

---

980 Por lo demás, acerca de las relaciones entre orfismo y dionisismo, puede verse West, 1984, pp. 15 y ss. y 24 y ss.; cf. también los testimonios núms. 94 y ss. Kern. Por lo que se refiere al aspecto exclusivamente musical, remitimos a la cuarta parte de este trabajo.

981 Cf. el testimonio 53 b Gostoli.

982 Cf. *F Gr H,* 273 F 77.

983 Cf. el testimonio 31 Gostoli.

Dión de Prusa, XXXII, 65, transmite una anécdota acerca de lo que ocurrió tras la muerte de Orfeo:

ἔλεγε γὰρ ἐξ ἐκείνων γένος τι φῦναι Μακεδόνων, καὶ τοῦτο αὖθις ὕστερον μετὰ Ἀλεξάνδρου διαβὰν ἐνθάδε οἰκῆσαι. καὶ διὰ τοῦτο δὴ τὸν τῶν Ἀλεξανδρέων δῆμον ἄγεσθαι μὲν ὑπὸ ὠιδῆς, ὡς οὐδένας ἄλλους, κἂν ἀκούσωσι κιθάρας ὁποιασοῦν, ἐξεστάναι καὶ φρίττειν κατὰ μνήμην τὴν Ὀρφέως.

A la luz de este texto, parece que, por el recuerdo de Orfeo, a los macedonios les impresionaba fuertemente el canto y el sonido de la cítara: el canto los arrastraba (ἄγεσθαι μὲν ὑπὸ ὠιδῆς, con los mismos términos que empleaban las fuentes de época arcaica y clásica, referidos a cuando Orfeo vivía), y, al oír la cítara, se asustaban, y el sonido de ese instrumento los ponía fuera de sí: κἂν ἀκούσωσι κιθάρας ὁποιασοῦν, ἐξεστάναι καὶ φρίττειν κατὰ μνήμην τὴν Ὀρφέως. Es la primera vez que la música propia de Orfeo (aunque no ejecutada por él en persona) provoca tales efectos de pavor y de arrebato, propios más bien de la música de Dioniso. Pero observemos que no es que Orfeo la ejecute personalmente, ni siquiera desde el mundo de ultratumba. Y hay que saber que Dión cuenta esa reacción de los macedonios, en el marco de un discurso plagado de invectivas contra este pueblo, al que acusa de incultura y barbarie: en tanto que inculto y bárbaro, resulta menos extraño que la música de Orfeo no obrara sobre él los efectos habituales.

Éste es el lugar en el que cabe el testimonio de Pausanias, IX, 30, 6: λέγουσι δὲ οἱ Θρᾷκες, ὅσαι τῶν ἀηδόνων ἔχουσι νεοσσιὰς ἐπὶ τῷ τάφῳ τοῦ Ὀρφέως, ταύτας ἥδιον καὶ μεῖζόν τι ἄιδειν. He aquí un nuevo testimonio de la pervivencia del arte musical de Orfeo, en los ruiseñores que nacían sobre la tumba de nuestro personaje. Esto está muy próximo a la noticia del historiador local de Lesbos, Mírsilo de Metimna, de quien Antígono de Caristo (siglo III a. C.) cita unas palabras recogidas en *F Gr H,* 477 F 2 (correspondiente al fr. 2 Giannini, cf. texto reproducido en V. 1. 2.). Ésa puede haber sido la fuente de Pausanias; también es plausible la hipótesis de que ambos testimonios remonten a una fuente común que puede muy bien ser la tradición oral. Todavía en el mismo libro IX (30, 10), encontramos recogida una leyenda de esquema similar al de la referida por Mírsilo de Metimna: ποιμὴν περὶ μεσοῦσαν μάλιστα τὴν ἡμέραν ἐπικλίνων αὐτὸν πρὸς τοῦ Ὀρφέως τὸν τάφον, ὁ μὲν ἐκάθευδεν ὁ ποιμήν, ἐπήιει δέ οἱ καὶ καθεύδοντι ἔπη τῶν Ὀρφέως καὶ μέγα καὶ

ἡδὺ φωνεῖν. Una vez más, tenemos el caso de que la tumba de una persona puede comunicar a quienes se aproximan las cualidades que tuvo en vida quien está enterrado en ella.

Luciano de Samósata, en su *Adversus indoctum*, 109–11 (núm. 118 Kern), relata la leyenda según la cual la cabeza de Orfeo cayó al río Hebro, y fue flotando, a merced de las olas, hasta la isla de Lesbos, donde, junto con la lira, fue recogida y enterrada; en cuanto a la lira, los lesbios la guardaron en el templo de Apolo. Es muy importante que la cabeza fuera cantando un treno por el mismo Orfeo. Después, con una fina intención satírica, Luciano cuenta cómo "un jovenzuelo inhábil y desconocedor de la música" intentó tocar la lira de Orfeo, sin conseguir más que suscitar la ira de unos perros que lo despedazaron, en doloroso contraste con los efectos que habría producido esa lira en esos mismos animales, si la hubiera tocado el protagonista de estas páginas. He aquí el texto de Luciano:

ὅτε τὸν Ὀρφέα διεσπάσαντο αἱ Θρᾷτται, φασὶ τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ σὺν τῇ λύρᾳ εἰς τὸν Ἔβρον ἐμπεσοῦσαν ἐκβληθῆναι εἰς τὸν Μέλανα κόλπον, καὶ ἐπιπλεῖν γε τὴν κεφαλὴν τῇ λύρᾳ, τὴν μὲν ἄιδουσαν θρῆνόν τινα ἐπὶ τῶι Ὀρφεῖ, ὡς λόγος, τὴν λύραν δὲ αὐτὴν ὑπηχεῖν τῶν ἀνέμων ἐμπιπτόντων ταῖς χορδαῖς, καὶ οὕτω μετ' ὠιδῆς προσενεχθῆναι τῇ Λέσβωι, κἀκείνους ἀνελομένους τὴν μὲν κεφαλὴν καταθάψαι, ἵναπερ νῦν τὸ Βακχεῖον αὐτοῖς ἐστι, τὴν λύραν δὲ ἀναθεῖναι ἐς τοῦ Ἀπόλλωνος τὸ ἱερὸν καὶ ἐπὶ πολύ γε σώιζεσθαι αὐτήν. (...) καὶ προχειρισάμενον κρούειν καὶ συνταράττειν τὰς χορδὰς ἄτεχνον καὶ ἄμουσον νεάνισκον, ἐλπίζοντα μέλη τινὰ θεσπέσια ὑπηχήσειν τὴν λύραν, ὑφ' ὧν πάντας καταθέλξειν καὶ κηλήσειν καὶ μακάριον ἔσεσθαι κληρονομήσαντα τῆς Ὀρφέως μουσικῆς· ἄχρι δὴ ξυνελθόντας τοὺς κύνας πρὸς τὸν ἦχον –πολλοὶ δὲ ἦσαν αὐτόθι– διασπάσασθαι αὐτόν, ὡς τοῦτο γοῦν ὅμοιον τῶι Ὀρφεῖ παθεῖν ...

Luciano alude también al viaje marino de la lira y de la cabeza de Orfeo, en *De saltatione*, 51. Refiriéndose a lo que favorece la danza en Tracia, habla de Orfeo, de su muerte y de lo que ocurrió después:

Ἔχει καὶ Θράικη πολλὰ τῶι ὀρχησομένωι ἀναγκαῖα, τὸν Ὀρφέα, τὸν ἐκείνου σπαραγμὸν καὶ τὴν λάλον αὐτοῦ κεφαλὴν τὴν ἐπιπλέουσαν τῇι λύραι ...

Ya hemos hablado del tratado *De astrologia,* atribuido a Luciano de Samósata, en cuyo cap. X se dice que Orfeo había descubierto la astrología, gracias a que su lira reproducía la armonía de las esferas. Pues bien, en ese pasaje se alude también, en términos muy "ilustrados", a la leyenda del catasterismo de la lira: Ἕλληνές τε τάδε τιμέοντες μοίρην ἐν τῷι οὐρανῷι ἀπέκριναν καὶ ἀστέρες πολλοὶ καλέονται λύρη Ὀρφέος. Aquí ya no se trata de que las Musas quisieran perpetuar el recuerdo de Orfeo. El autor ha contemplado la leyenda exclusivamente desde la perspectiva de lo humano, y de la fama póstuma que los grandes hombres merecen a la posteridad: los griegos sintieron respeto por aquellas cosas, y, por eso, muchos astros se llaman "lira de Orfeo". Una perspectiva "secular", si queremos, coherente con el escepticismo de Luciano y de quienes quisieran imitarlo. En el mismo texto, se sugiere que la magia musical de Orfeo sobre los animales se perpetúa en el cielo, donde, igual que hay una constelación llamada *Lyra,* hay otras que llevan nombres de animales:

ἦν δέ κοτε Ὀρφέα ἴδηις ἢ λίθοισιν ἢ χροιῆι μεμιμημένον, ἐν μέσωι ἕζεται ἴκελος ἀείδοντι μετὰ χερσὶν ἔχων τὴν λύρην· ἀμφὶ δέ μιν ζῶια μυρία ἕστηκεν, ἐν οἷς καὶ κάπρος καὶ ταῦρος καὶ ταῦρος καὶ λέων καὶ τῶν ἄλλων ἕκαστον. εὖτ' ἂν ἐκεῖνα ἴδηις, μέμνησό μοι τουτέων, κοίη ἐκείνου ἀοιδή, κοίη δὲ καὶ ἡ λύρη, κοῖος δὲ καὶ ταῦρος ἢ ὁκοῖος λέων Ὀρφέος ἐπαΐουσιν. εἰ δὲ τὰ λέγω αἴτια γνοίης, σὺ δὲ καὶ ἐν τῷι οὐρανῷι δέρκεο ἕκαστον τουτέων.

También del siglo II d. C. data Elio Aristides, que alude a la pervivencia de las dotes musicales de Orfeo, en la isla de Lesbos, en su discurso XXIV, 55: οἱ φατὲ μὲν τὴν νῆσον ἅπασαν ὑμῖν εἶναι μουσικὴν καὶ τούτου τὴν Ὀρφέως κεφαλὴν αἰτιᾶσθε.

Otro de los representantes de la segunda sofística, Flavio Filóstrato, ha dejado algunas referencias a Orfeo. En la *VA,* IV, 14, se presenta la cabeza de Orfeo cantando profecías, tras la muerte de su dueño:

Παρῆλθε καὶ ἐς τὸ τοῦ Ὀρφέως ἄδυτον προσορμισάμενος τῇ Λέσβῳ. φασὶ δὲ ἐνταῦθά ποτε τὸν Ὀρφέα μαντικῇ χαίρειν, ἔστε τὸν Ἀπόλλω ἐπιμεμελῆσθαι αὐτόν. ἐπειδὴ γὰρ μήτε ἐς Γρύνειον ἐφοίτων ἔτι ὑπὲρ χρησμῶν ἄνθρωποι μήτε ἐς Κλάρον μήτ' ἔνθα ὁ τρίπους ὁ Ἀπολλώνειος, Ὀρφεὺς δὲ ἔχρα μόνος ἄρτι ἐκ Θρᾴκης ἡ κεφαλὴ ἥκουσα, ἐφίσταταί οἱ χρησμῳδοῦντι ὁ θεὸς καὶ "πέπαυσο" ἔφη "τῶν ἐμῶν, καὶ γὰρ δὴ (καὶ) ᾄδοντά σε ἱκανῶς ἤνεγκα".

En el *Her.*, p. 37, 13–15 De Lannoy (t. 134 Kern), se dice también que la cabeza de Orfeo, literalmente, "cantaba" profecías (πολλὰ γὰρ καὶ ἐς τὸν ἄνω βασιλέα ἡ κεφαλὴ ᾖδε) en el oráculo de Lesbos, oráculo que habían fundado los isleños cuando recogieron la cabeza del hijo de Eagro, arrastrada por el mar hasta la isla. Observemos que el verbo empleado para designar el canto sigue siendo ἀείδω. En otro pasaje de ese mismo diálogo (pp. 44, 28 a 45, 3 De Lannoy; t. 134 Kern), se habla de una ciudad eolia, Lirneso, a la que había sido llevada la lira de Orfeo, que había comunicado a las piedras una resonancia especial; esa resonancia recibe el nombre de ἠχή y, lo que es más curioso, de ᾠδή (el mismo nombre del canto de Orfeo):

πόλις Αἰολὶς Λυρνησσὸς ᾠκεῖτο τειχήρης τὴν φύσιν καὶ οὐδὲ ἀτείχιστος, ἣν φασι τὸν Ὀρφέως προσενεχθῆναι λύραν καὶ δοῦναί τινα ἠχὴν ταῖς πέτραις, καὶ μεμούσωται ἔτι καὶ νῦν τῆς Λυρνησσοῦ τὰ περὶ τὴν θάλατταν ὑπ' ᾠδῆς τῶν πετρῶν.

Himerio, en *Or.*, 26, 34 y ss., alude al motivo de cómo Lesbos se hizo famosa por sus músicos, después que llegara a ella la lira de Orfeo:

ὥσπερ δὴ Λέσβον τὴν νῆσον, περὶ ἣν | Αἰγαῖος κυμαίνων σχίζεται, ἄμουσον οὖσαν χρόνον τὸν ἔμπρος[θεν ἡ Ὀρφέως προσενεχθεῖσα διὰ τῆς θαλάττης λύρα οὕτω μουσικὴν | εἰργάσατο, ὡς ἐπὶ πᾶσαν χυθῆναι τὴν ὑφ' ἡλίῳ τῆς μουσι[κῆς ἐκείνης τὰ θαύματα.

El discurso 46, 33 y ss. de Himerio, contiene un extraño relato de lo ocurrido después de que Orfeo muriera:

ἀλλὰ Λειβήθριοι μὲν ἀντὶ τῆς Ὀρφέως λύρας, ἣν ἀτιμάζειν εἵλοντο, μανίαν τε καὶ ἀμουσίαν καὶ σιωπὴν ἠλλάξαντο· καὶ φεύγει μὲν ἐκείνους τὸ μέλος, εἰς δὲ τὴν ἐρημίαν ἔρχεται καὶ πείθει δρῦς τε καὶ πέτρας καὶ ἀγρονόμους ὄρνιθας καὶ μικρόν τι ποιμένων σύστημα, οἷς μᾶλλον ἔχαιρεν ὀλίγα φθεγγομένοις Ὀρφεύς, ἢ τῇ Λειβηθρίων φωνῇ, ὅτι μουσικοί τινες ὄντες καὶ ἡσυχῇ τοῦ μέλους ἀκούοντες λιγυρὸν ἀντεφθέγγοντο καὶ αὐτοὶ τῇ φόρμιγγι.

Tenemos un efecto de "venganza" sobre quienes han atentado contra Orfeo, y, de otra parte, la prolongación de los efectos de la música del difunto, sobre los mismos seres en los que tal música influía cuando Orfeo estaba vivo: δρῦς τε καὶ πέτρας καὶ ἀγρονόμους ὄρνιθας, a los que la música (μέλος) sigue persuadiendo (πείθειν). También encontramos aquí a unos oyentes humanos

que aprecian esa música que, al parecer, sigue sonando sin que Orfeo la toque.

Libanio, *Declam.*, 2, 30, se refiere a cómo la cabeza de Orfeo siguió cantando tras la muerte de su dueño:

οὐδὲ μετὰ τὸν θάνατον ἡ μουσικὴ Ὀρφέα κατέλιπεν. ἀλλὰ κἀκεῖνον μὲν διέσπασαν αἱ Θρᾷτται γυναῖκες, ὥσπερ οἱ συκοφάνται Σωκράτην, ὁ δὲ καὶ ἐσπασμένος ἔτι ἦιδεν. Ὀρφέως ἡ κεφαλὴ διὰ τοῦ ποταμοῦ κατέβαινε τοῦ Στρύμονος τῶν ἑαυτῆς μελῶν μνημονεύουσα.

Proclo, en su comentario a la *República,* de Platón, insiste en el motivo de la reencarnación del alma de Orfeo en un cisne (Proclo, *In R.*, II, 314 Kroll), motivo que arrancaba de Platón, *R.*, 620 a (vid. texto reproducido en el apdo. V. 1. 1.). He aquí el texto de Proclo:

ὡς εἰ σαφῶς ἔλεγεν ὅσα αἰνίσσεται διὰ τούτων, ἰδεῖν ἂν εἶπεν οἵαν τὴν Ὀρφέως, οἵαν τὴν Θαμύρου ψυχὴν διὰ δή τι πάθος εἰς κύκνους καὶ ἀηδόνας εἰσπηδῶσαν. καὶ τί τὸ πάθος, ἀπὸ τῆς ἑτέρας τούτων ἐνδεικνύμενος μίσει, φησίν, τοῦ γυναικείου γένους, ἵνα μὴ ἐκ γυναικὸς γένηται βίον ἀνθρώπινον ἑλομένη, διὰ δή τι μῖσος εἰς κύκνον ὤιχετο, καὶ μουσικῆς ἔχουσα δυσαπαλλάκτως καὶ τὸ ἀνθρώπειον ἐκκλίνουσα γένος.

V. 1. 4. TESTIMONIOS DE LA LITERATURA LATINA DE ÉPOCA AUGÚSTEA.[984]

En los vv. 523–7 del libro IV de las *Geórgicas,* Virgilio presenta la cabeza de Orfeo, arrastrada por el río Hebro, llamando a Eurídice:

> *tum quoque marmorea caput a cervice revulsum*
> *gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus*
> *volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua,*
> *a miseram Eurydicen! anima fugiente vocabat:*
> *Eurydicen toto referebant flumine ripae.*

Podemos ver aquí cómo la voz de Orfeo sigue llamando a Eurídice, después de la muerte de quien, en vida, hacía también de Eurídice la protagonista de su canto (cf. Virgilio,*Georg.*, IV, 464–6). He aquí, pues, un

---

984 Como ocurría con otros aspectos del mito de Orfeo, nuestros testimonios, en la literatura latina, comienzan con la época augústea.

ejemplo de la pervivencia del canto de Orfeo más allá de los límites entre la vida y la muerte.

También hay que recoger aquí un pasaje de Ovidio, *Met.*, XI, 51–52, donde la lira y la voz de Orfeo continúan lamentándose, como cuando Orfeo vivía:

> *flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua*
> *murmurat exanimis, respondet flebile ripae.*

V. 1. 5. TESTIMONIOS LATINOS DEL PERÍODO POSTCLÁSICO.

Higino, *Astr.*, II, 7, 1, refiere el catasterismo de la lira de Orfeo, la cual queda entre las estrellas, gracias a las Musas, a Apolo y a Júpiter: *Musas autem collecta membra sepulturae mandasse et lyram quo maxime potuerant beneficio, illius memoriae causa figuratam stellis inter sidera constituisse, Apollinis et Iovis voluntate quod Orpheus Apollinem maxime laudarat. Iuppiter autem filio beneficium concessit.*. Parece que está siguiendo el relato del Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24 (t. 113 Kern).

Poco después, en ese mismo pasaje de los *Astronomica* (II, 7, 3) se cuenta también que los habitantes de Lesbos, a donde había ido a parar la cabeza de Orfeo, debían sus extraordinarias dotes musicales al hecho de que esa cabeza estuviera enterrada en su isla:

cuius caput in mare de monte perlatum, fluctibus in insulam Lesbum est reiectum; quod ab his sublatum et sepulturae est mandatum. pro quo beneficio ad musicam artem ingeniosissimi existimantur esse.

En la misma tradición aratea, también se incluye el poema de Manilio, que alude al catasterismo de la lira de Orfeo, en I, 324–330. Lo más sugestivo es la forma en la que Manilio ha desarrollado el motivo; aunque el comienzo de este pasaje de Manilio ya lo reprodujimos en II. 1. 6., preferimos que figure aquí completo:

> *et Lyra diductis per caelum cornibus inter*
> *sidera conspicitur, qua quondam ceperat Orpheus*
> *omne quod attigerat cantu, manesque per ipsos*
> *fecit iter doumuitque infernas carmine leges.*
> *hinc caelestis honos similisque potentia causae:*
> *tunc silvas et saxa trahens nunc sidera ducit*

et rapit immensum mundi revolubilis orbem.

No describe, como lo hacía el Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, la intervención de las Musas, ni las motivaciones del catasterismo. Pero dice que los efectos de aquella mágica lira de Orfeo se perpetuaban en el ámbito al que fue a parar el instrumento, tras la muerte del cantor. Si los mitos de catasterismos habían tenido su origen, entre otras fuentes, en las creencias en la escatología astral, aquí está bien patente la relación con esas creencias relativas a la inmortalidad: el catasterismo de la lira, que representaba la inmortalización del arte de Orfeo en el mundo celeste en el que esas creencias situaban el destino final de las almas, muestra aquí, por así decir, la consumación de esa inmortalidad que las Musas habían deseado para Orfeo. No sólo es que la lira fuera una especie de monumento conmemorativo de Orfeo, como sugería el Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, y, tras él, el escolio a Germánico, *Arat.*, BP 84 (t. 136 Kern), sino que, en las esferas celestes, siguió ejerciendo el mismo mágico dominio que en la Tierra, ahora extendido a todo el Universo.

Silio Itálico, XI, 459–61, alude a la lira de Orfeo catasterizada:

sed quos pulsabat Riphaeum ad Strymona nervos
auditus superis, auditus manibus Orpheus,
emerito fulgent clara inter sidera caelo.

Y Estacio, *Silv.*, II, 7, 98–9, dice que la cabeza de Orfeo no estaba muda, cuando el río Hebro la acogió:

sic ripis ego murmurantis Hebri
non mutum caput Orpheos sequebar.

V. 1. 6. TESTIMONIOS LITERARIOS LATINOS DEL PERÍODO TARDÍO.

Avieno, en su versión del poema astronómico de Arato, parece (como Higino, *Astr.*, II, 7) seguir de cerca el relato del Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, que hemos reproducido en el apartado V. 1. 2.; sabido es, por otra parte, que los *Aratea* de Avieno no se limitan a traducir a Arato, sino que lo completan con los escolios al poema del alejandrino[985], y, efectivamente, en el t. 136 Kern, leemos el escolio a Arato, *Phaenomena*, v. 269:

---

985 Bickel, 1960, p. 499 de la traducción española.

καὶ μετὰ θάνατον αὐτοῦ τὴν λύραν αἱ Μοῦσαι ἔδωκαν Μουσαίωι ἀξιώσαντι τὸν Δία, ὅπως αὐτοῦ μνημόσυνον εἴη ἐν τοῖς ἄστροις.

Hay evidentes coincidencias léxicas con el texto del Ps. Eratóstenes, al que nos hemos referido (t. 113 Kern): el instrumento se llama λύρα en ambos pasajes; en Ps. Eratóstenes, las Musas suplicaron (ἠξίωσαν) a Zeus que catasterizara la lira, para que dejara así, entre los astros (ἐν τοῖς ἄστροις), un recuerdo (μνημόσυνον) de Orfeo y de ellas mismas y, en los escolios, lo entregan a Museo, que suplicó (ἀξιώσαντι) a Zeus que la lira conservara el recuerdo (μνημόσυνον) de Orfeo. Es obvio que los escolios a Arato se han basado en Ps. Eratóstenes (o en la misma fuente que éste); sin embargo, en esta ocasión, Avieno no parece haber incorporado ese mito a su traducción de los *Phaenomena*, que, en vv. 626 y ss., dice así:

> *...at cum*
> *impia Bassaridum carpsisset dextera vatem*
> *et devota virum tegerent Libethra peremptum*
> *intulit hanc caelo miseratus Iuppiter artem*
> *praestantis iuvenis, pecudes qui et flumina vates* 630
> *flexerat.*

Es muy interesante, que, al final del pasaje dedicado a esta constelación, Avieno añada que la constelación del Cisne "vuela" hacia la de la Lira (vv. 633–4): *Advolat ast aliud latus Ales et ora canoros / tenditur ad nervos* ... Quizá se haya inspirado en el pasaje de Manilio, I, 324–330, o en el del Ps. Luciano, *De astr.*, X, con su sugerencia de que la lira de Orfeo, catasterizada, seguía encantando a los animales representados, p. e., en las constelaciones del Zodíaco, igual que lo había hecho con los del mundo real, cuando Orfeo la tocaba.

V. 2. LA PERVIVENCIA DE LA MÚSICA DE ORFEO, EN EL ARTE GRIEGO Y ROMANO.

Las representaciones alusivas a la leyenda de cómo la cabeza de Orfeo fue arrastrada por el mar hasta Lesbos, son anteriores a los primeros testimonios literarios que de ello tenemos. En una hidria de ca. 440 a. C.[986],

---

986 Vid. Schmidt, M., 1972, *passim*, y láminas 39 y ss., y Lissarrague, F., 1994, p. 287.

vemos representada una cabeza en el suelo, junto a unas rocas sobre las que un hombre alarga su mano izquierda hacia la cabeza caída, como para recogerla de un río o del mar, en las costas de Lesbos. Alrededor, se ven seis figuras de mujeres con instrumentos musicales (puede tratarse de las Musas). Lo importante es que la cabeza muestra los ojos y la boca abiertos: esto último significa que está cantando, como en las imágenes de Orfeo vivo (vid., p. e., la cratera de columnas de Gela[987], conservada en el Staatliches Museum de Berlín, que también es de ca. 440 a. C.). Asimismo, si la interpretación de Margot Schmidt es correcta, el sentido de esta imagen se puede enriquecer por el hecho de que el hombre que alarga su mano hacia la cabeza de Orfeo pueda ser otro poeta, probablemente Terpandro[988]. Entonces, nos hallaríamos ante una escena de consagración poética en la que un poeta va a donde se halla la cabeza del poeta mítico, para que ésta le transmita su poder. La presencia de las Musas es coherente en ese cuadro.

Una "kylix" del Corpus Christi College (Cambridge), también de época clásica[989] (núm. 68 Garezou), muestra a un joven escribiendo, ante una cabeza que suele interpretarse como la de Orfeo dictando oráculos, a la vista de los pasajes de Flavio Filóstrato,*VA*, IV, 14, y *Her.*, p. 37, 13–15 De Lannoy. También se ha sugerido que se trate simplemente de poemas, visto lo tardío de la tradición literaria que atribuye oráculos a la cabeza de Orfeo[990]; pero, como bien ha observado Schmidt[991], el joven que escribe lleva un sombrero de viaje, y ello hace más verosímil que se trate del visitante de un oráculo. Que se asociara a Orfeo, protagonista de una catábasis, con un oráculo (centro también ligado al mundo subterráneo y al más allá) no era

---

987 Núm. 9 Garezou.

988 Vid. Schmidt, M., 1972, pp. 132 y ss.

989 Vid. Schmidt, M., 1972, p. 130 y lámina 41, 2.

990 Schmidt, M., 1972, p. 130, remite a Nilsson, M. P., 1935, pp. 193 y s., y n. 54. No obstante, ya Eurípides, *Alc.*, 962 y ss., habla de unas tablillas escritas al dictado de la voz de Orfeo, y, aunque no dice que eso hubiera ocurrido tras la muerte del cantor, obsérvese que el motivo de la cabeza oracular se documenta, en la iconografía, en la misma época en la que Eurípides componía sus obras. Por otra parte, hay que recordar que uno de los primeros usos de la escritura en Grecia fue la transcripción de oráculos (Garezou, M. X., 1994, p. 101, y cf. Burkert, W., 1985, p. 117).

991 Vid. Schmidt, M., 1972, pp. 130 y ss.

extraño: Garezou[992] ha señalado el paralelo de la localización subterránea del oráculo de Trofonio (Pausanias, IV, 16, 7). Al otro lado de la cabeza hay una figura que se interpreta como Apolo. Igualmente, en una hidria del Otago Museum, en Dunedin[993] (núm. 69 Garezou), aparece la cabeza oracular de Orfeo junto a Apolo, que lleva una lira y una rama de laurel.

Las representaciones de la muerte de Orfeo, en la cerámica apulia, aunque no se atengan estrictamente a la tradición ática, no la modifican sustancialmente. Hasta 1974, no se habían encontrado representaciones italiotas de la cabeza de Orfeo cantando, y, en los vasos áticos, sólo hay tres ejemplos: la kylix del Corpus Christi College (Cambridge), la hidria del Otago Museum (Dunedin) y una hidria de una colección privada suiza.

V. 3. SÍNTESIS Y VALORACIÓN DE LOS TESTIMONIOS ACERCA DE LA PERENNIDAD DE LA MÚSICA DE ORFEO.

Hemos visto un conjunto de leyendas cuyo fondo es la pervivencia del arte de Orfeo, tras su muerte. En la literatura griega de las épocas que hemos estudiado, hallamos la primera alusión en este sentido, en Platón, *R.*, 620 a, que sugiere que el alma de Orfeo se reencarnó en el cuerpo de un cisne, y recordemos que es ésta un ave fuertemente asociada a la música, y a uno de los dioses músicos por excelencia, Apolo, a quien algunos, por cierto, hacen pasar por padre de Orfeo. Esta invención platónica reaparece en Proclo, *In R.*, II, 314 Kroll. He ahí un ejemplo de innovación introducida en el mito, para emplearlo como ejemplo ilustrativo de una doctrina escatológica, la de la metempsicosis. Pero esta innovación ha podido estar influida, secundariamente, por el anhelo de inmortalización a través del arte, como veremos en su momento.

Después, ya en época helenística, se documentan otros mitos:

a) El viaje, por mar, de la cabeza y la lira de Orfeo, hasta la isla de Lesbos, donde la lira siguió sonando y encantando las rocas y el mar, y la cabeza del cantor siguió cantando[994]. La presencia de la lira y la cabeza del cantor

---

992 Vid. Garezou, M. X., 1994, p. 101.

993 Vid. Schmidt, M., 1972, p. 130, y Lissarrague, F., 1994, p. 287.

994 Ese motivo se documenta ya en la iconografía desde el s. V a. C., como hemos visto.

tracio fue la causa de las especiales dotes de los lesbios para la poesía y la música (Fanocles, fr. 1 Powell, vv. 15–22; Elio Aristides, discurso XXIV, 55, e Himerio, *Or.*, 26, 34 y ss.). También se alude a cómo la cabeza de Orfeo fue arrastrada por el mar, sobre la lira, en Luciano, *De saltatione*, 51, y en "eiusd.", *Adversus indoctum*, 109–11.

El hecho de que la cabeza de Orfeo siguiera cantando[995], se documenta también en Conón, *F Gr H* 26 F 1 (XLV); Flavio Filóstrato, *VA*, IV, 14 (donde se dice que lo que cantaba la cabeza de Orfeo eran profecías, lo mismo que en "eod.", *Her.*, p. 37, 13–15 De Lannoy), y Libanio, *Declam.*, 2, 30. Luciano, *Adversus indoctum*, 109–11, dice que lo que canta la cabeza de Orfeo era un treno por el mismo Orfeo, en lo que M. Schmidt[996] ha visto la pervivencia de un rasgo propio del γόης[997] (de tal calificaba a Orfeo, p. e., Estrabón, VII, fr. 18). En este momento, debemos observar que es tras la muerte de nuestro protagonista cuando tanto la iconografía como las fuentes literarias insisten en presentar un auditorio "humano".

Ése es, por otra parte, uno de los dos motivos, relativos a la pervivencia del arte de Orfeo, a los que la literatura latina siguió aludiendo. Que la cabeza de Orfeo siguiera cantando es un motivo que encontramos en los vv. 523–7 del libro IV de las *Geórgicas*, de Virgilio; en los vv. 51–2, del libro XI de las *Metamorfosis* ovidianas, y en Estacio, *Silv.*, II, 7, 98–9. La leyenda de que los lesbios debían sus dotes poéticas a que la cabeza y la lira de Orfeo estaban enterradas en su isla, que arrancaba de Fanocles, fr. 1 Powell, vv. 15–20, reaparece en Higino, *Astr.*, II, 7.

Relacionada con la pervivencia del arte de Orfeo, tras su muerte, está la anécdota relatada por Luciano, *Adversus indoctum*, 109–11, que se refiere a cómo la cabeza y la lira de Orfeo fueron arrastradas por el mar hasta Lesbos, donde un jovenzuelo inhábil y desconocedor de la música intentó hacer sonar la lira de nuestro héroe, sin lograr atraer más que la furia de unos perros que lo despedazaron. Una anécdota cuyo sentido es confirmar, por contraste, las inigualables dotes del cantor tracio: como dice el mismo

---

995 El motivo de la cabeza parlante transmisora de sabiduría reaparece en otras mitologías y tradiciones legendarias, desde la *Völuspá*, 46 (citamos por la trad. esp. de L. Lerate, 1986, p. 32), hasta *Las mil y una noches*. Vid., p. e., el trabajo de Nagy, J. F., 1991, y el de Mendoza Tuñón, J., 1995.

996 Schmidt, M., 1972, p. 132, n. 22, con referencia a Burkert, W., 1962.

997 Cf. Burkert, W., 1962 b.

Luciano, esa historia demostró que no era el instrumento el responsable de los prodigios de Orfeo, sino la habilidad de quien lo tocaba (ὅτεπερ καὶ *σαφέστατα* ὤφθη ὡς οὐχ ἡ λύρα ἡ θέλγουσα ἦν, ἀλλὰ ἡ τέχνη καὶ ἡ ὠιδή).

b) Un sentido afín al de esa leyenda tiene la transmitida por Mírsilo de Metimna, fr. 2 Giannini, cf. *F Gr H,* 477, F 2; (procedente de Antígono de Caristo, *Hist. mir.*, 5): los ruiseñores de Antisa, donde estaba enterrada la cabeza de Orfeo, cantaban mejor que los demás. Algo muy parecido, si bien expresado en términos diferentes, encontramos en Pausanias, IX, 30, 6. Tanto esta leyenda como la del párrafo anterior insisten en la transmisión de las dotes de Orfeo a los hombres o animales que habitaban cerca de la tumba del cantor.

Lo mismo puede decirse de lo que cuenta Pausanias, IX, 30, 10, acerca de un pastor que durmió junto a la tumba de Orfeo, y que despertó cantando "con fuerza y dulzura" (μέγα καὶ ἡδύ) los poemas de Orfeo. Otra leyenda que podemos incluir en este grupo, es la transmitida por el Ps. Plutarco, *Sobre los ríos,* III, 4: en el monte Pangeo crece una planta llamada κιθάρα, que nació de la sangre de Orfeo, y que reproducía el sonido del instrumento que le daba nombre. Un proceso de "perennidad" del aspecto musical se encuentra también en la leyenda de Cerambo, pastor músico muy hábil metamorfoseado en toro por haber insultado a las ninfas, y cuya cabeza, cortada luego por unos muchachos, tenía forma de lira (vid. Antonino Liberal, 22).

Las cualidades de la música de Orfeo no sólo se transmitieron a los seres animados que se hallaban próximos a la lira o a la tumba del cantor: en la ciudad eolia de Lirneso, a donde había sido llevada la lira de Orfeo, ésta comunicó a las rocas una resonancia especial (Flavio Filóstrato, *Her.*, pp. 44, 28 a 45, 3 De Lannoy), que recibe, además del esperable nombre ἠχή, la denominación ὠιδή, que correspondía al canto de Orfeo. Es éste el momento de remitir al apartado II. 3. 2. b.–c., donde exponíamos las relaciones de connaturalidad mágica entre la piedra y la lira, y que explican que las piedras hubieran asimilado la sonoridad del instrumento de Orfeo. Éste, por cierto, había dado el nombre de su instrumento a la región donde estaba enterrado Esténelo, en la cual había celebrado una ceremonia fúnebre en honor del difunto, y había puesto su lira sobre la estela funeraria (Apolonio de Rodas, II, 924–9). También, como vimos en el fr. 1, v. 19 Powell, de Fanocles, los lesbios habían puesto la lira de Orfeo sobre el túmulo de éste, y Svenbro

quiere ver en ello la causa[998] de que Orfeo siguiera cantando después de muerto. En paralelo, se documenta (una sola vez) el uso de la palabra χελώνη como designación de un tipo de tumba[999], y un lécito ático[1000] muestra un βάρβιτον sobre una estela funeraria. Para otras relaciones entre la lira y el mundo de ultratumba, que estarían en la base de la creencia en la inmortalización de Orfeo, según las audaces hipótesis de Svenbro, remitimos a la cuarta parte (IV. 3. 1. A. 2. II.).

Hemos visto que el canto de la cabeza de Orfeo era oracular. Esa función ya la había tenido Orfeo antes de morir; pero se manifestó sobre todo después de la muerte de nuestro personaje. Es, pues, el momento de analizar la relación entre la música y la adivinación[1001]. Pues cabe pensar que la música era un medio que desencadenaba el trance profético, a la vista de Cicerón, *De div.*, I, 113–4:

Nec vero umquam animus hominis naturaliter divinat, nisi cum ita solutus est et vacuus, ut ei plane nihil sit cum corpore; quod aut vatibus contingit aut dormientibus ... 114. *Ergo et ii, quorum animi spretis corporibus evolant atque excurrunt foras, ardore aliquo inflammati atque incitati cernunt illa profecto, quae vaticinantes pronuntiant, multisque rebus inflammantur tales animi, qui corporibus non inhaerent, ut ii, qui sono quodam vocum et Phrygiis cantibus incitantur. Multos nemora silvaeque, multos amnes aut maria commovent, quorum furibunda mens videt ante multo, quae sint futura.*

La asociación entre la poesía y la mántica[1002] viene dada ya por las Musas, que inspiran a Hesíodo para que también celebre lo pasado y lo

---

998 En sentido mágico y a la luz de su análisis estructural de las relaciones mágicas entre la lira y la roca. Hemos resumido ese análisis en el apartado II. 3. A. b.-c.

999 En una inscripción de Polla, Patara (Asia Menor), de época imperial, publicada por Hicks, E. L., 1889, p. 82, núm. 35.

1000 Del pintor de Saburov (s. V a. C.), reproducido en Greifenhagen, A., ²1966, lám. 82. *Plura invenies ap.* Delatte, A., 1913; cf. nuestro apartado IV. 3. 1. A. 2. III.

1001 Vid. Quasten, J., 1930, pp. 59 y ss. Además de los testimonios que recogemos a continuación, remitimos a los citados en la primera parte de este trabajo, acerca del verbo *cano* en contextos oraculares.

1002 Vid. Dodds, E. R., 1952, pp. 86-7 de la trad. esp. indicada en bibliografía.

futuro, en *Th.*, vv. 32–3: ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν / θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα. Ellas mismas cantan el presente, el pasado y el porvenir (Hesíodo, *Th.*, v. 37–40):

> τύνη, Μουσάων ἀρχώμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ
> ὑμνεῦσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου,
> εἴρουσαι τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,
> φωνῆι ὁμηρεῦσαι, τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδὴ
> ἐκ στομάτων ἡδεῖα·

Luego, esa asociación está especialmente bien documentada en época clásica, como se ve en Platón, *Leg.*, 719 c: ὁπόταν ἐν τῷ τρίποδι τῆς Μούσης καθίζηται, τότε οὐκ ἔμφρων ἐστίν, οἷον δὲ κρήνη τις τὸ ἐπιὸν ῥεῖν ἑτοίμως ἐᾶι, καὶ τῆς τέχνης οὔσης μιμήσεως ἀναγκάζεται, ἐναντίως ἀλλήλοις ἀνθρώπους ποιῶν διατιθεμένους, ἐναντία λέγειν αὐτῶι πολλάκις, οἶδεν δὲ οὔτ' εἰ ταῦτα οὔτ' εἰ θάτερα ἀληθῆ τῶν λεγομένων. Ya antes había sugerido Platón la presencia de la música en el dominio de la adivinación, toda vez que ésta se relacionaba, en general, con el culto. En *Smp.*, 202 c, Diótima asocia las ἐπωιδαί con la adivinación y otras ceremonias:

–Τί οὖν, ὦ Διοτίμα;

–Δαίμων μέγας, ὦ Σώκρατες· καὶ γὰρ πᾶν τὸ δαιμόνιον μεταξύ ἐστι θεοῦ καὶ θνητοῦ.

–Τίνα, ἦν δ' ἐγώ, δύναμιν ἔχον;

–Ἑρμηνεῦον καὶ διαπορθμεῦον θεοῖς τε τὰ παρ' ἀνθρώπων καὶ ἀνθρώποις τὰ παρὰ θεῶν, τῶν μὲν τὰς δεήσεις καὶ θυσίας, τῶν δὲ τὰς ἐπιτάξεις τε καὶ ἀμοιβὰς τῶν θυσιῶν· ἐν μέσῳ δ' ὂν ἀμφοτέρων συμπληροῖ, ὥστε τὸ πᾶν αὐτὸ αὑτῶι συνδεδέσθαι. διὰ τούτου καὶ ἡ μαντικὴ πᾶσα χωρεῖ καὶ ἡ τῶν ἱερῶν τέχνη τῶν τε περὶ τὰς θυσίας καὶ τὰς τελετὰς καὶ τὰς ἐπωιδὰς καὶ τὴν μαντείαν πᾶσαν καὶ γοητείαν.

Y un par de versos del *Ión* de Eurípides (vv. 91–2) son aún más expresivos, por su mención explícita del carácter cantado del oráculo: θάσσει δὲ γυνὴ τρίποδα ζάθεον / Δελφίς, ἀείδους' Ἕλλησι βοάς, / ἃς ἂν Ἀπόλλων κελαδήσηι[1003]. Los vv. 1064–5 de la *Iphigenia Aulidensis*, de

---

[1003] Cf. Eurípides, *IT*, 1283 (qesfavtwn ajoidai'").

Eurípides, llaman a Quirón μάντις ὁ φοιβάδα μοῦσαν / εἰδώς, y Estrabón, en el fr. 19 del libro VII, dice que, en los tiempos antiguos, los adivinos también practicaban la música: ὅτι τὸ παλαιὸν οἱ μάντεις καὶ μουσικὴν εἰργάζοντο.

El pasaje de Eurípides, *Ión*, vv. 91–2, nos ha conducido a Delfos y nos ha traído al recuerdo a Apolo, dios en el que la música y la adivinación coinciden eminentemente[1003]. También a Apolo y a Delfos se refiere un testimonio muy valioso, el de Pausanias, X, 5, 7–8, que atestigua el carácter cantado del oráculo, desde pitonisas de épocas remotas, como Femónoe, o adivinos también legendarios, como Olén:

ἤκουσα δὲ καὶ ὡς ἄνδρες ποιμαίνοντες ἐπιτύχοιεν τῶι μαντείωι, καὶ ἔνθεοί τε ἐγένοντο ὑπὸ τοῦ ἀτμοῦ καὶ ἐμαντεύσαντο ἐξ Ἀπόλλωνος. μεγίστη δὲ καὶ παρὰ πλείστων ἐς Φημονόην δόξα ἐστίν, ὡς πρόμαντις γένοιτο ἡ Φημονόη τοῦ θεοῦ πρώτη καὶ πρώτη τὸ ἑξάμετρον ἧισεν. Βοιὼ δὲ ἐπιχωρία γυνὴ ποιήσασα ὕμνον Δελφοῖς ἔφη κατασκευάσασθαι τὸ μαντεῖον τῷ θεῷ τοὺς ἀφικομένους ἐξ Ὑπερβορέων τούς τε ἄλλους καὶ Ὠλῆνα· τοῦτον δὲ καὶ μαντεύσασθαι πρῶτον καὶ (8) ἄισαι πρῶτον τὸ ἑξάμετρον. πεποίηκε δὲ ἡ Βοιὼ τοιάδε·

ἔνθα τοι εὔμνηστον χρηστήριον ἐκτελέσαντο
παῖδες Ὑπερβορέων Παγασὸς καὶ δῖος Ἀγυιεύς.

ἐπαριθμοῦσα δὲ καὶ ἄλλους τῶν Ὑπερβορέων, ἐπὶ τελευτῆι τοῦ ὕμνου τὸν Ὠλῆνα ὠνόμασεν·

Ὠλήν θ', ὃς γένετο πρῶτος Φοίβοιο προφάτας,
πρῶτος δ' ἀρχαίων ἐπέων τεκτάνατ' ἀοιδάν.

También en el culto de Apis, dice Plinio, *NH*, VIII, 185, que unos muchachos cantan en honor de la divinidad, y que, en el curso de las ceremonias, entran en trance profético: *greges puerorum comita<n>tur carmen honori eius canentium; intellegere videtur et adorari velle. hi greges repente lymphati futura praecinunt.*

1003 Vid., p. e., Kern, O., 1926, p. 112.

Y, si pasamos al plano de lo más decididamente mítico, Flavio Filóstrato, *Her.*, p. 28, 24 De Lannoy, destaca a Museo en lo referente a cantos oraculares (ἐν ὠιδαῖς χρησμῶν).

c) En época helenística es también cuando se documenta por primera vez, en los textos que hemos podido examinar, la leyenda del catasterismo de la lira de Orfeo. Tuvo que ser expuesta ya por Eratóstenes, según podemos inferir del cap. 24 del resumen que nos ha llegado de su obra "astro–mitológica", resumen que se conoce con el título de *Catasterismi.* Luego aparece también en el Ps. Plutarco, *Sobre los ríos,* III, 4, y en el Ps. Luciano, *De astr.*, X. En la literatura latina, el catasterismo de la lira se relata en obras encuadradas en la tradición aratea, como la de Higino, *Astr.*, II, 7; Manilio, I, 324–30, y Avieno, *Aratea,* 626 y ss. Fuera de esa tradición, lo encontramos en Silio Itálico, XI, 459–61. De todos esos pasajes, como ya hemos visto, los más interesantes son el de Manilio y el del Ps. Luciano, que perpetúan en el ámbito celeste los prodigios que la lira de Orfeo obraba en la Tierra, como hemos visto en el apdo. V. 1. 5.: igual que el sonido de la lira había atraído a los animales y creado la armonía entre ellos, en la Tierra, también en el cielo estaba la constelación de la Lira rodeada por animales, como los representados en las constelaciones del Zodíaco, o en la del Cisne, que "vuela" hacia la de la Lira, en Avieno, *Aratea,* vv. 633–4. Y, en el pasaje de Manilio, I, 324–30, la lira rige el curso de los astros, de lo cual, con respecto a antes del catasterismo, sólo conocemos un testimonio, el del Ps. Virgilio, *Culex,* vv. 274–6.

Que esta leyenda se documente por primera vez en época helenística, era esperable: los mitos astrales tenían que concebirse en una época en la que los avances de la astronomía como ciencia coincidieron con el gusto por los αἴτια, en el campo de la literatura. El hecho de que, incluso en el resumen de la obra de Eratóstenes, se insista en que las Musas pidieron a Zeus que metamorfoseara en constelación la lira de Orfeo, "para que quedara un recuerdo de él y de ellas mismas, entre los astros", nos permite interpretar esta leyenda en el sentido de que expresa la inmortalización de nuestro personaje y de su arte. No olvidemos tampoco que estos mitos de metamorfosis en constelación tuvieron entre los factores de su desarrollo, en el ámbito griego, el contacto de los griegos con las religiones astrales, en los territorios que Alejandro Magno había conquistado. Y que, en esas religiones astrales, se contenían creencias acerca de que las almas iban a morar entre las

estrellas, tras la muerte, o incluso se convertían en estrellas[1005]. Tales ideas también tuvieron el refuerzo de ciertas doctrinas estoicas acerca de la naturaleza del alma y de su destino.

d) También hay un testimonio de que la música de Orfeo seguía ejerciendo su atractivo, después de muerto nuestro héroe, sobre árboles, rocas, aves y un pequeño grupo de pastores (πείθει δρῦς τε καὶ πέτρας καὶ ἀγρονόμους ὄρνιθας καὶ μικρόν τι ποιμένων σύστημα, Himerio, *Or.*, 46, 33 y ss.).

e) Finalmente, la música abandonó a los leibetrios, que habían cogido la lira de Orfeo, para profanarla (Himerio, *Or.*, 46, 33 y ss.).

Intentemos relacionar ahora estos motivos de la perennidad del arte de Orfeo, con el carácter general del mito y con las creencias de los antiguos acerca de la música. Alberto Bernabé[1006] ha señalado que el mito de Orfeo es, básicamente, un mito de transgresión[1007], cuyo protagonista intenta atravesar las fronteras entre el hombre y la naturaleza (es capaz de influir sobre ésta porque puede captar su ritmo y, al reproducirlo, hablarle en su mismo lenguaje[1008]). Como hemos visto en capítulos anteriores, esa posibilidad de escuchar el ritmo de la naturaleza, y de reproducirlo, se manifiesta, en la Antigüedad, en el ámbito del pitagorismo, en el que precisamente la música era la vía de comunicación con lo divino, sobre la base de las analogías que los pitagóricos habían creído descubrir entre las proporciones numéricas de la música y las de la constitución del Universo[1009]. Escuchar la naturaleza y reproducirla musicalmente era lo que había hecho Orfeo, como veíamos en II. 3. B. 3. También intenta Orfeo traspasar el límite entre el hombre –mortal– 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

---

1005 Acerca de la relación entre los mitos de catasterismos, con las religiones astrales, cf. Nilsson, 1950, II, pp. 55-6 y 470 y ss. Hemos hablado de las religiones astrales, y más concretamente de la escatología astral, en la cuarta parte de este trabajo.

1006 Vid. "Orfeo: el poder de la música", en prensa.

1007 Segal, Ch., 1989, p. 80, se refiere en general al carácter transgresor que subyace en el "héroe cultural"; vid. también Brisson, L., 1990.

1008 Hemos presentado testimonios que apoyan esa interpretación, en II. 3. A. b.

1009 Vid. Daniélou, A., 1968, p. 45.

límites entre la vida y la muerte[1010], sí podemos decir que, aun cuando fuera de una forma, por así decir, "simbólica", lo logró *post mortem*, cuando su cabeza siguió cantando y adquirió una función oracular. Así pues, ese motivo responde al carácter general que podemos atribuir al mito de Orfeo[1011]. 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[1012], y Jan de Vries ha llamado la atención[1013] sobre la conciencia que el poeta posee de estarse inmortalizando a través de su obra: Horacio, *Carm.*, III, 30, 1, dice: *Exegi monumentum aere perennius*, y, en v. 6: *non omnis moriar;* y un pasaje del *Libro de los Reyes* de Firdausi[1014], dice así: "*Cuando este célebre libro quede acabado, el mundo me alabará/ y yo no moriré: seguiré viviendo gracias a la semilla de las palabras que esparcí*". Pero debemos detenernos en este punto.

De Vries da cuenta, en efecto, de hechos; pero son de orden demasiado general. En primer lugar, Orfeo no es un cantor de épica heroica (su canto no se propone inmortalizar la memoria de ningún héroe guerrero) ni

---

1010 Acerca de esta cuestión, vid. IV. 3. 1. A. 1. 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, p. 201). Con ese carácter es también coherente la interpretación del mito ofrecida por Sorel, R., 1995, pp. 22 y ss.

1011 Esos motivos legendarios (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. Schmidt, M., 1975, p. 132, alude a algunas representaciones de cabezas de Orfeo aladas, que pueden relacionarse con las creencias en fenómenos de bilocación y similares. Vid., no obstante, las juiciosas reflexiones y matizaciones de Graf, F., 1987; Albert, K., 1989, p. 279; Fiore, C., 1993, y McGahey, R., 1994, p. 6.

1012 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 remitimos a I. 3. E.

1013 De Vries, 1961, p. 234-5.

1014 Citado en De Vries, 1961, p. 234, sin indicación de libro ni de verso (traducimos a partir del libro de De Vries, que 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).

un poeta lírico que quiera eternizar su subjetividad[1015]. Orfeo es más bien el poeta de una revelación teológica, y, si intentamos delimitar su relación con esa preocupación por la inmortalidad, lo primero que nos viene a la cabeza es que ésa era una de las inquietudes centrales de las doctrinas órficas.

A este propósito, tenemos que mencionar el estudio de R. Sorel[1016], que 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 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 ha ocupado ha sido el aspecto legendario de Orfeo: la música. El mito de Orfeo, propiamente dicho, según Sorel, llamaría la atención sobre el poder de la memoria frente al olvido. Y lo que establecería un lazo entre el Orfeo legendario y el del mito, según las distinciones que propone este autor, sería la presencia de la música –o, cuando menos, la atención al sonido como recurso mágico– en el encantamiento, en los encantamientos que intervenían en las τελεταί, de lo cual hemos presentado testimonios en la cuarta parte. Esos encantamientos pierden 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 exhortaría al hombre al culto de la memoria[1017].

Según todo lo cual, el motivo de que la cabeza de Orfeo sigue cantando tras su muerte no sólo reproduce un deseo del artista, sino que obedecería al sentido más general del mito, a aquel precisamente que une el Orfeo mítico con el cantor legendario (pues cantar, para un griego, es evitar que se olvide lo que se canta[1018]). Lo mismo puede decirse del mito del

---

1015 Vid. Zaminer, F., 1989, p. 176.

1016 1995, pp. 22 y ss.

1017 Vid. Sorel, R., 1995, p. 28.

1018 Vid., p. e., Otto, W. F., ^{3}1971. Añadamos un testimonio de la presencia de tales ideas en el marco del orfismo propiamente dicho: el fr. 297 c Kern, transmitido por Juan Diácono Galeno, *Ad Hesiodi Theogoniam*, v. 943: ταὐτὸ καὶ ἁρμονία Μουσῶν τά τε ὄργανα πάντων· / Μνημοσύνη πάντων πόρεν οὔτ'

catasterismo de la lira, que tuvo lugar porque las Musas habían deseado inmortalizar el recuerdo de Orfeo. Y con la memoria también tiene que ver el motivo de Orfeo inventor de la escritura o escritor él mismo, como veremos en su momento.

Ahora bien, esa interpretación está todavía algo distante de nuestro centro de interés, e. d., de la música de Orfeo. Confirma, en efecto, la relación de esos mitos con doctrinas relativas a la inmortalidad, que pertenecían, por otra parte, al ámbito de los misterios. Pero creemos que los mitos de la perennidad del arte de Orfeo se relacionan más concretamente con creencias que expusimos en la cuarta parte, según las cuales la actividad intelectual conducía a la inmortalidad. Pero el mundo antiguo puso, en general, las actividades de la inteligencia bajo la protección de las Musas, y consideró que la música era la forma más alta de filosofía. Por ello, la filosofía, como la música, tuvieron una dimensión religiosa que la aproximaba a los misterios, y podía pensarse que ambas conducían a la inmortalidad[1019]. En ese marco, Orfeo, el músico por excelencia, era el candidato ideal a protagonizar estos mitos sobre la perennidad de la música, pues testimonios como *A. P.*, VII, 12, o *CIL*, VI, 21521 c 1–2, aseguran la inmortalidad a intelectuales y poetas, en tanto que devotos de las Musas, y ya Platón, *Phaedr.*, 248 d, había sugerido que las almas del músico, del amante de la belleza, del filósofo y del enamorado son las que están más cerca del estado originario –celeste– del alma, lo cual se confirma a la vista del comentario que de ese pasaje ofrece Plotino, I, 3, 1. Retomando la argumentación de Sorel, si el mito de Orfeo exhorta al hombre a derrotar el olvido, y cantar, para un griego, era evitar que lo que se canta se olvide, era obvio que, en ese marco, Orfeo, el músico por excelencia, era el candidato ideal a la inmortalidad, el que más fácilmente podía impedir su caída en el olvido, como muestran los mitos sobre la perennidad de su música.

Ese razonamiento es especialmente adecuado a la leyenda del catasterismo de la lira de Orfeo, que se relaciona con las creencias en la inmortalidad astral. Ya presentamos, también en la cuarta parte de este trabajo (IV. 3. 1. A. 2. IV.), un hermoso pasaje del *Somnium Scipionis*, V, 3, de Cicerón (= *De re p.*, VI, 18), en el que se afirmaba que los hombres sabios,

---

ἀνεφάνθη· / ἀλλὰ χρόνος λήθηι κατεχρήσατο καὶ κατέκρυψε. / νῦν δ τέχναι τε λόγοι τε νόμοι θ' ὅσα τ' ἔργα τέτυκται, / πάντα διὰ μνήμην διασώιζεται ἀνθρώποισιν.

1019 Vid. Boyancé, P., 1937. Hemos expuesto algunos testimonios de esas ideas, en nuestro apartado "Los misterios y la música", en la cuarta parte.

al imitar con la lira la armonía de las esferas, se abrían camino hacia la inmortalidad celeste. Y Orfeo había sido uno de los que había imitado la armonía de las esferas con la lira, según nos había explicado Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 645, texto que presentamos en III. 1. 2. E. Ahora bien ¿por qué se catasterizó la lira y no Orfeo? ¿Tal vez el hecho de que hubiera una constelación cuya forma recordara la de una lira? Ello no nos parece una razón suficiente, pues, en cualquier caso, parece que, en alguna ocasión, se dio el nombre de Orfeo a la constelación normalmente llamada "Arrodillado", en la antigüedad[1020]. Quizá nos hallemos aquí ante uno de esos casos en los que la génesis de los mitos (sobre todo de estos mitos, surgidos en época helenística, por obra de eruditos) se produce en forma libre, respecto al contexto cultural y religioso. Y, en cualquier caso, pudo parecer obvio, en una época en la que ya se concebía la lira como imagen del universo[1021], que fuera ese instrumento el agraciado con un destino celeste.

1020 Vid. Boll, F., 1931, p. 55.

1021 Vid. nuestro apartado "*Iter exstaticum caeleste.* La lira de Orfeo y la lira cósmica. La armonía de las esferas y la inmortalidad astral", en la sección IV. 3. de la cuarta parte.

CONCLUSIONES.

Intentemos ya extraer una valoración general de las relaciones entre mito y contexto cultural en el motivo legendario de la música mágica de Orfeo. Siguiendo el mismo orden que en el cuerpo principal de este trabajo, comenzaremos por la índole de los medios técnicos del arte de Orfeo, y proseguiremos con los ámbitos en los que la música de Orfeo manifestó sus poderes mágicos. Nos limitaremos a indicar algunos testimonios representativos de los hechos más relevantes.

Los medios humanos de un arte sobrehumano.

El arte que las fuentes atribuyen a Orfeo tiene como medios la voz[1022] que canta[1023] y que habla[1024], acompañada por el son de un instrumento de cuerda pulsada que las fuentes griegas denominan arbitrariamente κιθάρα, κίθαρις, λύρα, φόρμιγξ y χέλυς[1025], y las latinas *cithara, chelys, fides, lyra* y *testudo* [1026]. El canto acompañado por este instrumento que, en adelante, llamaremos, en general, "lira", podría remitirnos al dominio de la poesía lírica monódica o de la épica[1027]; pero los temas del canto de Orfeo no son los de la épica heroica, más que en un testimonio muy tardío (Nemesiano, *Buc.*, I, v. 25). La denominación "épica" debe entenderse, pues, sólo en sentido formal, como lo entendían los griegos cuando pensaban en ἔπη, e. d.: poesía hexamétrica, en la que también podían verterse los temas teológicos y cosmológicos sobre los que habitualmente canta Orfeo, desde Apolonio de Rodas, I, 496–511. A esa

---

1022 Γῆρυς, p. e., en Eurípides, *Alc.*, 969; φωνή, p. e., en Platón, *Prt.*, 315 a. En las fuentes latinas, cf. *vox*, en Virgilio, *Georg.*, IV, 505 y 525.

1023 Desde Simónides, fr. 567 Page, hasta Servio, *sch.* a Virgilio, *Ecl.*, VI, 30.

1024 Cf. λόγος, en Eurípides, *I. A.*, 1211, y en Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa); παραγορέω, en Apolonio de Rodas, IV, 1410.

1025 Κιθάρα, en Eurípides, *Hyps.*, 1622-3 (fr. 123 Cockle); κίθαρις, en Eurípides, *Hyps.*, c. 259 (fr. 63 Cockle); λύρα, en Apolonio de Rodas, II, 928-9; φόρμιγξ, en Apolonio de Rodas, I, 31; χέλυς, en Timoteo, *Los persas*, v. 235 Janssen.

1026 *Cithara*, en Virgilio, *Aen.*, VI, 120; *chelys*, en Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1034 y 1064; *fides*, en Virgilio, *Aen.*, VI, 120; *lyra*, en Ps. Virgilio, *Culex*, 276; *testudo*, en Virgilio, *Georg.*, IV, 464.

1027 La lira era el instrumento que acompañaba el canto épico (vid., p. e., *Od.*, I, 153 y s., ó VIII, 266 y ss.).

índole inicialmente "sacra" del canto de Orfeo responde también el canto oracular que los testimonios atribuyen, ante todo, a la cabeza de Orfeo, después de la muerte del cantor, como hemos visto en la quinta parte de este trabajo.

A esa poesía que parece contener una revelación de los dioses, se incorporan, en el marco de las fuentes latinas, otros temas: elegíacos –desde el lamento por Eurídice, en Virgilio, *Georg.*, IV, 464–6–, narrativos –las historias de amores ilícitos, en Ovidio, *Met.*, X, 148–739– o incluso épico–heroicos, en el testimonio de Nemesiano, que hemos citado en el párrafo anterior. Ello no impide que Orfeo siga cantando sobre los temas tradicionales, como vemos en Claudiano, *Carmina minora*, 31 (40), vv. 23–32.

Esta ampliación en el repertorio de temas que las fuentes latinas atribuyen a Orfeo puede corresponderse, en nuestra opinión, con un hecho propio de la cultura literaria latina: la posibilidad de que un mismo autor cultivara una pluralidad de géneros literarios, y la difuminación de las fronteras entre esos géneros.

Especial atención merece el hecho de que algunas fuentes insistan en el valor persuasivo de la palabra de Orfeo *per se* [1028]. En efecto, Skeris[1029] ha señalado, siguiendo a Boyancé[1030], que la leyenda de Orfeo sería ante todo una glorificación del canto, que incluye el λόγος, y esto parece reproducir el estado de cosas de la μουσική griega clásica, en la que parece que la palabra, el texto poético, había tenido la prioridad, y la melodía y el acompañamiento instrumental sólo había sido un ἥδυσμα, en palabras de Aristóteles, *Poet.*, 6, p. 1450 a. Nilsson[1031] dijo incluso que Orfeo debía su fama como cantor a los poemas órficos. La magia de su arte residiría ante todo en la palabra, y el canto sólo sería un medio para hacer esa palabra "más solemne". Sin embargo, los primeros testimonios no son los que atribuyen a Orfeo una revelación teológica, sino los que lo presentan como músico. Aunque es claro que, según todas las apariencias, el canto primitivo está relacionado con la naturaleza, y con una naturaleza divinizada: en un sentido

---

1028 Vid. nuestro apartado I. 3. C., y Segal, Ch., 1978.

1029 1976, p. 218, n. 350.

1030 1937, p. 35 de la reimpr. de 1972.

1031 1935, pp. 191-3.

muy amplio, es un canto de contenido teológico y cosmológico que, al ofrecer una imagen del mundo, intenta influir mágicamente sobre él[1032].

Fuera ello lo que fuere, el relieve de la palabra, en el arte de Orfeo, se relaciona con una peculiaridad de la música en el mundo antiguo: el arte de los sonidos, entre los antiguos, incluía el arte de la palabra, pues la palabra es otra manifestación sonora y, en consecuencia, musical, según hace constar Aristóxeno, *Fr. Par.*, p. 27, 4 y ss. Pighi. Mucho antes de este autor, Píndaro ya había hecho constar que la palabra formaba parte del material con el que trabajaba el poeta–músico (vid. *O.*, III, 8: φόρμιγγά τε ποικιλόγαρυν καὶ βοὰν αὐλῶν ἐπέων τε θέσιν).

E. d., el arte que el mito atribuye a Orfeo es anterior a la separación de la palabra y de la música, que comenzó a ser efectiva en el teatro de Eurípides, aun con el antecedente de los yambos de Arquíloco, según el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1141 b–c. Ello tiene que ver con el concepto griego de μουσική, que, como explicamos desde la introducción, incluye la poesía. Pues ésta toma como materia prima el sonido, toda vez que una de sus características básicas es la potenciación del aspecto formal del lenguaje (e. d., entre otras cosas, del lenguaje verbal en cuanto hecho sonoro, o, dicho de otra manera, de su faceta musical[1033]). La poesía implica, en el lenguaje verbal, un grado de formalización del sonido que nos aproxima al dominio de lo que actualmente entendemos por música. Y esa aproximación era tanto más fácil en una lengua con acento predominantemente melódico, como el griego antiguo: las relaciones entre las entonaciones propias del canto y las de la elocución normal fueron objeto de un fino análisis por parte de Dionisio de Halicarnaso, *De compositione verborum*, 11. Además, según hemos visto en la primera parte, Esquilo atribuye a la palabra efectos afines a los de la música[1034], y, en general, como ha dicho Moutsopoulos, "para los trágicos, la música de las palabras se confunde con la música propiamente dicha"[1035]. Y creemos que la poesía y la música comienzan a separarse en el momento en el que se concede un predominio al significado o al significante, o bien a la

---

1032 Vid. Combarieu, J., 1909, y Bowra, C. M., 1962.

1033 Vid. Thiemer, H., 1979, p. 77. Del valor estético del sonido de las palabras ya fueron conscientes, p. e., Aristóteles, *Rhet.*, III, 2, 1405 b 6, e Isócrates, V, 27, 4, y IX, 10.

1034 Vid. Moutsopoulos, E., 1959 b.

1035 Moutsopoulos, E., 1962, p. 398.

función representativa del lenguaje frente a la expresiva y a la mágico–encantatoria.

Pero la proximidad entre canto y recitado es, además, especialmente característica del canto mágico, y el arte que las fuentes antiguas atribuyen a Orfeo, en el que se manifiesta claramente la unión de poesía y música[1036], tiene evidentes cualidades mágicas, de las que proceden, por así decir, sus funciones cultual y pedagógica.

Y, puesto que el arte de Orfeo otorgaba a la palabra una posición destacada, Orfeo pudo ser tomado como antecesor del arte de los sofistas, y no tanto de los músicos, a partir de la profesionalización de su arte, que, desde la revolución musical de Timoteo, en el s. V a. C., se convirtió en un arte demasiado alejada de la vida de la polis, por lo que su función educativa fue asumida por la retórica. En los párrafos siguientes, nos encontraremos con otras consecuencias de esa aproximación entre Orfeo y los sofistas.

Lo que había permitido esa aproximación no sólo era el hecho de que la palabra, en tanto que hecho sonoro, pudiera considerarse como parte de la música. Además, los sofistas y los maestros de retórica habían sido conscientes de algo que ya había entrevisto Homero: que gran parte del poder persuasivo de la palabra residía en su forma, e. d., en aquello que, en el lenguaje verbal, está más próximo a la música. Del valor estético del sonido de las palabras ya fueron conscientes, p. e., Aristóteles, *Rhet.*, III, 2, 1405 b 6, e Isócrates, V, 27, 4, y IX, 10, y de la conciencia fono–estilística en Grecia antigua, hay otros testimonios, p. e., en Dionisio de Halicarnaso, *Comp.*, 12, y en Aristides Quintiliano, II, 11 y II, 14.

Y, dentro del concepto griego de μουσική, que incluye la danza, hay también un testimonio, aunque aislado, que relaciona a Orfeo con una danza sagrada, en el marco de una τελετή: el de Luciano, *De saltatione*, 15.

Ahora bien, lo que se contaba acerca de la música de Orfeo no se relaciona específicamente con la técnica musical de los griegos. Esos aspectos sólo influyeron indirectamente en el papel de la música en el mito. Es cierto que un adelanto técnico, el aumento del número de cuerdas de la cítara, aprovechado por Timoteo, impulsó una revolución musical que se dejó sentir de algún modo en lo que los trágicos del s. V a. C. dijeron de Orfeo, y en el uso que hicieron de su historia. Esa revolución musical, como la hemos

---

1036 Detienne, M., 1971, p. 8.

llamado, también trajo consigo una mayor profesionalización de la música, un alejamiento de ese arte con respecto a los demás aspectos de la vida. Y todo ello causó ciertos cambios en la valoración de la figura del músico, que influyeron en el desarrollo del mito y, como hemos dicho ya, lo aproximaron al dominio de la retórica e hicieron que a Orfeo se le tomara por modelo de los oradores. Pues ya Hesíodo, *Th.*, 80, había puesto las bases para que Cornuto, *De nat. deorum,* 17, 6, Lang, relacionara a la Musa Calíope con la retórica.

En fin, lo que en definitiva influyó más en el tratamiento del mito, lo que refleja la música del mito de Orfeo fue, por así llamarlo, la "filosofía griega de la música" o, más concretamente, la "ética musical" griega. Ya Hermann Abert señaló que nuestras fuentes permiten conocer mejor la sensibilidad musical antigua que la práctica o la teoría de la música entre griegos y romanos[1037]. Ese mismo autor ya habló, como luego lo hizo Segal, de la respuesta mimética del oyente, en la Grecia antigua, y en sociedades más antiguas aún, y relacionó con esa respuesta la creencia en la acción mágica de la música[1038], de la que puso como ejemplos a Orfeo, a Anfión o a los históricos Taletas o Terpandro, y 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 el arte de Orfeo sobre el medio natural. En la segunda parte, hemos expuesto los testimonios que conocemos acerca del uso mágico de la música en el mundo antiguo. Griegos y romanos se valieron de ensalmos para defenderse de animales peligrosos, o para actuar mágicamente sobre el tiempo meteorológico, y creyeron que los magos podían actuar incluso sobre fenómenos celestes mediante fórmulas cuya ejecución se situaba entre el canto y el recitado (cf. nuestro estudio de la palabra *carmen,* en el apdo. I. 3. A. 2. a.). También hemos expuesto, en la primera parte, algunos testimonios de que la eficacia mágica de las ἐπῳδαί y de los *carmina* se basaba en parte,

---

1037 Vid. Abert, H., 1926, p. 137.

1038 Abert, H., 1926, p. 140; cf. Segal, Ch., 1978. No se trata de especulaciones postrománticas: Aristóteles, *Pol.*, VIII, 5, 16-7, 1340 a, describe en estos términos la reacción del oyente, ante la música "entusiástica" de Olimpo (Ὀλύπου μέλη): ταῦτα γὰρ ὁμολογουμένως ποιεῖ τὰς ψυχὰς ἐνθουσιαστικάς, ὁ δ' ἐνθουσιασμὸς τοῦ περὶ τὴν ψυχὴν ἤθους πάθος ἐστίν. ἔτι δὲ ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίγνονται πάντες συμπαθεῖς, καὶ χωρὶς τῶν ῥυθμῶν καὶ τῶν μελῶν αὐτῶν.

para los antiguos, en su sonido, lo que nos aproxima al dominio de la música en el que se sitúa Orfeo.

Las mismas creencias se encuentran en Egipto y en pueblos del Asia Menor; pero los griegos las adaptaron a una función educativa, y el ejemplo más ilustre de esa valoración de la música y de ese uso de su poder mágico lo proporciona el pitagorismo[1039], que 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 música (más concretamente, la música de las esferas. cf. Plotino, IV, 3, 12).

En efecto, parece que la creencia en el poder mágico de la música evolucionó desde su uso en encantamientos hasta la especulación filosófica de raíces pitagóricas, que, a partir de Damón, hace de la música un medio para mantener el equilibrio del alma y de la ciudad[1040]. E. d., se habría pasado de la naturaleza a la "polis"; paralelamente, la palabra se separó de la música, y ésta perdió parte de su relevancia en la educación, en favor de la retórica. Pero quienes, hasta el fin de la época que hemos tomado en consideración, en este trabajo, conservan el interés por el valor ético de la música, son los pitagóricos. Son ellos quienes, en el marco de una sociedad "ilustrada", adaptan al ámbito de la "polis" las creencias en una magia musical que, como señaló Abt[1041], no tenían muy buena prensa en la literatura griega, ni podían tenerla en un ámbito de creciente racionalismo. Y con la filosofía musical pitagórica es con lo que se relaciona la música que el mito atribuye a Orfeo[1042]: cuando el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1132 f, dice que Terpandro imitó las melodías de Orfeo, ἐζηλωκέναι δὲ τὸν Τέρπανδρον Ὁμήρου μὲν τὰ ἔπη, Ὀρφέως δὲ τὰ μέλη, sitúa a Orfeo en los orígenes de la tradición musical que apreciaban los pitagóricos.

Una etapa importante, antes de las formulaciones de los filósofos, en la configuración del pensamiento musical griego, puede hallarse en la dramaturgia de época clásica, a la vista de los ensayos de E. Moutsopoulos[1043], que ha intentado reconstruir la "filosofía de la música"

1039 Abert, H., 1899, pp. 5 y ss.

1040 Vid., después de Abert, H., 1926, el trabajo de Avezzù, E., y Ciani, M. G., 1994, pp. 228 y s.

1041 Abt, A., 1908, p. 116.

1042 Vid. Eisler, R., 1922-3, p. 92.

1043 Vid., para lo que aquí nos ocupa, sus trabajos de 1959 b, 1962 y 1975.

tal como se puede rastrear en el teatro griego. Un factor unificador que Moutsopoulos ha detectado en el pensamiento musical de los dramaturgos griegos es el afán de humanización de los fenómenos musicales tal como se presentan en la naturaleza[1044]. Y, en esa misma órbita que intenta circunscribir la música a lo estrictamente humano, Platón[1045] y Aristóteles[1046] se basarán, en principio, en los presupuestos de Damón, y lo mismo ocurrirá con los estoicos[1047]. En parte, la filosofía pitagórica de la música se mantiene todavía en la Antigüedad tardía, en la obra de Aristides Quintiliano[1048] (s. III d. C.), y entre los neoplatónicos (vid., p. e., las biografías de Pitágoras escritas por Porfirio y Yámblico). En todos ellos se mantiene una idea básica: que 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 igual actúe sobre lo igual"[1049], hacía de la música el medio ideal para actuar sobre el alma y el mundo. Y una curiosa pervivencia de esas ideas (más concretamente, de la doctrina del ἦθος de los ritmos) se halla todavía en los tratadistas de retórica[1050], pues, con motivo de la revolución musical del s. V a. C., el arte de la palabra se había separado de la música, y, a partir de esa separación, se había desarrollado la retórica, que, como ya hemos dicho, había heredado la función educativa de la música. Lo cual es coherente con ciertos usos del mito de la música mágica de Orfeo, que hemos estudiado en la segunda y tercera partes de este trabajo y de los que recogemos los aspectos básicos en los párrafos siguientes.

El ámbito natural de un arte sobrenatural: de la naturaleza no – humana al ámbito de lo humano.

En lo que se refiere a la acción mágica sobre la naturaleza, a través de la música, las fuentes se mantienen en una línea coherente desde el principio hasta el fin de la Edad Antigua. Dentro de esa coherencia, se observa lo que podríamos llamar una distribución de ciertos motivos entre diversos sectores

---

1044 Vid. Moutsopoulos, E., 1962, p. 397.

1045 Sobre la índole pitagórica del pensamiento musical de Platón, vid. Abert, H., 1899, p. 11, y Moutsopoulos, E., 1959.

1046 Vid. Abert, H., 1899, pp. 13-17.

1047 Cf. Filodemo, *Mus.*, IV, pp. 46 y ss. Neubecker, y Posidonio, fr. 417 Theiler.

1048 Vid. Abert, H., 1899, pp. 24 y ss.

1049 Vid. Combarieu, J., 1909, pp. 12 y ss., y Schneider, M., 1951, pp. 141-3.

1050 Vid. Abert, H., 1899, pp. 43 y ss.

podríamos llamar una distribución de ciertos motivos entre diversos sectores de las fuentes: p. e., es llamativa la escasez de testimonios iconográficos del motivo de Orfeo entre los animales, antes del arte romano de época imperial[1051], frente a la constancia con la que ese motivo se manifiesta en las fuentes literarias (desde Simónides, fr. 567 Page, hasta Gregorio Nazianzeno, *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1570, en las fuentes griegas, y desde Ps. Virgilio,*Culex*, 269–70, hasta Claudiano, *Carmina minora*, 31, v. 3, en las latinas).

Hay que destacar que las fuentes latinas insisten en la extensión de los prodigios de Orfeo al mundo de los muertos, en el que, como ocurría en el de los vivos, las fieras quedan embelesadas al oír a Orfeo: p. e., Cérbero, en Virgilio, *Georg.*, IV, 483, experimenta los mismos efectos que las fieras, en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, vv. 25–6. Igualmente, destacamos lo que podemos llamar la incorporación de los animales domésticos al auditorio de Orfeo, 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[1052]: cf., acerca de Orfeo, Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1057 y s., entre otros muchos pasajes de este autor[1053], y, en general, con respecto a la Edad de Oro, Virgilio, *Ecl.*, IV, 22. La paz entre los animales es un motivo

---

1051 Cf. los posibles antecedentes micénicos presentados en I. 2., y el platillo beocio de la colección de O. Kern (núm. 6 Garezou). En el relieve espartano del Museo de Esparta (núm. 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: hemos comentado algunos en I. 2., de los que destacamos el mosaico de Blanzy-les-Fismes (núm. 111 Garezou).

1052 Para ese rasgo de la Edad de Oro, independientemente de la música de Orfeo, vid. Virgilio, *Ecl.*, IV, 22.

1053 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: 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 (cf., p. e., el viento huracanado como reflejo de la ira de Medea, en la tragedia homónima del autor que nos ocupa, v. 579). Orfeo representa, para Séneca, el ideal del arte que domina y armoniza la naturaleza, mediante la inteligencia (cf. Séneca, *Ep.*, 65, 2).

también apolíneo (cf. Eurípides, *Alc.*, 571 y ss., para Apolo, y Filóstrato el joven, *Im.*, 6, además de los textos de Séneca, para Orfeo).

Además de remitirnos a Apolo, la relación de Orfeo con los animales domésticos nos pone sobre la pista de un fenómeno frecuente en la mitología de la música, que es la asociación entre músicos y pastores. Hermes, Pan y Apolo son dioses pastores y músicos al mismo tiempo, como Kṛṣṇa, en la mitología india[1054], y Orfeo también ha manifestado, en los contextos que nos ocupan, esa faceta de pastor. Más en general, la confluencia de elementos de civilización en la figura del pastor, puede ser un eco de que la principal actividad de los pueblos indoeuropeos fuera el pastoreo[1055], lo cual se refleja también en la imagen del rey como pastor (*Il.*, II, 243)[1056].

Todo lo cual, a su vez, se relaciona con la concepción pitagórica de que la música establece la armonía no sólo entre los sonidos, sino en todo el universo (cf. Platón, *Smp.*, 187 a y ss., y Panaceas, p. 141, 5 y ss. Thesleff, transmitido por Aristides Quintiliano, I, 1).

En el plano de los *realia* históricos, nos consta que los antiguos fueron conscientes de la sensibilidad de los animales a la música, según sugieren, en general, textos como los de Plutarco, *De soll. anim.*, 3, 961 d–e. Más concretamente, podemos recordar las anécdotas relatadas por Eliano acerca de Arión y los delfines (cf. *NA*, 12, 45). Un escolio a Píndaro, *P.*, V, 76, cuenta que Bato amansaba leones con ensalmos que le había enseñado Apolo, y hay incluso testimonios, en los papiros mágicos, de ensalmos (ἐπωιδαί) contra los escorpiones o las serpientes –cf. Platón, *Euthd.*, 290 a, y *Pap. (Leid.)*, XIII, 262–4 (II, p. 101 Preisendanz)–. Y, volviendo con los leones a los que Bato amansaba con ensalmos, Eliano, *NA*, 3, 1, cuenta que los habitantes de Libia convivían pacíficamente con esos animales, porque éstos entendían la lengua de los libios. Ello nos remite a los testimonios según los cuales Orfeo había aprendido a cantar imitando el canto de los pájaros (Teófilo de Antioquía, *Ad Autolycum*, II, 30, y Filóstrato el viejo, *Im.*, II, 15, 6), o bien había construido la lira como reproducción de la armonía de las esferas (Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 645): en otras palabras, Orfeo era capaz de actuar mágicamente sobre la naturaleza porque,

---

1054 Cf. Duchemin, J., 1960, y nuestro apartado II. 3. A. b. Para los dioses músicos y pastores, remitimos a nuestro trabajo de 1995 c.

1055 Cf. Villar Liébana, F., 1991, esp. pp. 117 y ss.

1056 Cf. Benveniste, É., 1969, vol. II, pp. 89 y ss.

al haber captado su ritmo, sabía dirigirse al medio natural "en su propio lenguaje"[1057], posibilidad propia de la Edad de Oro (Platón, *Plt.*, 272 b).

Orfeo también hechizaba, arrastraba o conmovía árboles y rocas, como podemos ver, p. e., en Eurípides, *I. A.*, 1212; "eiusd.", *Ba.*, 564, o en Ovidio, *Met.*, X, 143, y "eiusd.", *Met.*, XI, 10–15. Ésos eran efectos que los antiguos también atribuían, en general, a los magos, como se ve sobre todo en algunos testimonios relativos a Medea (p. e., Ovidio, *Met.*, VII, 192 y ss.). Y, en los papiros mágicos, hay testimonios de la eficacia que un nombre mágico podía tener sobre esos elementos de la naturaleza: p. e., en *Pap. Leid.*, XII, 240 y ss. (II, p. 74 Preisendanz). Asimismo, Orfeo era capaz de calmar tormentas, con su canto (desde Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 3–4), y también hay abundantes testimonios de encantamientos para actuar mágicamente sobre el tiempo meteorológico: desde aquellas ἐπωιδαί con las que los magos persas intentaron contrarrestar la tempestad en el Artemision (Heródoto, VII, 191) hasta cantos o himnos atribuidos a poetas "reales", como Sófocles (Flavio Filóstrato, *VA*, VIII, 7) o Simónides (Himerio, *Or.*, 47, 120 y ss.). De Medea también se decía que era capaz de esos prodigios, valiéndose de *carmina* (vid., p. e., Ovidio, *Met.*, VII, 197 y ss., y Séneca, *Med.*, vv. 755 y ss.). Y esa era una función que frecuentemente correspondía a los sacerdotes (Pausanias, II, 12, 1; Ps. Justino, *Quaest. et resp. ad orthod.*, PG VI 1.277; Hesiquio, *s. v.* Ἀνεμόκοιται). Orfeo, por su parte, consiguió esos prodigios, en ocasiones, a través de una invocación cantada[1058] a los dioses (Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten), como, por otra parte, hacía también Medea, en Ovidio, *Met.*, VII, 192 y ss. Incluso conocemos un encantamiento contra los vientos, en *Ox. Pap.*, XI, 1.383 (p. 237). Para completar el "espectro" de los ámbitos naturales sobre los que el canto de Orfeo ejercía su eficacia mágica, diremos que un solo testimonio, el del Ps. Virgilio, *Culex*, 274–6, dice que la lira de Orfeo fue capaz de detener la Luna. La acción sobre los astros era una de las que más comúnmente se

---

1057 Cf. Bernabé, A., "Orfeo: el poder de la música", en prensa.

1058 Nos consta que las plegarias se cantaban o, cuando menos, se salmodiaban, a la vista, p. e., de la intercambiabilidad de las palabras εὐχή y ἐπωιδή (cf. Heliodoro, VI, 14, 4, y Th. Magister, en *Anecdota Graeca*, II, 228 Boiss.). Más explícito es el testimonio de Plotino, IV, 4, 38, 3: εὐχαὶ ἢ ἁπλαῖ ἢ τέχνηι διδόμεναι. Hemos discutido el problema en nuestro apartado I. 3. A. 3. ("El uso mágico de la voz y del canto").

creían propias de los magos (vid. el mismo Virgilio, *Ecl.*, VIII, 68–72, y otros múltiples testimonios que hemos expuesto en II. 3. A. a.). Y, sin embargo, sólo tenemos un testimonio que lo atribuya a Orfeo.

Pero la principal manipulación de ese motivo del encantamiento musical sobre la naturaleza, en las fuentes literarias, afecta a animales, árboles y rocas. Es lo que hemos llamado "interpretación alegorista", que hallamos por primera vez en el s. IV a. C., en el opúsculo de Paléfato, XXXIII, pp. 50–51 Festa. En ese texto, se dice que Orfeo había hecho volver a la ciudad a unas ménades que estaban celebrando orgías en las montañas, y que, al verlas con tirsos y ramas de árboles, los hombres dijeron que Orfeo era capaz de llevarse tras sí incluso los bosques. Los textos en los que a continuación se recoge esa forma de manipular el mito, ignoran esa relación con los misterios dionisíacos, que confirma bastante bien la reconstrucción que Eisler hizo de los orígenes de esa alegoría. Ese autor, basándose sobre todo en testimonios platónicos, estoicos y cínicos que hacen de los animales una alegoría de las pasiones irracionales del alma[1059], remontó hasta la idea órfica de que el alma, al ser de naturaleza dionisíaca ("Orph.", frs. 210 y ss. Kern), tiene algo que ver con el πολυκέφαλον θηρίον del que había hablado Platón, *R.*, 588 c, pues Fanes –otro nombre de Dioniso– es descrito como un animal fabuloso, en "Orph.", fr. 54 Kern.

Al margen, pues, como decimos, de esos antecedentes mistéricos, otras fuentes[1060] 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 execrables. Esta consideración permitió a los autores cristianos comparar a Orfeo con Jesús, como vemos en

---

1059 Cf. Eisler, R., 1922-3, pp. 82 y ss. Los testimonios de los animales salvajes como alegoría de las pasiones, se encuentran, p. e., en Platón, *Tim.*, 91 a-b; *R.*, 588 c y ss.; entre los estoicos, Crisipo, frs. 306 y 307 Arnim, y, para los cínicos, vid. *Cebetis Tabula*, 22 y ss.

1060 En la literatura griega, cf. Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa); Dión de Prusa, LIII, 8, y Máximo de Tiro, 37, 6. También hay ecos lejanos en Diodoro Sículo, IV, 25; en el Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, y en Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (XLV); Pausanias, IX, 30, 4; Gregorio Nazianzeno, *Orationes*, XXXIX, 680 (PG, 36, 340; t. 155 Kern). En las fuentes latinas, vid. Horacio, *Ars poetica*, vv. 391-3, y Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam*, v. 391-3; Quintiliano, I, 10, 9; Frontón, *Ep.*, IV, 1, y Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 3, 8.

Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5, donde el autor compara 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 en el próximo epígrafe y que representan el fundamento mágico de la creencia en la acción de la música sobre el alma. Esa imagen de la lira se había conservado en los autores cristianos (Epifanio, *Haer.*, vol. 2, pp. 224–5 Holl), mientras que la imagen de los animales para aludir a lo irracional en el hombre tenía ya antecedentes en el *Antiguo Testamento* (*Ecclesiastes*, 3, 18). Por todo ello, Orfeo tenía todavía un sentido para los cristianos, y, al margen del tratamiento que de ella hagan las fuentes literarias, la iconografía paleocristiana la sigue utilizando, rodeada de animales de distinta índole[1061], como una imagen del Buen Pastor, pues la paz entre los animales caracterizaba también, en textos como *Is.*, 11, 6–9 (cf. 65, 25), la época de después de la venida del Mesías.

En cualquier caso, todas esas fuentes desplazan el ámbito de acción de la magia musical de Orfeo: de la naturaleza no – humana, al ámbito de lo humano. En contrapartida, muchos textos hacen consistir el efecto mágico de la música de Orfeo en dotar a la naturaleza no – humana de una afectividad propia de los seres humanos, lo cual se manifiesta con especial claridad en el motivo de la llamada *pathetic fallacy*, que encontramos cuando los bosques y los animales lamentan la muerte de Orfeo.

Ahora bien, en la la pintura vascular ática del s. V a. C., hay abundantes testimonios que permiten entrever esa misma aproximación de lo no – humano a lo humano, propia de la interpretación alegorista, antes del primer testimonio que de ésta conservamos, en las fuentes literarias. En efecto, uno de los aspectos del mito que la cerámica de época clásica ha representado obsesivamente es el de Orfeo entre los tracios que lo escuchan con reconcentrada atención[1062]. Ese motivo está escasamente atestiguado en las fuentes literarias; pero lo que nos interesa destacar en este momento es que esos tracios aparecen caracterizados con marcas inequívocas de animalidad,

---

1061 Orfeo, tocando la lira, con un cordero a su derecha, aparece en el fresco de la catacumba de San Calisto, en Roma, de entre 218-222 d. C. (núm. 164 a Garezou), y en un fresco de la catacumba de Domitila, destruido (320-330 d. C.). Vid. otros testimonios en nuestro apartado II. 2.

1062 Vid., p. e., los núms. 7-31 Garezou, y nuestro apartado III. 2.

como las pieles de las que están hechas sus capas y sus gorros[1063]. El dominio que Orfeo ejerce sobre los impulsos animales de sus oyentes es aún más claro en el caso de los sátiros que a veces lo escuchan, en esas mismas imágenes, y que, en contraste con sus habituales actitudes saltarinas y danzantes, aparecen escuchando a Orfeo en una serena inmovilidad[1064].

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 las fieras, como los que ejercía Orfeo. Como contrapunto a esas imágenes, Platón compara la elocuencia de personajes como Protágoras con la destreza musical de Orfeo (*Prt.*, 315 a), a quien incluso se llama Θράικιος σοφιστής (Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 1, 1). Pero ya antes de Platón, Eurípides (*I. A.*, 1211 y ss.) había aproximado tácitamente el arte de Orfeo al de los sofistas, al destacar el valor persuasivo de la palabra de nuestro protagonista. Esa aproximación entre Orfeo y los sofistas es coherente con una tendencia señalada por E. Moutsopoulos en el pensamiento musical de los trágicos, especialmente de Eurípides: la de la humanización de los fenómenos musicales tal como se manifiestan en la naturaleza. 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 de Orfeo otorgaba a la palabra, en el ámbito del "código". Nos hemos servido, algo burdamente quizá, de términos básicos de teoría de la comunicación, para llamar la atención sobre el hecho de que 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, como vimos en la primera parte y hemos intentado sintetizar en las primeras páginas de estas conclusiones, y en cuanto a sus oyentes y los efectos que el cantor obtenía sobre ellos, según expusimos en la segunda parte y acabamos de recapitular, tomando como hilo conductor la interpretación alegorista del motivo de Orfeo como encantador musical de la naturaleza no – humana.

Esa aproximación de Orfeo a la sofística se corresponde, a su vez, con el hecho de que el rétor hubiera sustituido al citaredo –o, cuando menos, hubiera usurpado parte de la relevancia que éste tenía– en la educación de la juventud. Y de ahí que se tomara a Orfeo como modelo o término de comparación con los oradores, como vemos en Claudiano, *Panegyricus*

1063 Detienne, M., 1989, pp. 112-3.

1064 Vid. los núms. 22-25 Garezou.

Manlii Theodori, vv. 251–2. Pues ya Cicerón, *De inv.*, I, 2, había asignado a la elocuencia la misma función civilizadora que Horacio, *Ars poetica,* vv. 391 y ss., había celebrado en Orfeo. En esa misma línea, Frontón, *Ep.*, IV, 1, equipara a Orfeo creando la paz entre los animales, con el emperador que mantiene la paz entre los pueblos que gobierna. Todo ello nos conduce ya de lleno a la órbita de la sociedad humana.

De los hombres a los dioses.

Pasemos ya, pues, al papel de la música de Orfeo en el marco de la sociedad humana. El primer testimonio iconográfico seguro que tenemos de nuestro personaje, la metopa del tesoro de los sicionios (núm. 6 Garezou), relaciona a nuestro personaje con la expedición de los Argonautas, lo cual también ocurre en algunos de los primeros testimonios literarios: probablemente en Simónides, fr. 567 Page, y, desde luego, en Píndaro, *P.*, IV, 176 y s., y en Eurípides, *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle). Orfeo argonauta desaparece, en lo sucesivo, 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, claro está, por las de Apolonio de Rodas), como latinas (p. e., en Séneca, *Med.*, vv. 348–9; Valerio Flaco, I, 186–7; "eiusd.", IV, 85–7, y Silio Itálico, XI, 469 y ss.). Tanto en el contexto de la expedición argonáutica como fuera de él, Orfeo desempeña las funciones habituales del músico en el mundo antiguo: p. e., acompaña cantos de victoria (Apolonio de Rodas, II, 161 y ss.) como los que encontrábamos, fuera del ámbito de Orfeo, en Eurípides, *El.*, 859 y ss.. También acompaña danzas festivas (Apolonio de Rodas, IV, 1193–5), e, igual que su acción mágica sobre la naturaleza era también eficaz en el reino de los muertos, también lo encontramos acompañando las danzas de los bienaventurados, en Virgilio, *Aen.*, VI, 645–6. Por otra parte, Orfeo enseña a tocar la lira y a cantar a jóvenes héroes (los hijos de Jasón y de Hipsípile, en Eurípides, *Hyps.*, 1622–3 (fr. 123 Cockle), o a otros músicos de la tradición legendaria griega (como Lino, Támiris y Anfión, en Nicómaco de Gerasa, p. 266, 1 y ss. Jan). En relación con esa función, Orfeo actúa como el iniciador de una cultura musical (Ps. Galeno, *De partibus philosophiae,* 29), e inventa o perfecciona la lira (Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24; Ps. Luciano, *De astr.*, X), el hexámetro (Critias, 88 B 3 DK) o el alfabeto (Ps. Alcidamante, *Vlixes,* 24).

Pero su función de iniciador de una cultura musical es sólo una faceta de algo más amplio, que incluye una revelación teológica y cosmológica. Ésta, según el *Papiro de Derveni,* col. XXII, 1–3, tuvo lugar cuando Orfeo

"dio nombre a todas las cosas, lo más acertadamente que pudo". Como hicimos ver en III. 3. 1. d. 1., el fundamento de la magia musical está en la creencia en que el mundo se ha formado a partir del sonido, y las cosas han surgido al recibir un nombre que les corresponde por naturaleza. Y he aquí que las únicas huellas (aunque muy difusas) de una cosmogonía de esa índole, en Grecia, se encuentran en el ámbito del orfismo, en ese pasaje del *Papiro de Derveni,* y en el fr. 297 b Kern, que hemos presentado en III. 3. 1. d. 1. También expusimos allí algunos testimonios de la creencia órfica en que algunos nombres eran φύcει, creencia que, aun entreverada con un principio de consideración de la convencionalidad del lenguaje[1065], volveremos a encontrar en los rituales mistéricos en los que se pretendía revelar los nombres que correspondían φύcει a los dioses, los nombres secretos por los que los dioses preferían que se les llamara, como veremos en el siguiente epígrafe. 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. E incluso hay testimonios, que hemos presentado en la primera y cuarta partes, de que la eficacia de esos nombres secretos obedecía precisamente a su sonido (vid., p. e., Plotino, *Enn.*, IV, 4, 40), lo que nos sitúa ya en el dominio del aspecto musical del lenguaje.

La intervención de Orfeo en ceremonias y rituales nos pone en contacto con la dimensión religiosa de su arte, de la que eran también un indicio los temas que más frecuentemente atribuyen los textos a su canto. Como veremos en el próximo epígrafe, a través de la música, Orfeo logra una comunicación con los dioses, para obtener su favor con respecto a empresas humanas, como la de los Argonautas. Y fue precisamente a través de plegarias a determinados dioses (plegarias que eran cantadas o salmodiadas según los testimonios que hemos expuesto en las partes primera y cuarta de este trabajo) como Orfeo, en algunos casos, puso al servicio de los hombres su capacidad de actuar mágicamente sobre la naturaleza no – humana: así, calmó una tempestad dirigiendo una εὐχή a los Cabiros (Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten), e hizo surgir un oasis invocando a las Hespérides (Apolonio de Rodas, IV, 1406–26). El canto de Orfeo también hizo que Hypnos acudiera para adormecer al dragón que custodiaba el vellocino de oro (*A. O.*, vv. 1001–4).

[1065] Vid. Bernabé, A., 1992, y nuestro apartado III. 3. 1. d.

Pero, antes de recapitular lo que tiene que ver con Orfeo ante los dioses y el más allá, debemos indicar que los efectos de la música de Orfeo sobre los hombres –salvo en el caso de sus asesinas, como vimos al final de la tercera parte– son la pacificación, la ordenación de su actividad y la apertura de una posibilidad de comunicación con lo divino, a través de una revelación teológica. 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 música, como pudimos ver especialmente en la tercera parte de este estudio. Pero, como ya dijimos al principio del segundo epígrafe de estas conclusiones, la filosofía pitagórica de la música y las prácticas que en ella se inspiraron, hundían sus raíces en creencias mágicas que se manifiestan con especial claridad en la acción de Orfeo sobre la naturaleza no – humana. Y que, al intentar ser racionalizadas en forma de pedagogía y psicología (al intentar, en otras palabras, ser reducidas al ámbito de lo humano), dieron lugar a que también se prestara especial atención al efecto del arte de Orfeo entre los hombres, e incluso se explicaran alegóricamente los encantamientos sobre la naturaleza como algo inspirado en la acción sobre el ánimo de los hombres. Y, 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, la capacidad de actuar sobre el ánimo del oyente, he aquí otra vía por la que, una vez más, llegamos a encontrar a Orfeo en el ámbito de la sofística. E insistimos: uno de los recursos de la sofística era, como hemos dicho antes, el sonido de las palabras, lo que, en el lenguaje verbal, está más cerca de la música.

Pero, cuando intentamos rastrear la historia del pensamiento musical pitagórico, encontramos que éste representaba un intento de racionalización matemática de creencias mágicas que han dejado huellas visibles en los textos: en concreto, 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 música, constituye la matematización de lo que se manifestaba en la alegoría de la lira como imagen del alma (Platón, *Phaed.*, 85 e y ss. y 92 a–c; *R.*, 443 c–d; Plutarco, *Quaest. plat.*, 1007 e y ss.; Proclo, *In R.*, I, 212–3 Kroll). Esa imagen era una forma de expresar la idea del alma como armonía, doctrina eminentemente pitagórica, (Macrobio, *In Somn. Scip.*, I, 14; Claudio Mamerto, II, 7, p. 120, = Filolao, fr. 22 DK; Arquitas, Περὶ νόμου καὶ δικαιοσύνας, *apud* Estobeo, IV, 1, 135 = pp. 33 y ss. Thesleff). Hemos expuesto la historia e interpretaciones de esas ideas en III. 3. 1. c, donde vimos que la imagen de la lira como símbolo del alma no

era exclusiva de los pitagóricos, sino que también la habían utilizado los cínicos (cf. Diógenes Laercio, VI, 27). Y Aristides Quintiliano, II, 17–19, expone una doctrina sobre la génesis del alma, según la cual, el alma se encarna a partir de elementos análogos a los que componen la lira.

Y, al ser la lira una imagen del alma, era, en virtud del principio mágico de "que lo igual actúe sobre lo igual", el medio más adecuado para ejercer esa acción psicoterapéutica y armonizadora que los pitagóricos apreciaron tan insistentemente. La relación del pitagorismo y su filosofía de la música, con los efectos del arte que las fuentes atribuyen a Orfeo, está especialmente clara en Máximo de Tiro, 37, 4–7, uno de los textos que atestiguan la interpretación alegorista de la magia musical de nuestro protagonista.

Cuanto hemos dicho no implica que el mito de Orfeo sea pitagórico. Pero la música que el mito atribuye a Orfeo traduce esa filosofía de la música que habían representado los pitagóricos y que hemos esquematizado en el párrafo anterior. 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. El teatro griego del s. V a. C., y más concretamente 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 mistéricas y entre los pitagóricos, se manifestaba a través de las purificaciones. 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, según creemos haber demostrado en este trabajo. Pues la filosofía pitagórica de la música es la forma en la que, en Grecia, se transmitió y se manipuló la creencia en el poder mágico de la música.

Ahora bien, ya antes aludíamos a que una de las funciones de Orfeo entre los hombres era la de hacer de mediador, a través del canto cultual, 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 ese arte eleva al hombre al contacto con los dioses, por lo cual la música se empleaba con tanta frecuencia en todo tipo de ceremonia cultual, ya fuera en el ámbito de la

religión de la "polis" –en el culto de Apolo, sobre todo– como en el de los misterios (Estrabón, X, 3, 7 y ss.). Abordemos ya, pues, el influjo del arte de Orfeo sobre los dioses y el más allá.

De los dioses a la eternidad.

El aspecto religioso del arte de Orfeo se manifiesta en tres vertientes: el intento de rescatar a Eurídice, mediante la persuasión, a través de la música, de las divinidades del Hades; la acción sobre otros dioses, en el marco de ceremonias cultuales o fuera de ellas, especialmente de dioses asociados con elementos de la naturaleza (los Cabiros, las Hespérides, las Ninfas, etc.), y la institución de misterios –entre ellos, los rituales propios del orfismo– en los que se revelaba una sabiduría con la que se intentaba actuar sobre los dioses. En el caso del orfismo, esos dioses eran ante todo los del más allá, de quienes se intentaba conseguir salvar el alma de la rueda de las reencarnaciones.

En este ámbito de lo sobrenatural es donde, por lo que toca a la música en el mito de Orfeo, se manifiesta en grado sumo hasta qué punto las fuentes del mito no son testimonios etnográficos rigurosamente exactos, sino una manipulación literaria de experiencias, creencias y prácticas heterogéneas. El uso del canto y de la lira no era el único recurso, ni siquiera el principal, para la evocación de las almas (pues como tal intento de evocación de un alma se interpretó la catábasis de Orfeo, p. e., en Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 119).

El uso del canto para evocar las almas, o para guiarlas en su viaje al más allá, está bastante bien documentado (cf., p. e., Esquilo, *Pers.*, 619–32, y nuestro apartado IV. 3. 1. A. 2. I., "El canto fúnebre"). Pero el panorama cambia cuando pasamos de la música vocal a la instrumental. Como hemos visto en nuestro epígrafe "Instrumentos propios de la música fúnebre", en la cuarta parte, hay testimonios que parecen apuntar a que, para comunicarse con los dioses de ultratumba, lo más indicado no era la lira, sino la resonancia del bronce (escolio a Teócrito, II, 36), creencia probablemente fundada en la magia simpática, pues también se creía que los caminos del Hades eran de bronce (Porfirio, *Phil.*, p. 141 Wolff, vv. 1–2[1066]). Incluso hay textos que

---

[1066] Correspondiente a p. 371-2 Smith. El fragmento de Porfirio, *De philosophia ex oraculis haurienda*, que contiene ese oráculo, ha sido transmitido por Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, IX, 10, 2.

afirman que a los dioses de los muertos había que dirigirse en silencio (escolio a Sófocles, *OC,* 489), o que los cantos fúnebres se entonaban sin lira (Esquilo, *Eum.,* 328 y ss.). Frente a lo cual, hay representaciones de liras en relieves de sarcófagos, e incluso hallazgos de liras en algunos ajuares funerarios[1067]. En último término, parece que estas prácticas musicales en relación con el mundo de ultratumba tienen que ver con una creencia según la cual las almas pasan el tiempo haciendo música, en el otro mundo (desde Píndaro, fr. 129 Snell, vv. 6 y ss.). 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 en el 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 celeste, del que la lira, al reproducir la armonía de las esferas, era una imagen. En consecuencia, la lira era el instrumento adecuado para indicar al alma su destino *post mortem,* como vemos en el *Somnium Scipionis,* V, 3, y como confirman las representaciones y ofrendas de liras en la iconografía sepulcral y en los ajuares funerarios, de lo cual hemos presentado algunos testimonios en el apartado IV. 3. 1. A. 2. III. Esas creencias también se han atestiguado en lo que, siguiendo a West[1068], podemos llamar "Pseudopythagorica orphica": nos referimos al famoso testimonio de un poema órfico titulado Λύρα, del que, según un escolio a Virgilio, *Aen.,* VI, 119, habría hablado Varrón. 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, al margen de una interpretación estructuralista, un tanto arriesgada, de Jesper Svenbro[1069], que ha entrevisto relaciones de magia simpática entre la lira y la piedra, lo que haría que fuera coherente, en términos mágicos, el uso de la lira para actuar sobre un más allá situado bajo

---

1067 Desde el sarcófago de Hagia Triada, en el que aparece una cítara de siete cuerdas. Vid., para testimonios griegos de época clásica, Delatte, A., 1913. Hemos aludido a algunos de los testimonios mencionados por este autor, al final de nuestro epígrafe "La música del más allá", en la cuarta parte.

1068 1984, pp. 29 y ss.

1069 1992. Hemos expuesto su argumentación en IV. 3. A. 2. II.

tierra. Sin embargo, a la luz de los testimonios que hemos presentado en IV. 3. A. 2. II., nos parece que el uso o desuso de ese instrumento, en la música fúnebre, era más bien aleatorio. 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 usado, en el culto de Apolo, a cuya órbita expresiva pertenecen los efectos que las fuentes atribuyen a Orfeo[1070], fuera de la línea que arranca 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. Pero, como vimos en IV. 3. 1. C., no es sólo a Apolo a quien Orfeo rinde culto (Higino, *Astr.*, II, 7, 1), sino también a Dioniso (Lactancio, *Inst. div.*, I, 22, 15–7), y, junto a otros dioses que allí mencionábamos, hay que destacar su relación con algunas deidades asociadas a la naturaleza: los Cabiros, a través de los cuales Orfeo calma una tempestad (Diodoro Sículo, IV, 43, que toma los datos de Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten); las Hespérides, que hacen florecer un oasis ante una plegaria de Orfeo (Apolonio de Rodas, IV, 1406–26), y las Ninfas, que lloran la muerte de Orfeo, igual que lo habían hecho los árboles con los que esas divinidades estaban asociadas (cf. Ovidio, *Met.*, XI, 48–9; Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1053–4, y Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 3.). Ésta es la transposición, al plano divino, de la llamada "pathetic fallacy", por la que se dota de sentimientos a la naturaleza. Finalmente, Orfeo derrota a las Sirenas, con su canto, en Apolonio de Rodas, IV, 905–6; Ps. Apolodoro, I, IX, 25 (I, 135); *A. O.*, 1284–90, y Séneca, *Med.*, vv. 357–60.

Cabe pensar que la situación legendaria de Orfeo cantando en honor de esas divinidades –o venciéndolas, en el caso de las Sirenas, lo que también

---

1070 Aparte de todos los testimonios aducidos en este trabajo, sobre el arte de Orfeo, y sobre el carácter de la música de Apolo (Píndaro, *P.*, V, 63 y ss.; Filócoro, *F Gr Hist* 3b 328 F 172 Jacoby; Plutarco, *De E apud Delphos*, 389 a-c), basta cotejar dos textos: Eurípides, *Alc.*, 579, para Apolo, y Esquilo, *Ag.*, 1630, para Orfeo. Vid., en general, Ziegler, K., 1939, col. 1302, y Lieberg, G., 1984, p. 140, y nuestro epígrafe "La música en el culto de Apolo", en la cuarta parte.

representa una posibilidad de comunicación con lo divino– fue imaginada sobre la base de la presencia de la música en las ceremonias cultuales del mundo antiguo. En IV. 3. 2. B., hemos expuesto los testimonios relativos a la música cultual en la Antigüedad, desde los de época arcaica y clásica (*Himno homérico a Apolo,* vv. 157–161; Platón, *Leg.*, 700 a–b) hasta los muy abundantes de la Antigüedad tardía, que, debido al renacimiento de la magia en esa época, permiten ver con especial claridad la índole mágica de la música cultual (cf., p. e., Orígenes, *Cels.*, V, 38; VII, 69, y VIII, 61). Esa índole mágica se aprecia también en textos como los de Horacio, *Carm.*, I, 36, 1–3; Censorino, *De die natali,* XII, 2, y el *Corpus Hermeticum,* fr. 23, 69, que insisten en que a los dioses les agrada que se les invoque con música (cf. el himno a Zeus, conservado en el templo de Zeus Dicteo, del que citamos un pasaje significativo en IV. 3. 2. B. 1.). Aunque también hemos visto que a algunos dioses convenía rendirles culto en silencio (Pausanias, VIII, 38, 7; Luciano, *Syr. d.*, 44). Y, por otra parte, la índole cultual 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 dioses (Ps. Plutarco, *De mus.*, 1133 d–e).

Pero, como hemos hecho ver en IV. 3. 2. B. 2., la divinidad en cuyo culto tenía la música mayor relieve es Apolo (desde *Il.*, I, 472–4, hasta Ps. Plutarco, *De mus.*, 1135 f y ss.), y ya antes hemos dicho que los efectos de la música de Orfeo son eminentemente apolíneos: aparte de todos los testimonios aducidos en este trabajo, sobre el arte de Orfeo, y sobre el carácter de la música de Apolo (Píndaro, *P.*, V, 63 y ss.; Filócoro, *F Gr Hist* 3b 328 F 172 Jacoby; Plutarco, *De E apud Delphos,* 389 a–c), basta cotejar dos textos: Eurípides, *Alc.*, 579, para Apolo, y Esquilo, *Ag.*, 1630, para Orfeo[1071]. Vid., en general, Ziegler, K., 1939, col. 1302, y Lieberg, G., 1984, p. 140, y nuestro epígrafe "La música en el culto de Apolo", en la cuarta parte. Las danzas guerreras que dieron lugar al hiporquema habían surgido en el marco del culto de Apolo, y la lira, el instrumento de Apolo y de Orfeo, había servido para acompañar las marchas al combate (cf., p. e., Ps. Plutarco, *De mus.*, 1140 c). A la vista de esos testimonios, que seleccionamos entre los que hemos expuesto en IV. 3. 2. B. 2., no es tan chocante que Orfeo hubiera educado para la guerra a uno de los hijos de Jasón y de Hipsípile, mientras que al otro le había enseñado a tocar la cítara,

---

[1071] Vid., en general, Ziegler, K., 1939, col. 1302, y Lieberg, G., 1984, p. 140, y nuestro epígrafe "La música en el culto de Apolo", en la cuarta parte.

según Eurípides, *Hyps.*, 1622–3 (fr. 123 Cockle). Pues, según el Ps. Galeno, *De partibus philosophiae*, 29, Orfeo había inventado los cantos de marcha al combate, y, en general, la habilidad musical de los tracios tenía sus bases en el carácter belicoso de éstos.

Ese aspecto marcial de la música, en el culto de Apolo, parece haber estado presente en Creta (Plutarco, *Thes.*, 21; Ps. Plutarco, *De mus.*, 1140 c) y haberse acentuado en Esparta (Pausanias, III, 11, 9; *Etymologicum magnum*, "s. v." Γυμνοπαιδία). 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 por el valor catártico y pacificador de la música parece haber tenido sus orígenes en la austera sensibilidad espartana (Ps. Plutarco, *De mus.*, 1142 e, y cf. Platón, *R.*, 399 a–d).

No obstante, según lo que creían los griegos, aquella austera música apolínea había llegado a Esparta desde Creta, de la mano de Taletas (Plutarco, *Lyc.*, 4), y Glauco, según noticia transmitida por el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1134 e, dice que Taletas había tomado el arte de Olimpo como su modelo, y Aristóteles, *Pol.*, VIII, 5, 16, 1340 a, pone las melodías de Olimpo como ejemplo eminente de música capaz de influir sobre el carácter. E. d., Olimpo, un músico legendario frigio, sería un antecedente mítico del tipo de música que generalmente apreciaban los griegos. Pues bien: Creta es la tierra de los dáctilos del Ida, y Olimpo nos remite al mundo minorasiático. Pero el carácter orgiástico de la música frigia fue silenciado cuando la cultura musical minorasiática da lugar a la música en el culto de Apolo, a través de las etapas que hemos expuesto, aunque se conservó en los cultos mistéricos cuyos orígenes ponían los griegos también en Frigia y Tracia. Y, por diferente que fuera la índole expresiva de las músicas que acompañaban el culto de Apolo y los rituales mistéricos, en todos esos contextos se otorgaba a la música una misma función: la de purificar el alma.

Ataquemos ya, pues, una síntesis de lo que hemos conseguido averiguar sobre las relaciones entre la música de Orfeo y la que acompañaba los misterios. Aquí también se manifiesta una separación entre los *realia* y los datos del mito. Hay, para empezar, algunos testimonios de la importancia de la voz del hierofante, en las revelaciones que tenían lugar en las ceremonias de iniciación (*IG*, III, 1, 713, relativa a Eleusis; Arriano, *Epicteti Dissertationes*, III, 21, 16), y es muy interesante que Flavio Filóstrato, *VS*, II, 20, p. 601 Olearius, compare a hierofantes y sofistas, en virtud de la

Dissertationes, III, 21, 16), y es muy interesante que Flavio Filóstrato, *VS*, II, 20, p. 601 Olearius, compare a hierofantes y sofistas, en virtud de la importancia que para ambos tenía la belleza de la voz. Asimismo, tenemos un testimonio de la presencia del canto en los misterios de Mitra (Dión de Prusa, XXXVI, 39 = Ps. Zoroastro, fr. O 8 Bidez–Cumont) y en los de Flía (Pausanias, IX, 30, 12). Y a esa presencia de la voz y del canto se le otorgaba, en efecto, una función catártica (Proclo, *Himno núm. 4*, v. 4). Además, por lo que se refería a la eficacia de las fórmulas que se dirigían a los dioses, en el marco de los misterios, una de las condiciones que se pedían al fiel, para su iniciación, era tener una voz inteligible (vid., entre otros, Teón de Esmirna, p. 14 Hiller).

En el marco del ritual órfico propiamente dicho, sorprende lo escaso de nuestros testimonios acerca de la presencia de la música. Hay huellas, en los fragmentos órficos, de un uso "mágico–encantatorio" del lenguaje que explota recursos fónicos y secuencias de sonidos que no forman palabras de la lengua, y a las que se atribuye una eficacia mágica (vid. el texto que sigue al fr. 308 Kern, que hemos reproducido en IV. 3. 2. B. 3.). Entre esas secuencias sonoras mágicas, cabe destacar las formadas íntegramente por vocales, que constituían, según los antiguos, nombres secretos de los dioses –cf., p. e., *Pap. Paris.*, IV 603 s. (I, pp. 92–4 Preisendanz)–. Y hay testimonios de que a los dioses les agradaba que se les llamara por esos nombres: muy significativo es un pasaje de los *Lithica* órficos, que dice que la divinidad se alegra cuando alguien canta sus nombres secretos en las ceremonias ("Orph.", *Lithica*, vv. 725 y ss.)[1072].

Al margen de los testimonios de la presencia del canto o de la importancia de la voz, en los rituales mistéricos, lo que podríamos llamar el "fondo sonoro" de esos rituales parece haber incluido ante todo resonancias de instrumentos de percusión y de flautas: ello fue característico de los misterios de Cibele y de Dioniso, como vemos, p. e., en Estrabón, X, 3, 7 y ss. (que cita testimonios de época clásica, como Píndaro, fr. 70 b Snell, vv. 8 y ss.; Esquilo, fr. 57 Radt, y Eurípides, *Ba.*, 55–59, y fr. 586 Nauck). Y lo poco que hemos conseguido averiguar sobre el "acompañamiento instrumental" de los misterios órficos parece inscribirse en esa misma órbita.

1072 Que la relación entre la música de Orfeo y el orfismo residiera en el empleo de ensalmos, fue ya sugerido por Boyancé, P., 1937, que aportó algunos testimonios de la importancia de la voz en esos rituales. Cf. luego Sorel, R., 1995, pp. 22 y ss.

de Alejandría, *Prot.*, II, 17, 2–18, 1, y escolio *ad loc.* Evidentemente, también con el ῥόμβος se trataba de que el fiel reviviera la experiencia de muerte y resurrección que había vivido Dioniso. Y ese ῥόμβος dejaba también oír su rumor en el culto de Cibele (Píndaro, fr. 70 b Snell, vv. 8 y ss.).

Otros elementos del fondo sonoro de los misterios órficos parecen haberse inspirado en el estruendo de las danzas armadas de los Curetes que cuidaban a Dioniso niño, al que alude también Clemente de Alejandría, *Prot.*, II, 17, 2–18, 1, y que describe pormenorizadamente Estrabón, X, 3, 11 (aunque ese pasaje se refiere a Zeus, la danza armada de los Curetes es un elemento también presente en los mitos de Dioniso como antecedente mítico de ciertos aspectos del ritual). La presencia de esas sonoridades en el ritual órfico está sugerida por una alusión en Eurípides, *Cretenses,* fr. 3 Cantarella, v. 11, y confirmada por Filodemo, *De poem. (P. Hercul.* 1074 fr. 30, D fr. 10 p. 17 Nardelli), que se refiere al tímpano del orfeotelesta, y al empleo de "palabras inventadas y de sonido extraño", en las que, al prestarse atención al sonido, más que al significado, se nos sitúa en la órbita de aquello que, en el lenguaje verbal, está más próximo a la música.

Frente a todo lo cual, el papel de la lira, el instrumento de Orfeo, en los misterios, está muy pobremente documentado, fuera de, p. e., un sileno que aparece tocando ese instrumento en los frescos de la Villa dei Misteri, en Pompeya; un grupo escultórico de Boğazköy[1073], en el que la presencia de la lira puede deberse al influjo griego, y otros testimonios tan tardíos que inspiran cierta desconfianza, como un himno a Attis, conservado por San Hipólito de Roma, *Refutatio omnium haeresium,* V, 9, 9. Y, en el marco del orfismo, los únicos testimonios que pueden hacer pensar que la música de Orfeo, con su uso casi exclusivo de la lira, tenía algo que ver con el orfismo, son las representaciones de Orfeo entre los tracios[1074].

Y, en contraste con la escasa presencia de la música –y la casi ausencia de la lira, a la vista de la documentación que hemos examinado–, en el ámbito órfico, el pitagorismo sí se sirvió abundantemente de la música, y muy especialmente de la de lira, para fines catárticos (Cicerón, *Tusc.*, IV, 3–

[1073] Thiemer, H., 1979, láminas 1-3, y Akurgal, E., 1961, p. 97, y láminas 55-6.

[1074] Agradecemos al profesor Dr. Christoph Riedweg que llamara nuestra atención sobre ese hecho.

el ámbito órfico, el pitagorismo sí se sirvió abundantemente de la música, y muy especialmente de la de lira, para fines catárticos (Cicerón, *Tusc.*, IV, 3–4; Quintiliano, IX, 4, 10–12; Porfirio,*VP*, 32, y Yámblico,*VP*, 15, 64 y ss.) y cultuales (Porfirio, *VP*, 42). Pero la lira no estaba ausente en los misterios procedentes de Asia Menor, y hay, en efecto, testimonios bastante antiguos de que ese instrumento fue conocido en el Próximo Oriente, como atestigua una representación grabada en piedra, datada entre el 2300 y el 1300 a. C., procedente del Yemen, que muestra unas liras de caja, con un número de cuerdas que varía de 7 a 14[1075]. Y, por otra parte, la conexión originaria entre la herrería y la fundación de misterios[1076] (a la que remonta, a través de las danzas armadas, el uso de la sonoridad de tímpanos, címbalos y otros instrumentos de percusión) no está del todo lejos del pitagorismo, pues, según Nicómaco de Gerasa, p. 245 y ss. Jan; Yámblico,*VP*, 26, 115, o Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 1, 8 y ss., Pitágoras habría descubierto los intervalos musicales al escuchar el martilleo de un herrero, y los pitagóricos atribuían una cualidad divina a a la resonancia del bronce (Aristóteles, fr. 196 Rose, transmitido por Porfirio, *VP*, 41), que tenía una función catártica, según testimonios como el del escolio a Teócrito, II, 36 y otros testimonios que presentamos en IV. 3. 1. A. 2. II. Y, acercándonos de nuevo a Orfeo, recordemos que los dáctilos del Ida –herreros y fundadores de misterios– habían sido sus maestros de música (Diodoro Sículo, V, 64, 3–5), y que el mismo Orfeo percutía una placa de bronce, en *A. O.*, vv. 965–6, durante una ceremonia de evocación de las deidades infernales. Como dijimos más arriba, 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 (Porfirio, *Phil.*, p. 141 Wolff, vv. 1–2), por lo que el sonido de ese material sería el adecuado para actuar sobre las divinidades infernales. 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 la música estaba presente, en el mundo antiguo. El uso de la lira como instrumento cultual y catártico era propio de la órbita de Apolo, y, más concretamente, del

---

1075 Vid. Thiemer, H., 1979, lámina 10 a.

1076 Señalada por Burkert, W., 1962 b.

sobre todo el de los misterios, especialmente aquellos a los que dio su nombre. Pero, en esos misterios, la música no era de la misma índole que la que las fuentes del mito atribuyen a Orfeo, aunque compartía con ésta el interés por la catarsis del alma. Ese interés 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 obtiene sobre los dioses (cf. su efecto sobre los árboles y sobre las dríades, ninfas asociadas con ellos, en Ovidio, *Met.*, XI, 48–9, y Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 3). De la manipulación pitagórica de esa creencia mágica, ya hemos hablado en los anteriores epígrafes.

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 que tuvo el pitagorismo, en general, y específicamente por la música. Al desentenderse de la especulación 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 Combarieu[1077], hacia un progresivo alejamiento del aspecto sonoro, sin que un interés científico por la música pudiera contrapesar esa evolución. Aunque también, 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 importancia[1078], así como un cierto grado de autonomía con respecto a otros condicionantes.

Final: en la eternidad.

El ámbito de los misterios, en el que hemos dejado a Orfeo en el último epígrafe, se caracterizaba, entre otras cosas, por la preocupación por la inmortalidad y la salvación del alma. Con esa preocupación 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 la 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, fr. 1 Powell, vv. 15–22, en las fuentes literarias, aunque la imagen de la cabeza de Orfeo cantando, arrastrada

---

1077 1909, *passim*. Las fórmulas mágicas, dice ese autor, han comenzado por ser cantadas; luego, han pasado a recitarse, y, finalmente, a escribirse.

1078 Agradecemos al prof. Dr. Christoph Riedweg que nos recordara la importancia de ese aspecto.

por un río, ya estaba presente en la iconografía griega de época clásica, como vemos en una hidria de ca. 440 a. C.[1079]). Las fuentes también aluden frecuentemente a la del catasterismo de la lira, que encontramos desde el Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, hasta, por citar los testimonios más interesantes, Manilio, I, 324–30, y el Ps. Luciano, *De astr.*, X. Esos dos textos que hemos citado en último lugar 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 animales (las constelaciones del Zodíaco, o la del Cisne, que "vuela" hacia la de la Lira, en Avieno, *Aratea*, vv. 633–4) y regía y armonizaba el curso de los astros (Manilio, I, 324–30). 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 cantor (Himerio, *Or.*, 46, 33 y ss.).

Al margen de los mitos de la cabeza de Orfeo, rescatada por los lesbios, en cuya isla seguía entonando oráculos[1080] (Flavio Filóstrato, *VA*, IV, 14), y del catasterismo de la lira, hay otras leyendas que, aunque tuvieran menor fortuna literaria, reflejan también la perennidad del arte de nuestro protagonista. Así, Platón, *R.*, 620 a, dice que el alma de Orfeo se había reencarnado en un cisne, ave musical por excelencia. los ruiseñores de Antisa, donde estaba enterrada la cabeza de Orfeo, cantaban mejor que los demás (Mírsilo de Metimna, fr. 2 Giannini, cf. *F Gr H*, 477, F 2; Pausanias, IX, 30, 6). Pausanias, IX, 30, 10, 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 Orfeo. Del mismo modo, Flavio Filóstrato, *Her.*, pp. 44, 28 a 45, 3 De Lannoy, 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 Ps. Plutarco, *Sobre los ríos*, III, 4, cuenta que, en el monte Pangeo, había una planta llamada κιθάρα, que, nacida de la sangre de Orfeo, reproducía el sonido del instrumento que le daba nombre. En todas esas anécdotas, lo que vemos es la perpetuación de las cualidades de la música de nuestro héroe, en la naturaleza inmediata al

---

1079 Vid. Schmidt, M., 1972, *passim*, y láminas 39 y ss., y Lissarrague, F., 1994, p. 287.

1080 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 (Pausanias, X, 5, 7-8).

lugar donde éste estaba enterrado. Parece como si se hubiera cerrado el círculo: Orfeo, que había aprendido la música imitando la naturaleza (Teófilo de Antioquía, *Ad Autolycum,* II, 30; Ps. Luciano, *De astr.,* X), 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, *Phaedr.,* 248 d, y expuesto más detalladamente Plotino, I, 3, 2. De esas mismas creencias hay abundantes testimonios en la epigrafía sepulcral y en el arte funerario, testimonios que hemos analizado en los epígrafes "La música del más allá" e "*Iter exstaticum caeleste.* La lira de Orfeo ...", en la cuarta parte. 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 Cicerón, *Somn. Scip.,* V, 3 (= *De re p.,* VI, 18), quien imita con la lira la armonía de las esferas está abriéndose camino hacia la inmortalidad celeste, y Orfeo, desde luego, cumplía esa condición (Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.,* VI, 645), 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 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 helenística, en Eratóstenes, *Hermes* fr. 15 Powell, 397 A *SHell.* En consecuencia, era lo que con más justicia podía acceder al mundo celeste.

APÉNDICE I.

PARALELOS DEL MITO DE LA MAGIA MUSICAL: DOS EJEMPLOS DE MÚSICOS PRODIGIOSOS EN LA TRADICIÓN LEGENDARIA DE OTROS PUEBLOS INDOEUROPEOS[1081].

En estas últimas páginas de nuestro trabajo, ofrecemos lo que puede ser un adelanto de futuros desarrollos de la línea de investigación a la que pertenece este estudio. Los dos ejemplos a los que alude el título son el de Sadko, en la tradición legendaria eslava, y Viśvamitra, en la védica. Pero, antes de abordar dicho estudio, procederemos a examinar el concepto de mitología del que partimos, pues, si Orfeo pertenece, sin que nadie lo discuta, al corpus de la mitología griega (aparte de sus orígenes tracios, que comparte con casi todos los poetas - músicos del mito griego), y Viśvamitra se integra con pleno derecho en la mitología védica, la consideración de Sadko como personaje mítico puede ofrecer algunos problemas, que obligan a replantearse el concepto de mito y de mitología comparada.

A esta discusión del concepto de mito y de mitología comparada, dedicaremos una breve introducción, en la que consideraremos también las fuentes en las que basamos nuestra investigación. Seguidamente, analizaremos las manifestaciones de la música en las dos leyendas, y las compararemos con los resultados que hemos alcanzado en nuestro análisis de la música de Orfeo según las fuentes del mito.

[1081] El presente apéndice se basa en dos trabajos propios, aún inéditos: "Dos poetas-músicos: Sadko y Orfeo. Prolegómenos a un estudio comparativo", comunicación presentada el 4 de octubre de 1996, en las II Jornadas Andaluzas de Eslavística, organizadas por la Universidad Internacional de Andalucía (Baeza, Sede "Antonio Machado", 3-5 de octubre de 1996), en prensa, en las actas del congreso, y "Orphée et la mythologie de la musique chez les peuples indoeuropéens", exposición realizada el 11 de diciembre de 1996, por invitación de Mme. Françoise Bader, en su curso de gramática comparada de las lenguas indoeuropeas, en la École Pratique des Hautes Études, de París.

I. INTRODUCCIÓN.

Hemos aludido hace un momento a los problemas que plantea la consideración de Sadko como personaje mítico, pues aparece en un tipo de tradición legendaria que no siempre se considera mitológica. En efecto, no todas las exposiciones de la mitología eslava toman en cuenta las *byliny* [1082], o, como mucho, sólo las toman en cuenta por lo que se refiere a los *bogatyry* Volga, Mikula Selianinovich, Sviatogor[1083], etc.

Pero las *byliny* constituyen un tipo de literatura de transmisión oral, y el mito se ha desarrollado y transmitido, al menos al principio, en sociedades no-letradas, en el contexto de culturas orales, y de esa transmisión oral quedan huellas en las fuentes literarias de ciertas mitologías[1084]. "Mito", μῦθος, significa, originariamente, "palabra" o "relato"; los romanos traducían esa palabra como *fabula*, y, en último extremo, la literatura es el arte de la palabra, por lo que, más que hablar de mitología comparada, habría que hablar de un dominio especial, dentro de la literatura comparada[1085]. Y ¿cuál es ese dominio? ¿Que distingue el mito de otros tipos de literatura? Esto lleva a preguntarse, inevitablemente, por una definición del mito, y aquí tropezamos con una dificultad como la que tiene cualquier ciencia cuando intenta definir sus conceptos básicos.

Creemos que una definición muy acertada, con la que casi ningún estudioso puede estar en total desacuerdo, es la propuesta por García

---

1082 Empleamos ese término, que es el más extendido en Occidente, aunque la denominación usual en los países eslavos es *stariny*. Incluye las *byliny*, como fuente de la mitología eslava, G. Alexinsky, 1935, pp. 396 y ss. de la trad. esp., mientras que no habla para nada de ellas Jakobson, R., 950.

1083 Son esos personajes los tomados en cuenta por Dumézil, G., 1968-71-73, pp. 624 y ss., para intentar descubrir en sus relaciones los mismos esquemas trifuncionales que él consideró típicos de la mitología indoeuropea.

1084 Pensamos, ante todo, en el estilo formular de los poemas homéricos, que, por cierto, fue debidamente valorado a la vista de la épica popular serbocroata, en los trabajos clásicos de Milman Parry y de Albert Bates Lord.

1085 No olvidemos, por otra parte, que el estudio de los mitos, en los casos en los que no puede recurrirse a la tradición oral, debe basarse tanto en testimonios literarios como iconográficos.

Gual[1086]: "Mito es una narración tradicional, memorable y paradigmática, relativa a seres extraordinarios situados en un tiempo prestigioso y lejano".

¿Se adecúa la leyenda de Sadko a esa definición? Es, en efecto, una narración tradicional. Propp ha señalado la pervivencia de elementos muy arcaicos, tanto en el contenido como en la estructura[1087], y las notas de Putilov[1088] a su edición también señalan claramente la índole mítica del episodio de Sadko y el Zar de las Aguas. ¿Memorable? El mismo hecho de ser tradicional ya supone que la colectividad en la que surgió la ha considerado digna de ser recordada y transmitida. También autores letrados y de formación y contexto bastante ajenos a la tradición oral, la han tomado como un argumento interesante y la han re-creado: un proceso análogo al que llevaba a Sófocles a re-crear episodios del ciclo tebano. En el caso de Sadko, la manipulación "culta" -por llamarla así- llega hasta nuestro siglo: en 1867, Rimski-Korsakov había compuesto la primera versión de un poema sinfónico sobre la leyenda que nos ocupa; en 1869, la segunda versión, y, entre 1894-6, una ópera basada en esta misma leyenda[1089]. Finalmente, esta *bylina* fue ilustrada por Iván Yakóvlevich Bilibin, en una adaptación para niños, en 1903[1090], y la elección de esposa en el mundo submarino fue el tema de un cuadro de Ilya Riepin[1091].

1086 1992, p. 19. Este autor ya operaba con este concepto en obras suyas anteriores, como la de 1983 (3ª reimpr., de 1994), p. 18.

1087 El encuentro con el Zar de las Aguas -un soberano del otro mundo-, que no es hostil a Sadko, sino que le recompensa, es considerado por Propp como un indicio de arcaísmo (1958, I, pp. 123 y 141 de la trad. esp.). En cuanto a la estructura de esta *bylina*, puede definirse como "de mosaico", lo cual también es propio de la épica más antigua (Propp, V., 1958, I, p. 127 de la trad. esp.). Y los rasgos del estilo oral son evidentes en la versión de Sorokin.

1088 1986, p. 524. Agradecemos al profesor Dr. Jesús García Gabaldón, del Dpto. de Filología Eslava de la Universidad Complutense, que nos haya facilitado el manejo de este libro.

1089 Vid. Abraham, G., 1986, pp. 30 y 34. Jousserandot, L., 1928, p. 155, indica que ambas obras se basan en un poema de Pushkin, aunque Putilov, B. N., 1986, p. 524, afirma que las composiciones de Rimski-Korsakov se basan directamente en las transcripciones realizadas a partir de recitaciones de Sorokin.

1090 Vid. Goulzadian, A., 1982, p. 225.

1091 Propp, V., 1958, I, p. 124 de la trad. esp.

Pasemos a otros aspectos. ¿Es la leyenda de Sadko "paradigmática"? ¿Es Sadko el modelo legendario de un tipo humano? En nuestra opinión, es un músico profesional, pues su aventura como mercader es secundaria. Quizá esta apreciación sea discutible; pero no creemos del todo exacto lo que dice G. Luciani[1092]: la *bylina* de Sadko es la transposición literaria de la próspera actividad comercial de Novgorod. Sí, es cierto que el comercio es muy importante en esta *bylina*, y que el recitador se refiere a Sadko con la fórmula "Sadko, el rico mercader de Novgorod" (Садке купец богатый новгородскии), aunque sólo después del primer encuentro con el Водяной Царь o Zar de las Aguas (p. e., en los vv. 239, 254, 264, etc.). Nos parece, más bien, que fue la importancia de esa actividad comercial, en el plano de los *realia* históricos, lo que hizo que el Zar de las Aguas recomendara a Sadko hacerse mercader, como alternativa al poco caso que le hacían los grandes señores cuando actuaba como músico. Porque, en principio, Sadko es una especie de trovador que toca en las fiestas de los ricos mercaderes y de los nobles de Novgorod, y lo que de más prodigioso hay en su historia se debe, desde luego, a la música. V. Propp ha señalado que "en el momento que precede a su muerte, Sadko no se siente comerciante, sino músico de gusli"[1093]. Este mismo autor[1094] consideró las *byliny* de Sadko como una muestra del alto grado de cultura musical de la Novgorod medieval, y, aunque esa opinión pudo estar influida por un cierto "chauvinismo" de Propp, no nos parece desacertada, a la vista de la relevancia que la música tiene en la leyenda[1095].

En fin, nos parece que Sadko puede ser considerado como un paradigma del músico, en dicha tradición. Estamos, no obstante, dispuestos a modificar esta opinión en cuanto los datos nos lo sugieran.

Según la definición que seguimos, el mito está protagonizado por seres extraordinarios. Y los efectos que Sadko conseguía sobre la Naturaleza y sobre seres -sin duda- extraordinarios, como el Zar de las Aguas, hacen de él mismo un ser extraordinario. Este ser ¿actúa en un tiempo "prestigioso y lejano"? Desde luego, para quienes han transmitido la historia, sí debió de ser

---

1092 1961, vol. I, pp. 713 y ss.

1093 Propp, V., 1958, I, p. 141 de la trad. esp.

1094 1958, I, p. 129 de la trad. esp.

1095 Acerca de la importancia de la música en la vida de los eslavos (y de la excelencia de éstos para ese arte), vid., p. e., Conte, F., 1986, p. 320-1 de la trad. italiana.

prestigioso el tiempo en el que acaeció: un tiempo en el que eran posibles prodigios como los que consiguió nuestro músico, una época en la que la riqueza y la prosperidad eran los rasgos dominantes de Novgorod. E, indudablemente, en el s. XVIII[1096], Sadko pertenecía ya a un pasado lejano.

A la vista de todo lo cual, creemos que Sadko puede ser considerado un personaje mítico, aunque forjado en un contexto social e histórico-cultural muy distinto de aquel en el que surgieron los mitos griegos, a cuyo conocimiento estamos, sin duda, tan habituados que estimamos que un mito debe haberse siempre formado en unas circunstancias parecidas a aquellas a las que remiten los mitos griegos.

Una vez establecido esto, podemos entrar ya en el corazón de este ensayo. Las fuentes en las que nos basamos, para la leyenda de Sadko, son, ante todo, el texto de la ed. de B. N. Putilov[1097] (desde ahora, V. S., abreviación de "versión de Sorokin"), con la traducción francesa de L. Jousserandot[1098] (desde ahora, V. 1928), aparte de la exposición de la mitología eslava, a cargo de G. Alexinsky[1099]. Para la leyenda de Orfeo, naturalmente, recurriremos a los textos manejados en el cuerpo principal de este trabajo, y, para Viśvamitra, al himno 33 del tercer libro del *Rigveda*.

1096 La *bylina* de Sadko ya figura en la recopilación de Kirsha Danilov, realizada durante ese siglo (vid. Chadwick, H. M. y N. K., 1932, p. 7).

1097 1986, pp. 269-284, que reproducen, como texto base, la versión de A. Sorokin, un cantor campesino de los alrededores de Pondoj (Olonets) que cantó ante Rybnikov y Hilferding (vid. Jousserandot, L., 1928, p. 156). Acerca de la transmisión y las versiones de la *bylina* de Sadko, vid. Propp, V., 1958, I, pp. 126-7 de la trad. esp., y Chadwick, H. M. y N. K., 1932, pp. 51-3. Las pp. 464 y ss. de la ed. de B. N. Putilov contienen un apéndice de variantes a diversos pasajes de la versión de Sorokin.

1098 1928, pp. 141 y ss. En p. 156, el autor indica que ha traducido la versión de A. Sorokin.

1099 1935, p. 399 de la trad. esp.

II. SADKO, VIŚVAMITRA Y ORFEO COMO POETAS - MÚSICOS LEGENDARIOS.

Debemos analizar, en este apartado, los medios y características del arte de nuestros protagonistas, los seres sobre los que actúan a través de ese arte, y los efectos que consiguen sobre ellos.

II. A. El canto, los instrumentos y el carácter del arte de Sadko, de Viśvamitra y de Orfeo.

Desde el comienzo de V. S., sabemos que el instrumento de Sadko es el gusli, especie de arpa que se toca tumbada sobre las rodillas, punteando sus cuerdas[1100]: А й как был Садке да гусельщик-от (v. 2: "y Sadko era tañedor de gusli"); en el v. 14, cuando Sadko se retira a orillas del lago Ilmen y comienza a tocar allí, se especifica que ese instrumento se fabricaba con madera de plátano (А й как начал играть он во гусли во яровчаты), y esa especificación reaparece en el texto casi con el carácter de una fórmula épica: p. e., cuando Sadko va a lanzarse al mar (v. 438: А й как тут он еще взимал с собой свои гусёлка яровчаты) o, con ocasión de su concierto ante el Zar del Mar, que le invita a tocar para él con estas palabras:

Ах скажут, ты мастёр играть во гусли во яровчаты;
а поиграй-ка мне как в гусли во яровчаты

(Vv. 463-4: "Ah, dicen que eres un maestro para tocar el gusli de madera de plátano; / toca, pues, para mí, el gusli de madera de plátano").

Y, cuando San Nicolás Mozhaiski aparece para detener la actuación de Sadko, que, al hacer bailar al Zar del Mar, está desencadenando una tempestad, se refiere a las cuerdas y clavijas del gusli (vv. 488-9).

En cuanto a Orfeo, las fuentes griegas de la Antigüedad lo presentan, como hemos visto en I. 3. B., tocando un instrumento de cuerda pulsada. También es de cuerda pulsada el gusli de Sadko, aunque morfológicamente sea un instrumento muy distinto.

1100 Acerca de ese instrumento, vid. Schrader-Nehring, 1912-29, p. 563, y Chadwick, H. M. y N. K., 1932, p. 22. El gusli ya era conocido al menos en el s. VII d. C., a la vista del testimonio del historiador bizantino Teofilacto Simocatta, recogido por Conte, F., 1986, p. 320-1 de la trad. italiana.

Por lo que se refiere al canto, ya vimos que Orfeo suele ser el sujeto del verbo ἀείδω, en las fuentes griegas, p. e., en Filóstrato el viejo, *Imagines,* II, 15, 1, donde, en el curso de la expedición de los Argonautas, hechiza el mar cantando (ἄιδων) y lo aquieta[1101]. También Calístrato presenta a Orfeo atrayendo las olas con su canto (ὠιδή[1102]). En las fuentes latinas, Séneca, al mencionar a Orfeo, ha aludido frecuentemente a sus cantos, p. e., en *Herc. fur.,* vv. 569 y ss. (Orfeo doblegó con sus cantos a los soberanos del reino de los muertos[1103]). Asimismo, en el libro V, vv. 341 y ss. del poema titulado *Thebais,* de Estacio, la voz de Orfeo obliga al mar a ceder el paso a la nave Argo[1104].

De Sadko, V. S. no dice que cantara, aunque conocemos traducciones españolas, cuyos originales no hemos podido localizar[1105], en las que Sadko canta en los festines aristocráticos o ante el Zar de las Aguas.

Y ¿se describe, en nuestras fuentes, el tipo de música que toca Sadko? Podemos decir que, en V. S., el Zar de las Aguas dice a Sadko que ha regocijado a los invitados a su banquete de honor: а й как всех развеселил у меня да на честном пиру / а й любезных да гостей моих (vv. 60-61).

Del carácter del arte de Orfeo, podemos recordar dos testimonios, uno griego (Platón, *Leg.,* 829 d-e, que pone los himnos de Orfeo como ejemplo de la música más dulce[1106]) y otro latino, el del poema *Culex,* de la *Appendix Vergiliana,* vv. 269-70, donde las fieras seguían a Orfeo por la

---

1101 Βοσπόρου καὶ Συμπληγάδων ἡ Ἀργὼ διεκπλεύσασα μέσον ἤδη τέμνει τὸ ῥόθιον τοῦ Πόντου, καὶ θέλγει τὴν θάλατταν Ὀρφεὺς ἄιδων, ἡ δὲ ἀκούει καὶ ὑπὸ τῇι ὠιδῇι κεῖται ὁ Πόντος.

1102 Calístrato, ***Statuarum descriptiones,*** 7, 4: εἶδες ἂν καὶ ποταμοὺς τυποῦντα τὸν χαλκὸν ἐκ πηγῶν ἐπὶ τὰ μέλη ῥέοντας καὶ κῦμα θαλάσσης ἔρωτι τῆς ὠιδῆς ὑψούμενον.

1103 ***Immites potuit flectere cantibus / umbrarum dominos et prece supplici / Orpheus ...***

1104 ***mitior et senibus cygnis et pectine Phoebi / vox media de puppe venit, maria ipsa carinae / accedunt.***

1105 Vid. López del Rincón, E. (trad.), 1930, pp. 58-70.

1106 μηδ' ἂν ἡδίων ἢι τῶν Θαμύρου τε καὶ Ὀρφείων ὕμνων.

suavidad de su voz: *iam rapidi steterant amnes et turba ferarum / blanda voce sequax regionem insederat †Orphei.* [1107]

En cuanto a Viśvamitra, es uno de los *ṛṣayaḥ* (sacerdotes) védicos a quienes se atribuía la composición de algunos himnos del *Rigveda*, más exactamente de los del tercer *maṇḍala* [1108] Ese tipo de poesía himnódica cultual es de la misma índole de ciertos poemas que se atribuían a Orfeo[1109], y era, al parecer, cantada o salmodiada[1110] en forma quizá bastante próxima a lo que las fuentes clásicas permiten pensar con respecto al canto mágico y cultual de Orfeo. Ahora bien, hay que señalar que, al menos en el texto que examinamos para este apéndice (*RV*, III, 33), Viśvamitra no se sirve de ningún instrumento musical.

II. B. ¿Sobre qué ámbitos actúan Sadko, Orfeo y Viśvamitra, a través de la música?

En principio, Sadko es una especie de trovador, un músico cortesano, como decíamos anteriormente. Aparece integrado en la sociedad humana, como un músico que actúa en las fiestas aristocráticas, pues tal era uno de los papeles más importantes que un músico podía desempeñar en la sociedad medieval. Así dice V. S., vv. 4 y ss.:

А й как только ён ходил по честным пирам,
спотешал как он да купцей, бояр,
веселил как он их на честных пирах[1111].

También Orfeo aparece integrado en la vida de la colectividad humana, cantando en ocasiones festivas (Apolonio de Rodas, II, 161, ó IV, 1156-61).

1107 No es seguro que, en ese pasaje, figurara el nombre de Orfeo, pero el texto se relaciona con este personaje, a la vista de los versos siguientes.

1108 Vid. Macdonell, A. A. y Keith, A. B., 1912, *s. v.* "Viśvamitra".

1109 Acerca de los himnos órficos, vid. Bernabé, A., 1994, p. 180, y, sobre los temas teológicos del canto atribuido a Orfeo por las fuentes del mito, vid. el apartado I. 3. E. de este trabajo.

1110 Vid., entre la inmensa bibliografía sobre la música india, tres referencias a modo de introducción: Zimmer, H., 1879, pp. 289-91; Daniélou, A., 1968, p. 46, y Jairazhboy, N. A., 1968, pp. 141 y ss.

1111 "Y cómo iba él sólo por los banquetes de honor, / y cómo divertía a los mercaderes, a los boyardos. / Y cómo los alegraba en los banquetes de honor".

En cuanto a Viśvamitra, es un poeta-sacerdote-cantor[1112], de índole más afín a la de Orfeo que al músico cortesano que es Sadko.

Volvamos con Sadko. Lo que más nos ha hecho interesarnos por él ha sido su privilegiada relación con la Naturaleza, que podemos ver personificada en ese Zar de las Aguas que hace bajar a Sadko a su palacio submarino para escucharlo tocar, y que luego lo quiere recompensar por su "actuación". En efecto, en un determinado momento, los aristócratas de Novgorod dejan de solicitar los servicios de Sadko, sin que sepamos muy bien por qué, y nuestro músico se retira a buscar un alivio a su tedio, a orillas del lago Ilmen; comienza a tocar allí, y desencadena una especie de tempestad:

А й как начал играть он во гусли во яровчаты
а играл с утра как день теперь до вечера.
А й по вечеру как по поздному
а й волна уж в озере как сходилася,
а как ведь вода с песком теперь смутилася (vv. 14-18).

"Y comenzó a tocar el gusli de madera de plátano,
y tocaba desde la mañana y por el día y ya hasta la tarde.
Y cuando caía la tarde,
una ola en el lago rompía,
y he aquí que el agua desde el fondo se agitaba".

Pero es muy curioso que, cuando, al fin, el Водяной Царь (el Zar de las Aguas) aparece ante Sadko, le dice que la música que éste tocaba había regocijado a los invitados al banquete que ese misterioso soberano del Ilmen estaba dando en su lago:

А у мня было да как во озере
а й как у мня столованье да почестен пир,
а й как всех развеселил у мня да на честном пиру
а й любезныих да гостей моих (vv. 58-61).

"Y yo estaba dando en el lago un banquete de honor, y tú alegraste a todos los que estaban conmigo en la fiesta de honor, a mis queridos invitados".

Observemos que Sadko opera los mismos efectos en la sociedad humana que en ese reino de las aguas, en ese mundo ajeno a aquel en el que

---

[1112] Macdonell, A. A. y Keith, A. B., 1912, *s. v.* "Viśvamitra".

se desarrolla nuestra vida ordinaria: su música lleva la alegría a las fiestas principescas que tienen lugar en ambos dominios, y ese efecto de la música se expresa en ambos casos con la misma raíz verbal, la de веселить. Sadko es capaz de atravesar, mediante la música, la frontera entre dos planos del mundo.

La convulsión que la música desencadena en las aguas ha precedido a la aparición de un ser verdaderamente curioso, un ser que podríamos definir como el homólogo eslavo del Poseidón griego, o, mejor aún, como el paralelo eslavo de los espíritus de los ríos, en Grecia (Aqueloo, Escamandro y otros tales) y en la India, como veremos en seguida. Este "Zar de las aguas" es un ser sobrenatural, una divinidad asociada a un elemento de la Naturaleza, una reminiscencia del paganismo eslavo. Su aparición viene retardada por tres visitas de Sadko a las orillas del lago Ilmen, en V. S.; sólo a la tercera vez, como suele pasar en los relatos folklóricos, aparece el Водяной Царь.

Esa criatura se siente gratamente impresionada por la música de Sadko, que ha alegrado a sus invitados con su música, y habla así al protagonista:

Благодарим=ка, Садке да Новгородскии
а спотешил нас теперь да ты во озере,
а у мня было да как во озере,
а й как у мня столованье да почестен пир,
а й как всех развеселил у мня да на честном пиру
а й любезныих да гостей моих.
А й как я не знаю теперь, Садка тебя да чем
пожаловать (vv. 56-62).

"Te doy las gracias, Sadko de Novgorod. Nos alegraste en el lago; yo estaba dando un banquete en el lago, una fiesta de honor, y tú regocijaste a todos los que estaban conmigo en la fiesta de honor, a mis queridos invitados. Y ya no sé cómo recompensarte, Sadko".

Será por eso por lo que, cuando Sadko se halla en una travesía marítima, el Царь Морской (Zar del mar), un personaje muy afín al que hemos encontrado en el lago, le hace descender a su palacio submarino, para escucharle tocar y recompensarlo. Sadko comienza a tocar, y he aquí lo que ocurre:

А й как начал играть Садке во гусли во яровчаты,

а как начал плясать царь Морской теперь в синём мори.
А от него сколебалося всё сине море
а сходилася волна да на синём мори,
а й как стал он разбивать много черных караблей да
на синём мори,
а й как много стало ведь тонуть народу да в синё
морё ... (vv. 467 y ss.).

"Y comenzó a tocar Sadko, en el gusli de madera de plátano, y comenzó a bailar el Zar de los mares, en el mar azul. Y por su causa se alborotó todo el mar azul; rompió la ola sobre el mar azul, y empezó a destrozar muchas negros bajeles en el mar azul, y empezó a ahogarse mucha gente en el mar azul ..."

Como vemos, la tempestad -aquí como en el primer encuentro con el Zar de las aguas, en los vv. 50 y ss.- no ha sido causada directamente por la música de Sadko, sino que es sólo lo que podríamos llamar una "teofanía", la manifestación de ese espíritu de las aguas. Sobre quien Sadko ha influido verdaderamente ha sido sobre el царь Морской.

De los efectos del arte de Orfeo sobre la naturaleza, a la luz de las fuentes literarias griegas y latinas, nos interesa su capacidad de calmar tempestades y gobernar la corriente de los ríos mediante la música[1113]. Y nuestro protagonista influía también sobre el mar, como Sadko, si bien en un sentido distinto. Las *Argonáuticas órficas*, vv. 706-7, presentan a Orfeo persuadiendo a las olas para que dejen paso a la nave de los argonautas, mediante la música que toca en su cítara (vv. 706-7)[1114]. Y es muy interesante el texto de Calístrato, *Statuarum Descriptiones*, 7, 4, donde las olas del mar se enamoran del canto de Orfeo, y se elevan hacia el cantor.

También es célebre el motivo de que Orfeo calmaba las tempestades con el auxilio de la música: en concreto, hay un testimonio según el cual, en el curso de la expedición de los Argonautas, Orfeo logró calmar una tempestad ejecutando una plegaria a los Cabiros, divinidades protectoras de los marinos, en Diodoro Sículo, IV, 48, 5-6: τοὺς δ' Ἀργοναύτας

1113 Vid. Ps. Virgilio, *Culex*, v. 269, para su acción sobre los ríos. Desde época helenística (Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 3-4), encontramos a Orfeo calmando las tempestades.

1114 Algo muy parecido ya en Estacio, *Theb.*, V, 341 y ss.

ἐπιςιτιαμένους ἐκπλεῦσαι καὶ μέσον ἤδη τὸ Ποντικὸν πέλαγος ἔχοντας περιπεσεῖν χειμῶνι παντελῶς ἐπικινδύνωι. (6) τοῦ δ' Ὀρφέως, καθάπερ καὶ πρότερον, εὐχὰς ποιηαμένου τοῖς Σαμόθραιξι, λῆξαι μὲν τοὺς ἀνέμους, φανῆναι δὲ πλησίον τῆς νεὼς τὸν προσαγορευόμενον θαλάττιον Γλαῦκον.

Y hay algunos testimonios de que otras divinidades relacionadas con el agua eran sensibles a la música de Orfeo: una de las Sirenas estuvo a punto de irse tras la nave Argo, en la que iba Orfeo cantando y tocando la lira (Séneca, *Medea,* vv. 357-60).

El caso de Viśvamitra está sorprendentemente cerca de los dos personajes de los que acabamos de hablar. El himno núm. 33 del tercer *maṇḍala* del *Rigveda*, que se atribuye al mismo Viśvamitra, comienza con la visión de los ríos Vipāṭ y Śutudri, desbordados:

Pra parvatānām uśatī upasthād aśve iva viśite hāsamāne,
gaveva śubhre mātarā rihāṇe vipāṭ śutudri javete (v. 1).

"Desde el fondo de las montañas, como dos yeguas con las riendas sueltas, a escape, como dos resplandecientes vacas madres que lamen a sus pequeños: así corren el Vipāṭ y el Śutudri, con sus aguas".

En los vv. 5 y 9, el protagonista canta suplicando a los ríos que se detengan y que permitan el paso de su familia:

ramadhvam me vacase somyāya ṛtāvarīr úpa muhūrtám évaiḥ,
prá síndhum áchā bṛhatī manīṣavasyur ahve kuśikasya sūnuḥ (v. 5).

"Deteneos un poco ante mi amistosa súplica; deteneos, vosotros que sois sagrados, en vuestro curso. Con un himno sublime el hijo de Kusika invoca al río solicitando vuestro favor"

ó ṣú svaśraḥ kāráve śṛṇota yayáu vo dūrād ánasā ráthena
ní ṣū namadhvam bhávatā supārā adhoakṣāḥ sindhavaḥ
srotyābhiḥ. (v. 9).

"Escuchad, hermanas, al bardo que viene de lejos con su carro. Inclinaos, dejadnos cruzar, deteneos con vuestras olas".

Sabemos que Viśvamitra canta porque, cuando los ríos le responden, lo llaman *vípraḥ* (vv. 4 et 11), que Griffith traduce por "singer"[1115], aunque no se trata de un nombre que designe específicamente a los músicos. Monier-Williams lo relaciona con una raíz "vip-", que significa "excitar" e "inspirar", con lo que nos hallamos en la órbita de asociaciones conceptuales de las que ya dimos ejemplos de otras lenguas -entre ellos, el que nos ocupa ahora-, en el apdo. I. 3. D. Pues, a la vista del caso de Orfeo, podemos pensar que la "inspiración" religiosa o profética se manifiesta en forma cantada, o en un tipo de salmodia que se aleja de la elocución normal, y que, al llamar así la atención sobre el aspecto sonoro del lenguaje, se aproxima al dominio musical.

Y, en los vv. 10-12, los ríos responden a Viśvamitra y le dicen que han escuchado su himno y que él ha conseguido su benevolencia, por lo que están dispuestos a dejarle pasar con su familia. Especialmente relevante es que los ríos digan *ábhakta vípraḥ sumatíṃ nadīnām* (v. 12: "el cantor ha obtenido la benevolencia de los ríos"). El hecho de que los ríos hablen y manifiesten un sentimiento nos remite a una concepción mágico-animista de la naturaleza, que se manifiesta aquí y en la leyenda de Sadko en forma mucho más clara que en la de Orfeo, en cuyas fuentes hay, no obstante, huellas de las mismas ideas (vid. el texto de Diodoro Sículo, IV, 48, 5-6). Y también Orfeo era capaz de detener los ríos mediante su canto, como vemos, p. e., en Ps. Virgilio, *Culex*, 117-8:

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

III. BALANCE FINAL.

Tras detallar los aspectos relacionados con la música, en las leyendas de Sadko, Viśvamitra y de Orfeo, podemos intentar una síntesis en la que veamos qué motivos tienen en común tales leyendas, y en qué aspectos difieren.

Así, en lo relativo al instrumento, en los casos de Sadko y de Orfeo, es de cuerda pulsada, aun cuando su estructura sea distinta. Y tanto Sadko como Orfeo emplean ese instrumento para acompañar su canto, aunque la

---

[1115] Griffith, R. T. H., 1889, p. 179 de la ed. indicada en bibliografía.

presencia del canto en la leyenda de Sadko no está atestiguada en la versión de Sorokin. Viśvamitra, por su parte, canta "a capella", si podemos servirnos de esa expresión, quizá porque pertenece a un contexto en el que sus funciones estaban limitadas por la progresiva "especialización", por así llamarla, de quienes intervenían en el culto védico.

Los tres personajes desempeñan, con respecto a la colectividad humana, papeles propios del músico en la sociedad en la que ha surgido cada leyenda: músico cortesano, en el caso de Sadko, y poeta-cantor, en el caso de Orfeo, con cierta orientación sacerdotal, que es esencial en Viśvamitra. Esta vertiente religiosa está ausente en Sadko, aunque el hecho de que su música afecte a un ser sobrenatural (el Zar de las aguas) lo aproxima a los otros dos, según veremos en seguida. También Sadko es capaz de atravesar la frontera entre el mundo humano y el sobrenatural; pero, en el contexto eslavo medieval, podemos pensar que la relación con esos seres sobrenaturales asociados a elementos de la naturaleza era ajena a lo propiamente religioso. Por esa razón, Sadko no tiene ninguna faceta sacerdotal. E. d.: en cada uno de los casos que nos ocupan, el motivo de la magia musical se ha adaptado a un contexto cultural diferente (era la manera de que ese motivo pudiese seguir teniendo vigencia).

Tanto Viśvamitra como Orfeo y Sadko influyen, de una manera mágica, en el curso de fenómenos naturales. De Sadko, no sabemos que amansara a las fieras o que los árboles lo siguieran; pero sí que su arte provocaba tempestades. ¿Lo contrario de Orfeo y de Viśvamitra, que contiene el veloz curso de los ríos? Sí; pero sólo en apariencia. Según vimos en II. B., la agitación de las aguas del lago Ilmen precede a la aparición del Водяной Царь, y se sitúa en el marco de lo que podría ser una "teofanía". Sadko alegra al Zar de las aguas, como alegraba a los grandes señores de Novgorod: en otras palabras, su música, como la de Orfeo, traspasa los límites entre el mundo de los hombres y los otros mundos[1116], pues en ambos dominios obra los mismos efectos, si bien con resultados portentosos cuando se dirige a un ser portentoso como el Водяной Царь. También Viśvamitra agrada a los espíritus de los ríos, y éstos, en consecuencia, responden a su canto y atienden los deseos del cantor.

1116 Acerca de ese aspecto, en el mito de Orfeo, vid. Bernabé, A. (en prensa): "Orfeo: el poder de la música", y la cuarta parte de este estudio.

Así pues, lo que más estrechamente une a nuestros tres personajes es el hecho de que fascinen, a través de la música, a seres sobrenaturales que dominan mundos ajenos a aquel en el que se desarrolla la vida humana. En los casos de Sadko y de Viśvamitra, el influjo sobre la naturaleza y la fascinación sobre los dioses se superponen: las aguas se agitan, ante la música de Sadko, porque esa música gusta a un ser sobrenatural que gobierna ese elemento. La misma conmoción "estética" parecía ejercerla Orfeo sobre las olas del mar, en un texto tan tardío -y, sin embargo, significativo- como las *Statuarum Descriptiones,* 7, 4, de Calístrato, aunque éste, evidentemente, no refería la agitación del agua a la alegría de un ser sobrenatural asociado con ella. La benevolencia de los espíritus de los ríos, en *RV,* III, 10-12, responde también al canto de Viśvamitra.

Como vimos en la introducción, a propósito de los rasgos arcaizantes de la *bylina* de Sadko, uno de esos rasgos es el encuentro del héroe con un soberano del otro mundo, el Zar de las Aguas. Aunque éste, al menos en la *bylina* que nos ocupa, no parezca tener mucho que ver con el mundo de los muertos, sí es el ser que rige un mundo que no es el nuestro. Y, como Hades y Perséfone, y como las Sirenas o los Cabiros ante Orfeo, en el mito griego, también este Zar de las Aguas es sensible a la música de Sadko, y los espíritus de los ríos lo son al canto de Viśvamitra. Pero la música de Sadko no tiene ninguna intención persuasiva, frente a la de Orfeo y a la de su colega indio: Sadko, que no ha bajado al mundo submarino por propia voluntad, no va tampoco a rescatar a nadie[1117]. Ni pone las potencialidades mágicas de su arte al servicio de la colectividad humana, como hacían Viśvamitra Orfeo, al servir de mediador entre hombres y dioses. Sadko, que carece de la dimensión sacerdotal de Orfeo y Viśvamitra, carece igualmente de la conciencia de sus poderes, y no actúa intencionadamente sobre la naturaleza. Su música se orienta a una función puramente estética. Y el Zar de las aguas manifiesta su agrado ante esa música bailando frenéticamente, incluso con el riesgo de causar catástrofes, pues la música de Sadko no se proponía mantener el orden del universo.

[1117] De todas formas, el hecho de que, al final, el Zar de las aguas le ofrezca la posibilidad de casarse, relaciona esta leyenda con el motivo de la búsqueda de la esposa, que también está presente, aunque de modo muy distinto, en el motivo del descenso de Orfeo al reino de Hades. Acerca del motivo épico de la búsqueda de la esposa, en países lejanos -que pueden interpretarse como una imagen del otro mundo-, vid. Propp, 1958, I, p. 145 de la trad. esp.

Unas últimas observaciones. En los textos que hemos manejado –fuera del himno 33 del tercer libro del *Rigveda*–, se dan ciertas referencias al carácter de la música de nuestros héroes: p. e., el Zar de las aguas dice que ha alegrado a todos sus invitados, y, cuando la escucha en su palacio submarino, se siente exultante y emprende una danza frenética que acaba desencadenando una tempestad. Este carácter intensamente emotivo -¿pensamos en los trémolos de las *balalaiki*, o rechazamos esta idea por demasiado tópica?- de la música de Sadko, distinto del carácter mesurado y pacificador de la de Orfeo ¿puede recordarnos el registro expresivo en el que suele moverse la música tradicional de los pueblos eslavos? ¿Podemos ver en la danza frenética del Zar de las Aguas una transposición de ciertas danzas de esos mismos pueblos? A la vista de esas coincidencias, podemos pensar que la música y la danza folklóricas eslavas ya tenían ese carácter en la época de formación de la *bylina*, o bien que, cuando lo tuvieron, influyeron en la configuración de ciertos detalles de ésta. Para comprobar estas hipótesis, habría que partir de los más antiguos testimonios sobre la música y la danza entre los eslavos, en historiadores y viajeros bizantinos y árabes, en las fuentes eslavas antiguas, etc. Pero esa investigación, sin duda, ya desborda los límites de este trabajo.

APÉNDICE II:

TEXTOS COMPLEMENTARIOS.

A. LA LIRA COMO IMAGEN DEL ALMA.

1. Platón, *Phaed.*, 85 e y ss.:

Καὶ ὁ Σωκράτης, Ἴσως γάρ, ἔφη, ὦ ἑταῖρε, ἀληθῆ σοι φαίνεται· ἀλλὰ λέγε ὅπηι δὴ οὐχ ἱκανῶς.

Ταύτηι ἔμοιγε, ἦ δ' ὅς, ἦι δὴ καὶ περὶ ἁρμονίας ἄν τις καὶ λύρας τε καὶ χορδῶν τὸν αὐτὸν τοῦτον λόγον εἴποι, ὡς ἡ μὲν ἁρμονία ἀόρατον καὶ ἀσώματον καὶ πάγκαλόν τι καὶ 86."a". θεῖόν ἐστιν ἐν τῆι ἡρμοσμένηι λύραι, αὐτὴ δ' ἡ λύρα καὶ αἱ χορδαὶ σώματά τε καὶ σωματοειδῆ καὶ σύνθετα καὶ γεώδη ἐστὶ καὶ τοῦ θνητοῦ συγγενῆ. ἐπειδὰν οὖν ἢ κατάξηι τις τὴν λύραν ἢ διατέμηι καὶ διαρρήξηι τὰς χορδάς, εἴ τις διισχυρίζοιτο τῶι αὐτῶι λόγωι ὥσπερ σύ, ὡς ἀνάγκη ἔτι εἶναι τὴν ἁρμονίαν ἐκείνην καὶ μὴ ἀπολωλέναι –οὐδεμία γὰρ μηχανὴ ἂν εἴη τὴν μὲν λύραν ἔτι εἶναι διερρωγυιῶν τῶν χορδῶν καὶ τὰς χορδὰς θνητοειδεῖς οὔσας, τὴν δὲ ἁρμονίαν 86."b". ἀπολωλέναι τὴν τοῦ θείου τε καὶ ἀθανάτου ὁμοφυῆ τε καὶ συγγενῆ, προτέραν τοῦ θνητοῦ ἀπολομένην– ἀλλὰ φαίη ἀνάγκη ἔτι που εἶναι αὐτὴν τὴν ἁρμονίαν, καὶ πρότερον τὰ ξύλα καὶ τὰς χορδὰς κατασαπήσεσθαι πρίν τι ἐκείνην παθεῖν –καὶ γὰρ οὖν, ὦ Σώκρατες, οἶμαι ἔγωγε καὶ αὐτόν σε τοῦτο ἐντεθυμῆσθαι, ὅτι τοιοῦτόν τι μάλιστα ὑπολαμβάνομεν τὴν ψυχὴν εἶναι, ὥσπερ ἐντεταμένου τοῦ σώματος ἡμῶν καὶ συνεχομένου ὑπὸ θερμοῦ καὶ ψυχροῦ καὶ ξηροῦ καὶ ὑγροῦ καὶ τοιούτων τινῶν, κρᾶσιν εἶναι καὶ ἁρμονίαν 86."c". αὐτῶν τούτων τὴν ψυχὴν ἡμῶν, ἐπειδὰν ταῦτα καλῶς καὶ μετρίως κραθῆι πρὸς ἄλληλα– εἰ οὖν τυγχάνει ἡ ψυχὴ οὖσα ἁρμονία τις, δῆλον ὅτι, ὅταν χαλασθῆι τὸ σῶμα ἡμῶν ἀμέτρως ἢ ἐπιταθῆι ὑπὸ νόσων καὶ ἄλλων κακῶν, τὴν μὲν ψυχὴν ἀνάγκη εὐθὺς ὑπάρχει ἀπολωλέναι, καίπερ οὖσαν θειοτάτην, ὥσπερ καὶ αἱ ἄλλαι ἁρμονίαι αἵ τ' ἐν τοῖς φθόγγοις καὶ ἐν τοῖς τῶν δημιουργῶν ἔργοις πᾶσι, τὰ δὲ λείψανα τοῦ σώματος ἑκάστου πολὺν χρόνον παραμένειν, 86."d". ἕως ἂν ἢ κατακαυθῆι ἢ κατασαπῆι– ὅρα οὖν πρὸς τοῦτον τὸν λόγον τί φήσομεν, ἐάν τις ἀξιοῖ κρᾶσιν οὖσαν τὴν ψυχὴν τῶν ἐν τῶι σώματι ἐν τῶι καλουμένωι θανάτωι πρώτην ἀπόλλυσθαι.

2. Platón, *Phaed.*, 92 a-c:

Καὶ ὁ Σωκράτης, Ἀλλὰ ἀνάγκη σοι, ἔφη, ὦ ξένε Θηβαῖε, ἄλλα δόξαι, ἐάνπερ μείνῃ ἥδε ἡ οἴησις, τὸ ἁρμονίαν μὲν εἶναι σύνθετον πρᾶγμα, ψυχὴν δὲ ἁρμονίαν τινὰ ἐκ τῶν κατὰ τὸ σῶμα ἐντεταμένων συγκεῖσθαι· οὐ γάρ που ἀποδέξῃ γε 92."b" σαυτοῦ λέγοντος ὡς πρότερον ἦν ἁρμονία συγκειμένη, πρὶν ἐκεῖνα εἶναι ἐξ ὧν ἔδει αὐτὴν συντεθῆναι. ἢ ἀποδέξῃ;

Οὐδαμῶς, ἔφη, ὦ Σώκρατες.

Αἰσθάνῃ οὖν, ἦ δ' ὅς, ὅτι ταὐτά σοι συμβαίνει λέγειν, ὅταν φῇς μὲν εἶναι τὴν ψυχὴν πρὶν καὶ εἰς ἀνθρώπου εἶδός τε καὶ σῶμα ἀφικέσθαι, εἶναι δὲ αὐτὴν συγκειμένην ἐκ τῶν οὐδέπω ὄντων; οὐ γὰρ δὴ ἁρμονία γέ σοι τοιοῦτόν ἐστιν ὧι ἀπεικάζεις, ἀλλὰ πρότερον καὶ ἡ λύρα καὶ αἱ χορδαὶ καὶ 92."c" οἱ φθόγγοι ἔτι ἀνάρμοστοι ὄντες γίγνονται, τελευταῖον δὲ πάντων συνίσταται ἡ ἁρμονία καὶ πρῶτον ἀπόλλυται.

3. Plutarco, *Quaest. plat.*, 1007 e-1009 b:

ΖΗΤΗΜΑ Θ΄.

1007."E".5 Περὶ τῶν τῆς ψυχῆς δυνάμεων ἐν Πολιτείαι (443d) Πλάτωνος τὴν τοῦ λογι‹στι›κοῦ καὶ θυμοειδοῦς καὶ ἐπιθυμητικοῦ συμφωνίαν ἁρμονίαι μέσης καὶ ὑπάτης καὶ νήτης 1007."E".10 εἰκάσαντος ἄριστα, διαπορήσειεν ἄν τις 'πότερον κατὰ τῆς μέσης τὸ θυμοειδὲς ἢ τὸ λογιστικὸν ἔταξεν;' αὐτὸς γὰρ ἔν γε τούτοις οὐ δεδήλωκεν. ἡ μὲν οὖν κατὰ τόπον 1007."F".1 τῶν μερῶν τάξις εἰς τὴν τῆς μέσης χώραν τίθεται τὸ θυμοειδές, τὸ δὲ λογιστικὸν εἰς τὴν τῆς ὑπάτης. τὸ γὰρ ἄνω καὶ πρῶτον ὕπατον οἱ παλαιοὶ προσηγόρευον· ἧι καὶ Ξενοκράτης (fr. 18 H.) Δία τὸν μὲν ἐν τοῖς κατὰ τὰ αὐτὰ καὶ ὡσαύτως ἔχουσιν ὕπατον καλεῖ, νέατον δὲ τὸν ὑπὸ σελήνην· πρότερος δ' Ὅμηρος (Θ 31 αλ.) τὸν τῶν ἀρχόν- 1008."A".1 των ἄρχοντα θεὸν 'ὕπατον κρειόντων' προσεῖπε. | καὶ δικαίως τῶι κρατίστωι ἀποδέδωκε τὴν ἄνω χώραν ἡ φύσις, ὥσπερ κυβερνήτην ἐνιδρύσασα τῆι κεφαλῆι τὸν λογισμόν, ἔσχατον δὲ καὶ νέατον ἀποικίσασα πόρρω τὸ ἐπιθυμητικόν. ἡ γὰρ κάτω νεάτη προσαγορεύεται τάξις, ὡς δηλοῦσιν αἱ τῶν νεκρῶν κλήσεις 'νερτέρων' καὶ 'ἐνέρων' προσαγορευομένων· ἔνιοι δὲ καὶ τῶν ἀνέμων φασὶ τὸν κάτωθεν ἐκ τοῦ ἀφανοῦς πνέοντα νότον ὠνομάσθαι. ἦν οὖν τὸ ἔσχατον ἔχει πρὸς τὸ πρῶτον ἀντίθεσιν καὶ τὸ νέατον

1008."A".10 πρὸς τὸ ὕπατον, ταύτην τοῦ ἐπιθυμητικοῦ πρὸς τὸ λογιστικὸν ἔχοντος, οὐκ ἔστιν ἀνωτάτω μὲν εἶναι καὶ πρῶτον ὕπατον δὲ μὴ εἶναι τὸ λογιστικὸν ἀλλ' ἕτερον. οἱ γὰρ ὡς 1008."B".1 κυρίαν δύναμιν αὐτῶι τὴν τῆς μέσης ἀποδιδόντες ἀγνοοῦσιν ὅτι τὴν κυριωτέραν ἀφαιροῦνται τὴν τῆς ὑπάτης, μήτε τῶι θυμῶι μήτε τῆι ἐπιθυμίαι προσήκουσαν· ἑκάτερον γὰρ ἄρχεσθαι καὶ ἀκολουθεῖν οὐδέτερον δ' ἄρχειν ἢ ἡγεῖσθαι τοῦ λογιστικοῦ πέφυκεν. ἔτι δὲ μᾶλλον τῆι φύσει φανεῖται τὸ θυμοειδὲς ‹ἢ› τῶι τόπωι τὴν μέσην ἔχον ἐκείνων τάξιν· εἴ γε δὴ τῶι μὲν λογιστικῶι τὸ ἄρχειν, τῶι δὲ θυμοειδεῖ τὸ ἄρχεσθαι καὶ τὸ ἄρχειν κατὰ φύσιν ἐστίν, ὑπηκόωι μὲν ὄντι τοῦ λογισμοῦ κρατοῦντι δὲ καὶ κολά- 1008."B".10 ζοντι τὴν ἐπιθυμίαν, ὅταν ἀπειθῆι τῶι λογισμῶι. καὶ καθάπερ ἐν γράμμασι τὰ ἡμίφωνα μέσα τῶν ἀφώνων ἐστὶ καὶ 1008."C".1 τῶν φωνηέντων τῶι πλέον ἐκείνων ἠχεῖν ἔλαττον δὲ τούτων, οὕτως ἐν τῆι ψυχῆι τοῦ ἀνθρώπου τὸ θυμοειδὲς οὐκ ἀκράτως παθητικόν ἐστιν ἀλλὰ φαντασίαν καλοῦ πολλάκις ἔχει μεμιγμένην ἀλόγωι τῆι τῆς τιμωρίας ὀρέξει. καὶ Πλάτων (Phaedr. 246a) αὐτὸς εἰκάσας συμφύτωι ζεύγει καὶ ἡνιόχωι τὸ τῆς ψυχῆς, εἶδος, ἡνίοχον μέν, ὡς παντὶ δῆλον, ἀπέφηνε τὸ λογιστικόν· τῶν δ' ἵππων τὸ μὲν περὶ τὰς ἐπιθυμίας ἀπειθὲς καὶ ἀνάγωγον παντάπασι 'περὶ ὦτα λάσιον, κωφόν, μάστιγι μετὰ κέντρων μόγις 1008."C".10 ὑπεῖκον' (253e), τὸ δὲ θυμοειδὲς εὐήνιον τὰ πολλὰ τῶι λογισμῶι καὶ σύμμαχον. ὥσπερ οὖν συνωρίδος οὐχ ὁ 1008."D".1 ἡνίοχός ἐστιν ἀρετῆι καὶ δυνάμει μέσος, ἀλλὰ τῶν ἵππων ὁ φαυλότερος μὲν τοῦ ἡνιόχου βελτίων δὲ τοῦ ὁμοζύγου, οὕτω τῆς ψυχῆς οὐ τῶι κρατοῦντι τὴν μέσην ἀπένειμε τάξιν, ἀλλ' ὧι πάθους μὲν ἧττον ἢ τῶι ‹τρίτωι μᾶλλον δ' ἢ τῶι› πρώτωι, λόγου δὲ μᾶλλον ἢ τῶι τρίτωι ‹ἧττον δ' ἢ τῶι πρώτωι› μέτεστιν. αὕτη γὰρ ἡ τάξις καὶ τὴν τῶν συμφωνιῶν ἀναλογίαν φυλάσσει, τοῦ μὲν θυμοειδοῦς πρὸς τὸ λογιστικὸν ὡς ὑπάτην τὸ διὰ τεσσάρων, πρὸς δὲ τὸ ἐπιθυμητικὸν ὡς νήτην τὸ διὰ πέντε, τοῦ δὲ λογιστικοῦ 1008."D".10 πρὸς τὸ ἐπιθυμητικὸν ὡς ὑπάτη πρὸς νήτην τὸ διὰ πασῶν. ἐὰν δὲ τὸν λογισμὸν εἰς τὸ μέσον ἕλκωμεν, ἔσται 1008."E".1 πλέον ὁ θυμὸς ἀπέχων τῆς ἐπιθυμίας, ὃν ἔνιοι τῶν φιλοσόφων ἐπιθυμίαι ταὐτὸν εἶναι δι' ὁμοιότητα νομίζουσιν.

Ἢ τὸ μὲν τοῖς τόποις ἀπονέμειν τὰ πρῶτα καὶ τὰ μέσα καὶ τὰ τελευταῖα γελοῖόν ἐστιν, αὐτὴν τὴν ὑπάτην ὁρῶντας ἐν μὲν λύραι τὸν ἀνωτάτω καὶ πρῶτον, ἐν δ' αὐλοῖς τὸν κάτω καὶ τὸν τελευταῖον ἐπέχουσαν, ἔτι δὲ τὴν μέσην ἐν ὧι τις ἂν χωρίωι τῆς λύρας θέμενος

ὡcαύτως ἁρμόcηται, φθεγγομένην ὀξύτερον μὲν ὑπάτης βαρύτερον δὲ νήτης. καὶ γὰρ ὀφθαλμὸς οὐκ ἐν παντὶ ζώιωι τὴν 1008."E".10 αὐτὴν ἔχει τάξιν, ἐν παντὶ δὲ καὶ πανταχοῦ κείμενος κατὰ φύcιν ὁρᾶν ὁμοίως πέφυκεν. ὥcπερ οὖν ὁ παιδαγωγὸς οὐ 1008."F".1 πρόcθεν ἀλλ' ὄπιcθεν βαδίζων ἄγειν λέγεται, καὶ ὁ τῶν Τρώων cτρατηγὸc (Λ 64)

'ὁτὲ μέν τε μετὰ πρώτοιcι φάνεcκεν,
ἄλλοτε δ' ἐν πυμάτοιcι κελεύων',

ἑκατέρωθι δ' ἦν πρῶτος καὶ τὴν πρώτην δύναμιν εἶχεν, οὕτω τὰ τῆc ψυχῆc μόρια δεῖ μὴ τοῖc τόποις καταβιάζεcθαι μηδὲ τοῖc ὀνόμαcιν, ἀλλὰ τὴν δύναμιν καὶ τὴν ἀνα-1009."A".1λογίαν | ἐξετάζειν. τὸ γὰρ τῆι θέcει πρῶτον ἱδρῦcθαι τὸ λογιcτικὸν ἐν τῶι cώματι τοῦ ἀνθρώπου κατὰ cυμβεβηκός ἐcτι· τὴν δὲ πρώτην ἔχει καὶ κυριωτάτην δύναμιν ὡc μέcη πρὸc ὑπάτην μὲν τὸ ἐπιθυμητικόν, νήτην δὲ τὸ θυμοειδές, τῶι χαλᾶν καὶ ἐπιτείνειν καὶ ὅλως cυνωιδὰ καὶ cύμφωνα ποιεῖν ἑκατέρου τὴν ὑπερβολὴν ἀφαιρῶν καὶ πάλιν οὐκ ἐῶν ἀνίεcθαι παντάπαcιν οὐδὲ καταδαρθάνειν· τὸ γὰρ μέτριον καὶ cύμμετρον ὁρίζεται μεcότητι. μᾶλλον δὲ τοῦτο τέλοc ἐcτὶ τῆc τοῦ λόγου δυνάμεωc, μεcότητας 1009."A".10 ἐν τοῖc πάθεcι ποιεῖν, ἃc ἱερὰc καλοῦcι καὶ ὁcίαc, ἐχούcαc 1009."B".1 τὴν τῶν ἄκρων πρὸc τὸν λόγον καὶ πρὸc ἄλληλα διὰ τοῦ λόγου cύγκραcιν. οὐ γὰρ ἡ cυνωρὶc μέcον ἔχει τῶν ὑποζυγίων τὸ κρεῖττον, οὐδὲ τὴν ἡνιοχείαν ἀκρότητα θετέον ἀλλὰ μεcότητα τῆc ἐν ὀξύτητι καὶ βραδύτητι τῶν ἵππων ἀμετρίαc, ὥcπερ ἡ τοῦ λόγου δύναμιc ἀντιλαμβανομένη κινουμένων ἀλόγωc τῶν παθῶν καὶ cυναρμόττουcα περὶ αὐτὴν εἰc τὸ μέτριον ἐλλείψεωc καὶ ὑπερβολῆc μεcότητα καθίcτηcι.

4. Proclo, *In R.*, I, 212-3 Kroll[1118]:

εἰ δὲ δὴ καὶ ὁ λόγοc, ὡc ἀμφοῖν ἄρχων καὶ αἴτιοc τῆc πρὸc ἑαυτὸν ἐπιcτροφῆc καὶ τοῦ πειθηνίοις γενέcθαι, τοῦ μέτρου περιέχει τὴν ἀρχὴν ὃ δέδωκεν ἐκείνοις, εἴη ἂν ἡ cωφροcύνη, ἀρξαμένη μὲν ἀπὸ τοῦ λόγου, τελευτῶcα δὲ εἰc τὴν ἐπιθυμίαν διὰ μέcου τοῦ θυμοῦ, καὶ

[1118] Vid. también Proclo, *In R.*, II, p. 4 Kroll: ὁ μὲν Μουcηγέτηc τὸν ὅλον ὡc ἕνα κόcμον πληροῖ τῆc θείαc ἁρμονίαc ἐκ τριῶν ὅρων cυναρμόcαc, νοῦ μὲν ὡc ὑπάτηc, ψυχῆc δὲ ὡc μέcηc, cώματοc δὲ ὡc νήτηc, καὶ μίαν ὡc ἀληθῶc λύραν δημιουργικὴν ἀποτελέcαc ἐκ τούτων τὸ πᾶν εἷc ἔχει τὸ κράτοc. Una vez más, la imagen de la lira.

οὕτως ἁρμονία διὰ πασῶν ἐκ τριῶν ὅρων οὖσα, λόγου θυμοῦ ἐπιθυμίας. ὧν ὁ θυμὸς μέσος ὢν ὠδὶ μὲν ποιεῖ τὴν διὰ τεσσάρων, ὠδὶ δὲ τὴν διὰ πέντε συμφωνίαν, τὴν μὲν τοῦ λόγου πρὸς τὸν θυμὸν διὰ πέντε, τὴν δὲ τοῦ 1.213.1 θυμοῦ πρὸς τὴν ἐπιθυμίαν διὰ τεσσάρων. ταύτην γοῦν ἐκάλουν οἱ Πυθαγόρειοι συλλαβὴν ὡς οὐ τελέαν οὖσαν συμφωνίαν, τὴν δὲ διὰ πέντε μᾶλλον ἢ ταύτην εἶναι συμφωνίαν· ὥσπερ δὴ καὶ τὸν θυμὸν μᾶλλον πρὸς τὸν λόγον ἔχειν δοτέον συμφωνίαν ἢ τὴν ἐπιθυμίαν πρὸς τὸν θυμόν, εἰ καὶ ἐλάσσων ἡ τούτων διάστασις, πλείων δὲ ἡ ἐκείνων· τὰ μὲν γὰρ ὀρέξεις μόνον ἄμφω, τὰ δὲ λόγος καὶ ὄρεξις, ἀλλ' οὖν πλείων ἡ συμφωνία θυμοῦ πρὸς λόγον, εἰ καὶ πλείων ἡ διάστασις, ἢ ἐπιθυμίας πρὸς θυμόν, εἰ καὶ ἐλάσσων.

5. Juan Filópono, *In Aristotelis de anima libros commentaria,* vol. 15, p. 70 de los *CAG:*

ὥσπερ οὖν ἁρμονίαν λέγοντες τὴν ψυχὴν οὔ φασι ταύτην ἁρμονίαν τὴν ἐν ταῖς χορδαῖς (γελοῖον γάρ), ἀλλ' ὅτι ὥσπερ ἡ ἁρμονία, καθὼς αὐτοὶ ὁρίζονται οἱ Πυθαγόρειοι, 'πολυμιγέων ἐστὶ καὶ διχᾶ φρονεόντων ἕνωσις' (τὸν γὰρ βαρὸν φθόγγον καὶ τὸν ὀξὺν ἐναντίους ὄντας κεράσασα ἡ ἁρμονία ἓν μέλος τεχνικὸν ἀπετέλεσεν), οὕτω καὶ ἡ ψυχὴ ἡ ἡμετέρα ἁρμονίας ἐστὶ τῶι παντὶ αἰτία (ὄντων γὰρ τῶν ἀεὶ ἄνω, τῶν νοητῶν φησι καὶ πάντηι χωριστῶν τῆς ὕλης, ὄντων καὶ τῶν ἀεὶ κάτω καὶ τῆς ὕλης ἀχωρίστων, καὶ τούτων ἀκοινωνήτων ὄντων πρὸς ἄλληλα καὶ τῶι ὄντι 'διχᾶ φρονεόντων', ταῦτα δι' ἑαυτῆς μέσης συνδεῖ ἡ ψυχὴ καὶ ἑνοῖ καὶ μίαν ἐξ αὐτῶν ἁρμονίαν ἀποτελεῖ.

6. Aristides Quintiliano, II, 17:

τῆι γὰρ δὴ προτέραι τῆς ψυχῆς συστάσει, δι' ἧς συναφὴν πρὸς τοῦτι πεποίηται τὸ σῶμα, τὴν τῶν ὀργάνων ἀναλογεῖν ὕλην τε καὶ φύσιν ταύτην γάρ, ἕως μὲν ἐν τῶι καθαρωτέρωι τοῦ παντὸς ἵδρυται ἀμιγὴς οὖσα σώμασιν, ἀκίβδηλόν τε εἶναι καὶ ἄχραντον καὶ τῶι τοῦδε τοῦ παντὸς ἡγεμόνι συμπεριπολοῦσαν· ἐπὰν δὲ ἐκ τῆς ἐπὶ τάδε νεύσεως φαντασίας τινὰς ἐκ τῶν περὶ τὸν γήϊνον ἀναλαμβάνηι τόπον, τηνικαῦτα τῶν μὲν ἐκεῖθι καλῶν κατὰ μικρὸν αὐτὴν λήθην τε ἴσχειν καὶ ὑφιζάνειν· ὅσωι δὲ τῶν ἄνω χωρίζεται, τοσούτωι τοῖς ἐνθαδὶ προσάγουσαν πλείονος ἐμπίπλασθαι τῆς ἀνοίας καὶ ἐς τὸ σωματικὸν τρέπεσθαι σκότος, διὰ μὲν ἐλάττωσιν τῆς προτέρας ἀξίας οὐκέτι τῶι παντὶ νοητῶς συμπαρεκτείνεσθαι δυναμένην, ὑπὸ δὲ λήθης τῶν ἐκεῖθι καλῶν καὶ ἐκπλήξεως τῆς ἐπὶ γηΐνοις ἐς τὰ στερεώτερα καὶ ὕληι

σύντροφα καταφερομένην. διὸ δὴ σώματος ἐφιεμένη, φασίν, ἀφ' ἑκάστου τῶν ἀνωτέρω τόπων μοίρας τινὰς τῆς σωματικῆς συγκρίσεως λαμβάνει τε καὶ ἐφέλκεται. διὰ μὲν οὖν τῶν αἰθερίων ἰοῦσα κύκλων πᾶν ὅσον αὐγοειδές τέ ἐστι καὶ ἐς τὸ ἀλεαίνειν τὸ σῶμα καὶ φυσικῶς συνέχειν ἐπιτήδειον μεταλαμβάνει, δεσμούς τινας ἐκ τούτων αὐτῇ τῶν κύκλων καὶ τῶν ἐν αὐτοῖς γραμμῶν † ταῖς ἀλλήλων φοραῖς † ἀτάκτωι φορᾶι δικτύου τρόπον διαπλέκουσα· διὰ δὲ τῶν περὶ σελήνην φερομένη τόπων, ἀεροειδῶν τε καὶ πνεύματι λοιπὸν ἀντιτύπωι κεκοινωνηκότων, πολὺν τὸν ῥοῖζον καὶ σφοδρὸν διὰ τὴν φυσικὴν ποιουμένη κίνησιν τοῦ τε ὑποκειμένου πνεύματος ὑποπίμπλαται, καὶ παρατεινομένη τὰς τῶν κύκλων ἐπιφανείας τε καὶ γραμμάς, τὰ μὲν ὑπὸ τῶν τοῦ πνεύματος ὄγκων καθελκομένη, τὰ δὲ φυσικῶς τῶν ἐπέκεινα ἀντεχομένη, τὸ σφαιροειδὲς ἀπόλλυσι σχῆμα, ἐς δὲ τὸ ἀνδρεῖον μεταβάλλεται. τὰς μὲν οὖν ἐπιφανείας, κατὰ τὴν αὐγοειδῆ γενομένας καὶ αἰθέριον ὕλην, ἐς τὴν ὑμενοειδῆ μορφὴν ἐναλλάττει, τὰς δὲ γραμμάς, περὶ τὸν ἐμπύριον καταντησάσας καὶ τῆι τοῦ πυρὸς ἐπιχρωσθείσας ξανθότητι, ἐς τὴν τῶν νεύρων ἰδέαν τρέπει, πνεῦμα δὲ ὑγρὸν ἐκ τῶν τῆιδε προσλαμβάνει λοιπόν, ὡς εἶναι τοῦτο πρῶτον αὐτῇ σῶμά τι φυσικόν, ἔκ τινων ἐπιφανειῶν ὑμενοειδῶν τε καὶ γραμμῶν νευροειδῶν καὶ πνεύματος συγκεκροτημένον· τοῦτο καὶ ῥίζαν εἶναι σώματος, τοῦτο καὶ ἁρμονίαν ὠνόμασαν· τούτωι καὶ τρέφεσθαι τουτὶ τὸ ὀστρεῶδες ὄργανον καὶ συνέχεσθαί φασιν.

B. ORIGEN CELESTE DE LA CATARSIS MUSICAL.

7. Yámblico, *VP*, 15, 65-6:

15.65 Ἐπί τε ὕπνον ἑσπέρας τρεπομένων τῶν ὁμιλητῶν, ἀπήλλαττε μὲν αὐτοὺς τῶν ἡμερινῶν ταραχῶν καὶ ἐνηχημάτων διεκάθαιρέ τε συγκεκλυδασμένον τὸ νοητικόν, ἡσύχους τε καὶ εὐονείρους, ἔτι δὲ μαντικοὺς τοὺς ὕπνους αὐτοῖς ἀπειργάζετο· ἀπό τε τῆς εὐνῆς πάλιν ἀνισταμένων, τοῦ νυκτερινοῦ κάρου καὶ τῆς ἐκλύσεως καὶ τῆς νωχελίας αὐτοὺς ἀπήλλαττε διά τινων ἰδιοτρόπων ἀισμάτων καὶ μελισμάτων, ψιλῆι τῆι κράσει, διὰ λύρας ἢ καὶ φωνῆς, συντελουμένων. ἑαυτῶι δὲ οὐκέθ' ὁμοίως, δι' ὀργάνων ἢ καὶ ἀρτηρίας, τὸ τοιοῦτον ὁ ἀνὴρ συνέταττε καὶ ἐπόριζεν, ἀλλὰ ἀρρήτωι τινὶ καὶ δυσεπινοήτωι θειότητι χρώμενος ἐνητένιζε τὰς ἀκοὰς καὶ τὸν νοῦν ἐνήρειδε ταῖς μεταρσίαις τοῦ κόσμου συμφωνίαις, ἐνακούων, ὡς ἐνέφαινε, μόνος αὐτὸς καὶ συνιεὶς τῆς καθολικῆς τῶν σφαιρῶν καὶ τῶν κατ' αὐτὰς κινουμένων ἀστέρων ἁρμονίας τε καὶ συνωιδίας, πληρέστερόν τι τῶν

θνητῶν καὶ κατακορέστερον μέλος φθεγγομένης διὰ τὴν ἐξ ἀνομοίων μὲν καὶ ποικίλως διαφερόντων ῥοιζημάτων ταχῶν τε καὶ μεγεθῶν καὶ ἐποχήσεων, ἐν λόγωι δέ τινι πρὸς ἄλληλα μουσικωτάτωι διατεταγμένων, κίνησιν καὶ περιπόλησιν εὐμελεστάτην ἅμα καὶ ποικίλως περικαλλεστάτην ἀποτελουμένην. 15. 66. ἀφ' ἧς ἀρδόμενος ὥσπερ καὶ τὸν τοῦ νοῦ λόγον εὐτακτούμενος καὶ ὡς εἰπεῖν σωμασκούμενος εἰκόνας τινὰς τούτων ἐπενόει παρέχειν τοῖς ὁμιλητοῖς ὡς δυνατὸν μάλιστα, διά τε ὀργάνων καὶ διὰ ψιλῆς τῆς ἀρτηρίας ἐκμιμούμενος. ἑαυτῶι μὲν γὰρ μόνωι τῶν ἐπὶ γῆς ἁπάντων συνετὰ καὶ ἐπήκοα τὰ κοσμικὰ φθέγματα ἐνόμιζε, καὶ ἀπ' αὐτῆς τῆς φυσικῆς πηγῆς τε καὶ ῥίζης ἄξιον ἑαυτὸν ἡγεῖτο διδάσκεσθαί τι καὶ ἐκμανθάνειν καὶ ἐξομοιοῦσθαι κατ' ἔφεσιν καὶ ἀπομίμησιν τοῖς οὐρανίοις, ὡς ἂν οὕτως ἐπιτυχῶς πρὸς τοῦ φύσαντος αὐτὸν δαιμονίου μόνον διωργανωμένον.

8. Yámblico, *De mysteriis*, III, 9:

Ἃ δὲ λέγεις ἐπὶ τούτοις ἐστὶ ταῦτα· ὡς τῶν ἐξισταμένων ἔνιοί τινες αὐλῶν ἀκούοντες ἢ κυμβάλων ἢ τυμπάνων ἤ τινος μέλους ἐνθουσιῶσιν, ὡς οἵ τε κορυβαντιζόμενοι καὶ οἱ τῶι Σαβαζίωι κάτοχοι καὶ οἱ μητρίζοντες· δεῖ δὴ καὶ περὶ τούτων τὰς αἰτίας διελθεῖν πῶς τε γίγνονται, ἐπιτελούμενά τε τίνα ἔχει λόγον.

Τὸ μὲν οὖν κινητικόν τι καὶ παθητικὸν εἶναι τὴν μουσικήν, καὶ τὸ τῶν αὐλῶν ἐμποιεῖν ἢ ἰατρεύειν τὰ πάθη τῆς παρατροπῆς, καὶ τὸ μεθιστάναι τὰς τοῦ σώματος κράσεις ἢ διαθέσεις τὴν μουσικήν, καὶ τὸ ἄλλοις μὲν μέλεσιν ἀναβακχεύεσθαι ἄλλοις δ' ἀποπαύεσθαι τῆς βακχείας, καὶ πῶς αἱ τούτων διαφοραὶ πρὸς τὰς τῆς ψυχῆς ἑκάστας διαθέσεις προσαρμόττουσι, καὶ ὅτι τὸ ἄστατον καὶ ἀκατάστατον μέλος πρὸς τὰς ἐκστάσεις οἰκεῖον, οἷα δή ἐστι τὰ Ὀλύμπου, καὶ ὅσα τοιαῦτα λέγεται, πάντα ἀλλοτρίως μοι δοκεῖ λέγεσθαι πρὸς τὸν ἐνθουσιασμόν· φυσικά τε γάρ ἐστι καὶ ἀνθρώπινα καὶ τέχνης ἡμετέρας ἔργα· τὸ δὲ θεῖον ἐν αὐτοῖς οὐδ' ὁπωστιοῦν διαφαίνεται.

Μᾶλλον οὖν ἐκεῖνα λέγομεν, ὡς ἦχοί τε καὶ μέλη καθιέρωνται τοῖς θεοῖς οἰκείως ἑκάστοις, συγγένειά τε αὐτοῖς ἀποδέδοται προσφόρως κατὰ τὰς οἰκείας ἑκάστων τάξεις καὶ δυνάμεις καὶ τὰς ἐν αὐτῶι ‹τῶι› παντὶ κινήσεις καὶ τὰς ἀπὸ τῶν κινήσεων ῥοιζουμένας ἐναρμονίους φωνάς· κατὰ δὴ τὰς τοιαύτας τῶν μελῶν πρὸς τοὺς θεοὺς οἰκειότητας παρουσία τε αὐτῶν γίγνεται (οὐδὲ γάρ ἐστί τι τὸ διεῖργον), ὥστε

μετέχειν αὐτῶν εὐθὺς τὸ τὴν τυχοῦσαν ἔχον πρὸς αὐτοὺς ὁμοιότητα, κατοχή τε συνίσταται εὐθὺς τελεία καὶ πλήρωσις τῆς κρείττονος οὐσίας καὶ δυνάμεως. Οὐχ ὅτι τὸ σῶμα καὶ ἡ ψυχὴ ἀλλήλοις ἐστὶ συμπαθῆ καὶ συμπάσχει τοῖς μέλεσιν, ἀλλ' ἐπεὶ τῆς θείας ἁρμονίας ἡ τῶν θεῶν ἐπίπνοια οὐκ ἀφέστηκεν, οἰκειωθεῖσα δὲ πρὸς αὐτὴν κατ' ἀρχὰς μετέχεται ὑπ' αὐτῆς ἐν μέτροις τοῖς προσήκουσιν· ἔχει δὲ καὶ τὸ ἀνεγείρεσθαι καὶ τὸ ἀποπαύεσθαι κατὰ τὴν τῶν θεῶν τάξιν ἑκάτερον. Ἀπέρασιν δὲ καὶ ἀποκάθαρσιν ἰατρείαν τε οὐδαμῶς αὐτὸ κλητέον. Οὐδὲ γὰρ κατὰ νόσημά τι ἢ πλεονασμὸν ἢ περίττωμα πρώτως ἐν ἡμῖν ἐμφύεται, θεία δ' αὐτοῦ συνίσταται ἡ πᾶσα ἄνωθεν ἀρχὴ καὶ καταβολή.

Ἀλλ' οὐδὲ τοῦτο δεῖ λέγειν, ὡς ἡ ψυχὴ πρώτως ὑφέστηκεν ἐξ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ· ἔστι γὰρ οὕτω ψυχῆς μόνης οἰκεῖος ὁ ἐνθουσιασμός· βέλτιον οὖν καὶ τὴν τοιαύτην ἀπόφασιν ἐκεῖσε μετάγειν, ὅτι δὴ ἡ ψυχή, πρὶν καὶ τῶι σώματι δοῦναι ἑαυτήν, τῆς θείας ἁρμονίας κατήκουεν· οὐκοῦν καὶ ἐπειδὰν εἰς σῶμα ἀφίκηται, ὅσα ἂν μέλη τοιαῦτα ἀκούσηι οἷα μάλιστα διασώζει τὸ θεῖον ἴχνος τῆς ἁρμονίας, ἀσπάζεται ταῦτα καὶ ἀναμιμνήσκεται ἀπ' αὐτῶν τῆς θείας ἁρμονίας, καὶ πρὸς αὐτὴν φέρεται καὶ οἰκειοῦται, μεταλαμβάνει τε αὐτῆς ὅσον οἷόν τε αὐτῆς μετέχειν.

C. EL POETA, EL MÚSICO Y LA EDUCACIÓN.

9. Estrabón, I, 2, 3:

Ποιητὴν γὰρ ἔφη πάντα στοχάζεσθαι ψυχαγωγίας, οὐ διδασκαλίας. τοὐναντίον δ' οἱ παλαιοὶ φιλοσοφίαν τινὰ λέγουσι πρώτην τὴν ποιητικήν, εἰσάγουσαν εἰς τὸν βίον ἡμᾶς ἐκ νέων καὶ διδάσκουσαν ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις μεθ' ἡδονῆς· οἱ δ' ἡμέτεροι καὶ μόνον ποιητὴν ἔφασαν εἶναι τὸν σοφόν. διὰ τοῦτο καὶ τοὺς παῖδας αἱ τῶν Ἑλλήνων πόλεις πρώτιστα διὰ τῆς ποιητικῆς παιδεύουσιν, οὐ ψυχαγωγίας χάριν δήπουθεν ψιλῆς, ἀλλὰ σωφρονισμοῦ· ὅπου γε καὶ οἱ μουσικοὶ ψάλλειν καὶ λυρίζειν καὶ αὐλεῖν διδάσκοντες μεταποιοῦνται τῆς ἀρετῆς ταύτης· παιδευτικοὶ γὰρ εἶναί φασι καὶ ἐπανορθωτικοὶ τῶν ἠθῶν. ταῦτα δ' οὐ μόνον παρὰ τῶν Πυθαγορείων[1119] ἀκούειν ἐστὶ λεγόντων,

---

[1119] Cf. Estrabón, X, 3, 10: Καὶ διὰ τοῦτο μουσικὴν ἐκάλεσε Πλάτων καὶ ἔτι πρότερον οἱ Πυθαγόρειοι τὴν φιλοσοφίαν, καὶ καθ' ἁρμονίαν τὸν κόσμον συνεστάναι φασί, πᾶν τὸ μουσικὸν εἶδος θεῶν ἔργον ὑπολαμβάνοντες. οὕτω δὲ καὶ αἱ Μοῦσαι θεαὶ καὶ Ἀπόλλων μουσηγέτης καὶ ἡ ποιητικὴ πᾶσα ὑμνητική. ὡσαύτως δὲ καὶ τὴν

ἀλλὰ καὶ Ἀριστόξενος οὕτως ἀποφαίνεται. καὶ Ὅμηρος δὲ τοὺς ἀοιδοὺς σωφρονιστὰς εἴρηκε, καθάπερ τὸν τῆς Κλυταιμνήστρας φύλακα "ὧι πόλλ' ἐπέτελλεν Ἀτρείδης Τροίηνδε κιὼν εἴρυσθαι ἄκοιτιν," τόν τε Αἴγισθον οὐ πρότερον αὐτῆς περιγενέσθαι πρὶν ἢ "τὸν μὲν ἀοιδὸν ἄγων ἐς νῆσον ἐρήμην κάλλιπεν· τὴν δ' ἐθέλων ἐθέλουσαν ἀνήγαγεν ὅνδε δόμονδε.

τῶν ἠθῶν κατασκευὴν τῆι μουσικῆι προσνέμουσιν, ὡς πᾶν τὸ ἐπανορθωτικὸν τοῦ νοῦ τοῖς θεοῖς ἐγγὺς ὄν.

BIBLIOGRAFÍA

ABERT, H., 1899: *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums,* Leipzig (reimpr. publicada en Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, ²1968).

----, 1926: "Die Stellung der Musik in der antiken Kultur", en *Die Antike,* II, 136-54.

ABRAHAM, G., 1986: "Nikolay Rimsky-Korsakov", en VV. AA.: *Russian Masters, 2* (tomo 15 de *The Composer Biography Series,* ed. por Stanley Sadie a partir de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians).* Nueva York, W. W. Norton & Company.

ABT, A., 1908: *Die Apologie des Apuleius von Madaura und die antike Zauberei. Beiträge zur Erläauterung der Schrift de magia.* Gießen, Verlag von Alfred Töpelmann.

AKURGAL, E., 1961: *Die Kunst Anatoliens,* Berlín, Walter de Gruyter.

ALBERT, K., 1989: "Orpheus und der Ursprung der metaphysischen Poesie", en *Philosophische Studien, II: Philosophie der Kunst,* Sankt Augustin, Academia Verlag Richarz, pp. 278-84.

ALEXINSKY, G., 1935: "Mythologie slave", en GUIRAND, F. (dir.): *Mythologie générale,* París, Larousse, 1935 (trad. esp., Barcelona, Labor, 1960).

ALLEN, W. S., 1973: *Accent and Rhythm,* Cambridge, University Press.

ALSINA, J., 1984: "Principios de estilística griega: el nivel sonoro", en Bernabé, A., *et al.* (eds.), 1984: *Athlon. Satura grammatica in honorem Francisci Rodríguez Adrados,* vol. I, Madrid, Gredos, pp. 69-81.

ALY, W., 1912: "Ursprung und Entwicklung der Zeusreligion", en *Philologus,* 71, pp. 457-78.

ANDERSON, W. D., 1966: *Ethos and Education in Greek Music.* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

ANDERSON, W. S., 1982: "The Orpheus of Virgil and Ovid: *flebile nescio quid*", en Warden, J. (ed.), 1982: *Orpheus. The Metamorphosis of a Myth.* Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, pp. 25 y ss.

----, 1989: "The artist's limits in Ovid. Orpheus, Pygmalion, and Daedalus", en *Syllecta classica* (publ. de la Unvd. de Iowa), I, 1-11.

AVEZZÙ, E., y CIANI, M. G., 1994: "La cetra di Achille. Melodia e parola nella cultura greca da Omero a Filostrato", en *Musica e storia,* II, pp. 223-238.

BADER, F., 1989: *La langue des dieux ou l'hermétisme des poètes indo-européens.* Pisa, Giardini Editori e Stampatori.

BALTY, J., 1977: *Mosaïques antiques de la Syrie,* Bruselas, Centre Belge de Recherches Archéologiques à Apamée de Syrie.

BARIÉ, P., 1990: "Vom Urschrei zum Flötenspiel. Pindars zwölfte pythische Ode und die Mythologie der Musik", en *Der altsprachliche Unterricht,* XXXIII, cuaderno VI, pp. 65-78.

BARKER, A. (trad. y anotador), 1984: *Greek Musical Writings, I: the Musician and his Art.* Cambridge, University Press.

BARRA, G., 1975: "La figura di Orfeo nel libro IV delle Georgiche", en *Vichiana,* 4, pp. 193-9.

BÉLIS, A., 1988: "Musique et transe dans le cortège dionysiaque", en *Transe et théâtre (Actes de la table ronde internationale, Montpellier, 3-5 Mars 1988),* a cargo de P. Ghiron-Bistagne, en *Cahiers du GITA,* IV, 1988, pp. 9-29. Hay traducción italiana parcial en Restani, D. (coord.), 1995: *Musica e mito nella Grecia antica,* Bolonia, Il Mulino, pp. 271-81.

----, 1995: "Cithares, citharistes et citharodes en Grèce", en *Comptes-Rendus de l' Académie des Inscriptions et Belles Lettres,* IV (noviembre-diciembre), pp. 1025-1065.

BENVENISTE, É., 1969: *Le vocabulaire des institutions indo-européennes,* París, Les Éditions de Minuit.

BERNABÉ, A. (introd., trad. y notas), 1978: *Himnos homéricos. Batracomiomaquia.* Madrid, Gredos.

----, 1992: "Una forma embrionaria de reflexión sobre el lenguaje: la etimología de los nombres divinos en los órficos", en *Revista española de lingüística,* año 22, fasc. 1, pp. 25-54.

----, 1994: "Consideraciones sobre la épica griega perdida", en López Férez, J. A. (éd.): *La épica griega y su influencia en la literatura española (Aspectos literarios, sociales y educativos).* Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 155-188.

----, 1996: "Plutarco e l' orfismo", en Gallo, I. (ed.): *Plutarco e la religione. Atti del Convegno di Ravello,* Nápoles, M. D' Auria Editore, pp. 63-104.

----, 1997: "Orfismo y pitagorismo", en García Gual, C. (coord.): *Historia de la Filosofía antigua,* en *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía,* Madrid, Trotta, 73-88.

----, 1998: "Platone e l' orfismo", en Sfameni Gasparro, G. (ed.): *Destino e salvezza: tra culti pagani e gnosi cristiana. Itinerari storico-religiosi sulle orme di Ugo Bianchi.* Cosenza, Lionello Giordano, 33-93.

----, (en prensa): "Orfeo: el poder de la música", en *Anfión.*

----, (en prensa): "La palabra de Orfeo: religión y magia", en las *Actas del II Simposio de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones.*

----, (en prensa): "Un fragmento de los *Cretenses,* de Eurípides", en un volumen colectivo coordinado por J. A. López Férez.

BERNARDINO, A. di (dir.), 1983: *Dizionario Patristico e di Antichità cristiane.* Casale Monferrato, Casa Editrice Marietti (tradcc. esp., *Diccionario patrístico y de antigüedad cristiana.* Salamanca, Ediciones Sígueme, 1991-2).

BIANCO, O., 1983: "Orfeo e l' oltretomba virgiliano", en *Atti del Convegno Virgiliano di Brindisi nel bimilenario della morte,* Perugia, 1983, pp. 273-284. P. 276: Orfeo crea con su canto la armonía entre el hombre y la Naturaleza.

BICKEL, E., 1960: *Lehrbuch der Geschichte der römischen Literatur.* Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag (traducción española, *Historia de la literatura romana.* Madrid, Gredos, 1982).

BIDEZ, J., y CUMONT, F., 1938: *Les mages hellénisés: Zoroastre, Ostanès et Hystaspe d' après la tradition grecque, I: Introduction, et II: Les textes.* París, Les Belles Lettres.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. Mª., 1989: "Mosaicos del Museo Arqueológico de Estambul", en VV. AA., 1989: *Homenaje al Profesor Antonio Blanco Freijeiro,* Madrid, Facultad de Geografía e Historia, pp. 354-375.

BLEGEN, C. W., 1956: "The Palace of Nestor Excavations of 1955", en *American Journal of Archaeology,* 60, pp. 95-101.

BOLL, F., 1931: *Sternglaube und Sterndeutung,* Leipzig, Teubner.

BOUSSET, D. W., 1901: "Die Himmelsreise der Seele", en *ARW,* 4, pp. 136-169 y 229-273.

BOWRA, C. M., 1952: "Orpheus and Eurydice", en *CQ,* 46, pp. 113-126.

----, ²1961: *Greek Lyric Poetry.* Oxford, Clarendon Press.

----, 1962: *Primitive Song.* Nueva York-Ontario-Londres, New American Library of World Literature, Inc., New American Library of Canada Ltd., New English Library Ltd.

BOYANCÉ, P., 1937: *Le culte des Muses chez les philosophes grecs.* París, Boccard (reimprs. de 1972 y 1994).

----, 1946: "Les Muses et l' harmonie des sphères", en *Mélanges F. Grat,* I, París, pp. 3-16.

----, 1952: "La religion astrale de Platon à Ciceron", en *REG,* tomo LXV, núms. 306-8, pp. 312-350.

BRAGARD, R., y DE HEN, F. J., 1973: *Les instruments de musique.* Bruselas, Albert De Visscher, Compagnie Belge d' Editions, S. P. R. L. (tradcc. esp. de J. Casanovas, publicada con el título de *Instrumentos de música,* Barcelona, Ediciones Daimon, 1976).

BRANCACCI, A., 1988: "Alcidamante e PHibeh 13 de musica: musica della retorica e retorica della musica", en Brancacci, A.; Decleva Caizzi, F. *et al.* (edd.), 1988: *Aristoxenica, Menandrea, Fragmenta Philosophica,* Florencia, Olschki, pp. 61-84.

BRANDON, S. G. F. (ed.), 1970: *A Dictionary of Comparative Religion.* Londres, Weidenfeld & Nicolson (hay tradcc. esp. de J. Valiente Malla, publicada con el título de *Diccionario de las religiones comparadas,* Madrid, Ediciones Cristiandad, 1975).

BREGLIA PULCI DORIA, L., 1994: "Le sirene di Pitagora", en *A. I. O. N. (filol.),* 16, pp. 55-77.

BREMMER, J., 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.

BRISSON, L., 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,* Berlín-Nueva York, De Gruyter, II, 36, 4, pp. 2.867-2.931, ahora en *eiusd.,* 1995: *Orphée et l' orphisme dans l' Antiquité Gréco-Romaine,* Hampshire-Vermont, Variorum (reproducido con la misma paginación de *ANRW).*

BURKERT, W., 1962: *Weisheit und Wissenschaft. Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon.* Nuremberg, Verlag Hans Carl. Hay traducción inglesa, con adiciones, de L.. Minar, publicada con el título *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism.* Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1972.

----, 1962 b: "Γόης. Zum griechischen Schamanismus", en *RhM,* 105, pp. 36-55.

----, 1970: "La genèse des choses et des mots", en *Les études philosophiques,* pp. 443-55.

----, 1985: *Greek Religion.* Oxford, Blackwell.

----, 1994: "Orpheus, Dionysos und die Euneiden in Athen: das Zeugnis von Euripides' *Hypsipyle*", en Bierl, A., y Möllendorf, P. von (eds.), 1994: *Orchestra. Drama. Mythos. Bühne (Festschrift für Hellmut Flashar anläßlich seines 65. Geburtstages),* Stuttgart y Leipzig, Teubner, pp. 44-49.

BUSCH, S., 1993: "Orpheus bei Apollonios Rhodios", en *Hermes,* 121 (3), 301-324.

BUSCHOR, E., 1944: *Die Musen des Jenseits*. Munich, Bruckmann.

CABAÑAS, P., 1948: *El mito de Orfeo en la literatura española,* Madrid, C. S. I. C., 1948.

CANTO NIETO, J. R. del (introd., trad. y notas), 1992: *Eratóstenes. Catasterismos*. Madrid, Ediciones Clásicas.

CASTILLO BEJARANO, M. (introd, trad. y notas), 1993:*Claudiano. Poemas, I.* Madrid, Gredos, 1993).

CHAILLEY, J., 1968: "Mythologie et civilisations musicales dans la Grèce antique", en PORTE, J. (coord. y prólogo) 1968: *Encyclopédie des musiques sacrées,* I, París, Labergerie, pp. 323-37.

CHADWICK, H. M., y N. K., 1932-36: *The Growth of Literature* (2 vols.). Cambridge, University Press.

CHANTRAINE, P., 1968 y ss. (rpr. publicada en 1990): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. París, Klincksieck.

CHARITONIDIS, S.; KAHIL, L., y GINOUVÈS, R., 1970: "Les Mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène", en *Antike Kunst,* Beiheft 6.

CHRIST, W. von; SCHMID, W., y STAEHLIN, O., 1920 y ss.: *Griechische Literaturgeschichte*. Munich, Beck (rpr. de la sexta ed., *ibid.,* 1974).

CHRISTOPOULOS, M., 1991: "The Spell of Orpheus", en *Metis,* VI, pp. 205-22.

CLAUSEN, W. V., y KENNEY, E. J. (eds.), 1982: *The Cambridge History of Classical Literature. II: Latin Literature*. Cambridge, University Press. Hay tradcc. española de Elena Bombín, Madrid, Gredos, 1989.

CLAY, J. S., 1989: *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*. Princeton, Princeton University Press.

COMAN, J., 1939: *Orphée, civilisateur de l' humanité*. Cahiers Zalmoxis, II, París, Geuthner.

COMBARIEU, J., 1909: *La musique et la magie*. París, Picard.

COMOTTI, G., 1977 (²1991): *La musica nella cultura greca e romana,* Turín, EDT (trad. esp. de R. Fdz. Picardo: *La música en la cultura griega y romana,* Madrid, Turner, 1986.

COMSTOCK, M., y VERMEULE, C., 1971: *Greek, Etruscan and Roman Bronces in the Museum of Fine Arts, Boston,* Boston-Massachusetts, Museum of Fine Arts.

CONTE, F., 1986: *Les Slaves. Aux origines des civilisations d' Europe.* París, Editions Albin Michel (trad. italiana de E. Garino y D. Formentin, *Gli Slavi: la civiltà dell' Europa centrale ed orientale.* Turín, Einaudi, 1991).

COOK, A. B., 1925: *Zeus. A Study in Ancient Religion* (rpr., Nueva York, Biblo and Tannen, 1964).

CORNFORD, F. M., 1922: "Mysticism and Science in the Pythagorean Tradition", en *CQ,* 16, pp. 137-150.

CULIANU, I. P., 1982: "L' *Ascension de l' Âme* dans les mystères et hors des mystères", en Bianchi, U., y Vermaseren, M. J. (eds.), 1982: *La soteriologia dei culti orientali nell' Impero Romano,* Leiden, Brill, pp. 276-307.

----, 1983: *Psychanodia, I. A Survey of the Evidence Concerning the Ascension of the Soul and its Relevance.* Leiden, Brill.

----, 1984: *Experiences de l' extase. Extase, ascension celeste et récit visionnaire de l' hellénisme au moyen age.* París. (hay tradcc. esp., pbda. por Eds. Paidós).

CUMONT, F., ²1909: *Les religions orientales dans le paganisme romain.* París, Leroux (cf. también la cuarta edición, París, Geuthner, 1929).

----, 1909 b: "La théologie solaire du paganisme romain", en *Mémoires présentés par divers savants à l' Académie des Inscrriptions et Belles Lettres,* tome XII, II^e partie, pp. 447-479, París, Klincksieck.

----, 1910: "L' aigle funéraire des syriens et l' apothéose des empereurs", en *Revue de l' histoire des religions,* 62, pp. 119-163.

----, 1915: "Les anges du paganisme", en *Revue de l' histoire des religions,* 72, pp. 159-182.

----, 1918: "La basilique souterraine de la Porta Maggiore", en *Revue archéologique,* 8, pp. 52-73.

----, 1919: "Un mythe pythagoricien chez Posidonius et Philon", en *Revue de philologie, de littérature et d' histoire anciennes,* 43, pp. 78-85.

----, 1942: *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains.* París, Geuthner (reimpr., 1966).

----, 1949: *Lux perpetua.* París, Geuthner.

DANCKERT, W., 1965-6: "Mythen vom Ursprung der Musik", en *Antaios,* 7, pp. 365-79.

DANIÉLOU, A., 1968: "La relation de l' homme et du Sacré", en Porte, J. (coord.), 1968: *Encyclopédie des musiques sacrées,* I, París, Labergerie, pp. 37-52.

----, 1968 b: "Musique religieuse dans l' Inde", en Porte, J. (coord.), 1968: *Encyclopédie des musiques sacrées,* I, París, Labergerie, pp. 162-7.

DANTE ALIGHIERI: *Divina Commedia,* ed. de Milán, Arnoldo Mondadori Editore, 1991, rpr. de 1994 (basada en el texto establecido por Giorgio Petrocchi, Milán, Mondadori, 1966-67).

DeLACY, P., 1948: "Stoic Views of Poetry", en *AJP,* 69, 3, 241-71.

DELATTE, A., 1913: "La musique au tombeau dans l' antiquité", en *Revue archéologique,* 21, pp. 318-332.

----, 1915: *Études sur la littérature pythagoricienne* (Bibliothèque de l' École Pratique des Hautes Études, fasc. 217), París, Champion -reimpr., Ginebra, Slatkine Reprints, 1974-.

DEONNA, W., 1939: "Croyances funéraires. La soif des morts, le mort musicien", en *RHR,* 119, pp. 53-81.

DESPORT, M., 1952: *L' incantation virgilienne. Essai sur les mythes du poète enchanteur et leur influence dans l' oeuvre de Virgile.* Bordeaux, Delmas.

DETIENNE, M., 1971: "Orphée au miel", en *QUCC,* 7, pp. 7-23.

----, 1981: "The Myth of 'Honeyed Orpheus'", en Gordon, R. L. (ed.) *Myth, Religion and Society,* Cambridge, 95-109.

----, 1989: *L'écriture d' Orphée.* París, Gallimard, 1989 (tradcc. esp. de M. A. Galmarini, *La escritura de Orfeo.* Barcelona, Península, 1990).

DEUBNER, L., 1932: *Attische Feste,* Berlín, Keller.

DGE = RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (dir.) *et al.,* 1980 y ss.: *Diccionario Griego-Español.* Madrid, C. S. I. C.

DIETERICH, A., 1891: *Abraxas.* Leipzig, Teubner.

----, ^{3}1923: *Eine Mithrasliturgie,* (ed. ampliada, a cargo de O. Weinreich), Leipzig y Berlín (reimpr., Stuttgart, Teubner, 1966).

----, ^{3}1969 (^{1}1893; ^{2}1913): *Nekyia. Beiträge zur Erklärung der neuentdeckten Petrusapokalypse.* Stuttgart, Teubner.

DÍEZ, F., 1995: *Las ninfas en la literatura y el arte de la Grecia arcaica.* Tesis doctoral inédita, Madrid.

DI FABIO, A., 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.

DINZELBACHER, P. (ed.), 1984: *Wörterbuch der Mystik.* Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, traducción francesa, *Dictionnaire de la mystique,* a cargo del Centre Informatique et Bible (Maredsous), Brepols, 1993.

---- (introd., ed. y trad.), 1989: *Mittelalterliche Visionsliteratur,* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

DODDS, E. R., 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).

DÖLGER, F. J., 1922-1927: *ΙΧΘΥΣ, Die Fisch-Denkmäler in der frühchristlichen Plastik, Malerei und Kleinkunst,* III-IV (Tafeln), Münster in Westf., Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung.

DRIJVERS, H. J. W., 1980: *Cults and Beliefs at Edessa,* Leiden, Brill.

DUCHEMIN, J., 1960: *La houlette et la lyre. Recherche sur les origines pastorales de la poésie. I: Hermès et Apollon.* París, Les Belles Lettres.

DUMÉZIL, G., 1968-71-73: *Mythe et épopée,* París, Gallimard.

DÜTSCHKE, H., 1909: *Ravennatische Studien,* Leipzig, Engelmann.

EASTERLING, P. E., y KNOX, B. M. W., 1985: *The Cambridge History of Classical Literature (I: Greek Literature),* Cambridge, University Press. Hay trad. esp. de Federico Zaragoza Alberich, Madrid, Gredos, 1990.

EISLER, R., 1922-3: *Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike.* Vorträge der. Bibliothek Warburg, II (luego en Leipzig, Teubner, 1925, y hay una reimpresión publicada en Hildesheim, Olms, 1966).

ELIADE, M., 1956: *Forgerons et alchimistes,* París, Flammarion (trad. esp.: *Herreros y alquimistas,* Madrid, Alianza, 1974; 5ª reimpr., 1995).

----, 1957: *Das Heilige und das Profane,* Hamburgo, Rowohlts Taschenbuchverlag (trad. esp. de L. Gil, publicada con el título *Lo sagrado y lo profano,* Madrid, Guadarrama, 1967).

----, 1971 (rpr. de la ed. de 1958): *Patterns in Comparative Religion,* London & Sidney, Sheed & Ward (trad. inglesa del *Traité d' Histoire des Religions,* París, Payot, por Rosemary Sheed).

ERNOUT, A., y MEILLET, A., ^{4}1967: *Dictionnaire étymologique de la langue latine.* París, Klincksieck (2ª rpr., corregida y aumentada, de la 4ª ed.).

FARNELL, L. R., 1895-1909: *The Cults of Greek States.* Reimpr., New York, Caratzas Brothers, 1977.

FAUTH, W., 1995: *Helios Megistos. Zur synkretistischen Theologie der Spätantike.* Leiden, Brill.

FESTUGIÈRE, A. J., 1953: *La révélation d' Hermès Trismégiste, III: Les doctrines de l' âme.* París, Gabalda.

----, 1954: "L' âme et la musique d' après Aristide Quintilien", en *TAPhA*, 85, pp. 55-78; luego en *Études de philosophie grecque*, París, 1971, pp. 463-486.

FICK, A. F., 1894: *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen*, Göttingen, II[4] (a cargo de W. Stokes y A. Bezzenberger).

FIEDLER, W., 1931: *Antiker Wetterzauber*. Würzburger Stud. zur Altertumswissenschaft, Stuttgart, Kohlhammer.

FIORE, C., 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.

FLAMANT, J., 1982: "Sotériologie et systèmes planétaires", en Bianchi, U., y Vermaseren, M. J. (eds.), 1982: *La soteriologia dei culti orientali nell' Impero Romano*, Leiden, pp. 223-242.

FONTENROSE, J., 1959: *Python. A Study of Delphic Myth and its Origins*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press.

FRIEDMAN, J. B., 1970: *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge Mass., 1970.

FRISK, J., 1960-70: *Etymologisches Wörterbuch der griechischen Sprache*, Heidelberg, Carl Winter.

FUNAIOLI, M. P., 1978-9: "Hesych. α 7631-7680", en *Museum Criticum*, XIII-XIV, pp. 461-4.

FROIDEVAUX, L. M. (trad. de la versión armenia), 1959: *Saint Irénée de Lyon. Démonstration de la prédication apostolique*. París, Cerf.

GARCÍA GUAL, C., 1981: "Sir Orfeo: en la confluencia de dos mitologías", en *Mitos, viajes, héroes*. Madrid, Taurus, 1981, pp. 177-200.

----, 1983 (3ª reimpr., de 1994): *Historia del Rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Alianza.

----, 1992: *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza.

GARCÍA TEIJEIRO, M., 1987: "Retórica, oratoria y magia", en *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma,* León, Universidad de León, pp. 143-153.

GAREZOU, M. X., 1994: "Orpheus", en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae,* Zürich y Munich, Artemis Verlag.

GIL, L., 1967: *Los antiguos y la inspiración poética.* Madrid, Guadarrama.

----, 1974: "Orfeo y Eurídice (versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda)", en *CFC,* 6, pp. 135-93 (reed. en *Transmisión mítica,* Barcelona, 1975, pp. 121-197).

GLARE, P. G. W. (ed.), desde 1968:*Oxford Latin Dictionary.* Oxford, Clarendon Press.

GOBLOT, E., 1898: *De musicae apud veteres cum philosophia coniunctione.* Tesis, París, Alcan.

GONZÁLEZ ROLÁN, T., 1973: "Ordenamiento de la historia de la literatura latina", en *EC,* 17, pp. 241-260.

GONZENBACH, V. von, 1949-50: "Drei Orpheusmosaiken aus der Waadt", en *Jhb. der schweizerischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte,* 40, pp. 271-87.

GOSTOLI, A., 1988: "Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del VII sec. a. C.", en Gentili, B., y Pretagostini, R. (eds.), 1988: *La musica in Grecia,* Bari, Ed. Laterza, pp. 231-37.

GOULZADIAN, A., 1982: *L' Empire du Dernier Tsar.* Éd. Astrid, sin indicación de lugar de publicación.

GOW, A. S. F., 1934: "Ἴυγξ, ῥόμβος, rhombus, turbo", *JHS* 54, pp. 1-13.

GRAF, F., 1987: "Orpheus: A Poet among Men", en Bremmer, J. (ed.): *Interpretations of Greek Mythology.* Londres y Sidney, Croom Helm, pp. 80-106.

----, 1991: "Prayer in Magic and Religious Ritual", en Faraone, Chr. A., y Obbink, D. (eds.), 1991: *Magika Hiera. Ancient Greek Magic and Religion,* New York-Oxford, Oxford University Press, pp. 188-197.

----, 1996: *Gottesnähe und Schadenzauber. Die Magie in der griechisch-römischen Antike.* Munich, Beck.

GREIFENHAGEN, A., ²1966: *Antike Kunstwerke,* Berlín, Walter de Gruyter.

GRESSETH, G. K., 1970: "The Homeric Sirens", en *TAPhA* 101, pp. 203-218.

GRIFFITH, R. T. H. (trad. y com.), 1889: *The Hymns of the Rigveda,* nueva ed. revisada, Delhi, Motilal Banarsidass, 1973 (reimpr. de 1986).

GRIMAL, P., 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).

----, 1990: "Ce que Marc-Aurèle doit à Fronton", en *REL,* 68, pp. 151-9.

GROTTANELLI, C., 1982: "Healers and Saviours of the Eastern Mediterranean in Pre-Classical Times", en Bianchi, U., y Vermaseren, M. J. (eds.), 1982: *La soteriologia dei culti orientali nell' Impero romano, Atti del Colloquio Internazionale sulla soteriologia dei culti orientali nell' Impero romano, Roma, 24-28 Settembre 1979,* Leiden, Brill, pp. 649-670.

GRUPPE, O., 1884-37: "Orpheus", en Roscher, W. H. (ed.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie.* Leipzig, Teubner.

----, 1897-1906: *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte,* Munich, Beck -rpr., Nueva York, Arno Press, 1975-.

GUTHRIE, W. K. C., 1935: *Orpheus and Greek Religion.* Londres, Methuen & Co. (hay reed.: Princeton, Princeton University Press, 1993; tradcc. española).

----, 1969: *A History of Greek Philosophy. Volume III: The Fifth Century Illustration.* Cambridge, University Press (versión española de J. Rodríguez Feo: *Historia de la filosofía griega, III: Siglo V. Ilustración.* Madrid, Gredos, 1988).

GUYONVARC'H, Ch.-J., 1980: "La seconde bataille de Mag Tured", en "eiusd.", *Textes mythologiques irlandais, I* (en *Cours de langues, littératures*

et civilisation celtiques, Rennes, Ogam Celticum, tome II, vol. I, pp. 57 y ss.).

HALDANE, J. A., 1966: "Musical Instruments in Greek Worship", en *Greece & Rome,* XIII (1), pp. 98-107.

HARAP, L., 1938: "Some Hellenic Ideas on Music and Character", en *The Musical Quarterly,* 24, 153-168.

HARRÁN, D., 1990: "Orpheus as Poet, Musician and Educator", en Charteris, R. (ed.), 1990: *Essays on Italian Music in the Cinquecento,* Sidney, Frederick May Foundation for Italian Studies-University of Sydney, pp. 265-76.

HARRISON, J. E., [1]1903 ([3]1922; 3ª reimpr., 1959): *Prolegomena to the Study of Greek Religion,* Nueva York, Meridian Books.

HARRISON, R. M., 1962: "An Orpheus-Mosaic of Ptolemais in Cyrenaica", en *JRS,* 52, pp. 13-18.

HEATH, J., 1994: "The Failure of Orpheus", *TAPhA,* 124, pp. 163-96.

HENRY, E., 1992: *Orpheus with his Lute. Poetry and Renewal of Life.* Londres, Bristol Classical Press.

HEURGON, J., 1932: "Orphée et Eurydice avant Virgile", en *Mélanges d' Archéologie et d' Histoire,* 49, fasc. 1, pp. 6-60.

----, 1987: "Orfeo", en *Enciclopedia Virgiliana,* III, Roma, Istituto dell' Enciclopedia Italiana, pp. 882-884.

HEYMAN, C., y PROVOOST, A., 1974: *De Antieke Orpheusvoorstellingen,* Leuven, Katholieke Universiteit, Seminarie voor Archeologie (con resumen en francés).

HICKS, E. L., 1889: "Inscriptions from Casarea, Lydae, Patara, Myra", en *JHS,* 10, pp. 46-85.

HOFMANN, J. B., 1950: *Etymologisches Wörterbuch des Griechischen,* Munich, Oldenbourg (rpr. de 1960).

HOFFMANN, H., 1970: "Orpheus unter den Thrakern", en *Jahrbuch der hamburger Kunstsammlungen,* 14-15, pp. 31-44.

HOLLAND, R., 1925: "Zur Typik der Himmelfahrt", en *ARW*, 23, pp. 207-220.

HOPFNER, Th., 1921-24: *Griechisch-ägyptischer Offenbarungszauber.* Leipzig y Frankfurt, Haessel Nachfolger (reimpresión corregida, Amsterdam, Verlag Adolf M. Hakkert, 1974-1990).

HUEBNER, W., 1986: "Hermes als musischer Gott", en *Philologus,* 130, 2, pp. 153-174.

IACOBACCI, G., 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.

IRWIN, E., 1982: "The Songs of Orpheus and the New Song of Christ", en Warden, J. (ed.), 1982: *Orpheus. The Metamorphosis of a Myth.* Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, pp. 51 y ss.

JAIRAZHBOY, N. A., 1968: "Le chant védique", en Porte, J. (coord.), 1968: *Encyclopédie des musiques sacrées,* I, París, Labergerie, pp. 135-61 (trad. de Paul Galloni d' Istria).

JAKOBSON, R., 1950: "Slavic Mythology", en Leach, M., y Fried, J. (eds.), 1950: *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend.* Nueva York, Funk & Wagnalls Company, *s. v.*

JAN, C. von, 1894: "Die Harmonie der Sphären", en *Philologus,* 52, pp. 13-37.

JOUSSERANDOT, L., 1928: *Les Bylines russes.* París, La Renaissance du Livre.

ΚΑΒΒΑΔΙΑC, Π., 1883: "Ἐπιγραφαὶ ἐξ Ἐλευσῖνος", en Ἀρχαιολογικὴ ἐφημερίς, 22, cols. 75-92.

KEMP, J. A., 1966: "Professional Musicians in Ancient Greece", en *Greece and Rome,* XIII (2), pp. 213-222.

KERÉNYI, K.: *Pythagoras und Orpheus: Präludien zu einer künftigen Geschichte der Orphik und des Pythagoreismus,* 3ª ed., Zurich, 1950.

KERN, O., 1920: *Orpheus. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung*. Berlín, Weidmann.

----, 1926: *Die Religion der Griechen,* I, Berlín, Weidmann.

----, 1935: reseña del libro de Guthrie, W. K. C., 1935: *Orpheus and Greek Religion,* en *Gnomon,* 11, cuaderno 9, pp. 473-8.

----, 1939: "Orpheus der Kitharode", en *Forschungen und Forschritte,* 22, pp. 280-281.

KESELING, P., 1950: "Athenagoras", en *Reallexikon für Antike und Christentum.* Stuttgart, Hiersemann Verlags G. M. B. H., *s. v.*

KNAPP, P., 1895: *Ueber Orpheusdarstellungen,* Tübingen, Druck von Heinrich Laupp Jr.

KOCHAN, D. C., 1989: "Literarische Spuren einer Symbolfigur: Orpheus zum Beispiel", en Wunderlich, W. (ed.), 1989: *Literarische Symbolfiguren. Von Prometheus bis Svejk. Beiträge zur Tradition und Wandel,* Facetten deutscher Literatur, N° 1, Bern & Stuttgart, Haupt, pp. 37-63.

KOLLER, H., 1963: "Orpheus, der irdische Sänger", en *Musik und Dichtung im alten Griechenland.* Berna y Munich, Francke Verlag, pp. 49-57.

KROLL, J., 1914: *Die Lehren des Hermes Trismegistos,* Münster i. W., Aschendorff.

LAKS, A., y MOST, G. W. (eds.), 1996: *Studies on the Derveni Papyrus,* Oxford, Clarendon Press.

LAMBARDI, N., 1988: "*... Et negantur animae sine cithara posse ascendere* (a proposito di Varrone Atacino, fr. 14 Morel)", en *Munus amicitiae. Scritti in memoria di Alessandro Ronconi (parte prima),* Florencia, Felice le Monnier, pp. 125-158.

LAMPE, G. W. H. (ed.), 1961 (rpr. publicada en 1968): *A Patristic Greek Lexicon.* Oxford, Clarendon Press.

LEE, M. O., 1964: "Mystic Orpheus: Another Note on the Three-Figure Reliefs", en *Hesperia,* 33, pp. 401-4.

----, 1965: "Orpheus and Eurydice. Myth, Legend, Folklore", *C&M,* 26, 402-12.

LERATE, L. (trad.), 1986: *Edda mayor,* Madrid, Alianza.

LESKY, A., ²1963: *Geschichte der griechischen Literatur.* Berna, A. Francke AG Verlag (tradcc. esp. de J. Mª Díaz Regañón y B. Romero, Madrid, Gredos, 1985).

LEEUW, G. van der, 1933: *Phänomenologie der Religion,* Tübingen, J. C. B. Mohr (trad. esp. de E. de la Peña, revisada por E. C. Frost, publicada con el título *Fenomenología de la religión,* México-Buenos Aires, F. C. E., 1964).

LIEBERG, G., 1982: *Poeta creator. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung.* Amsterdam, Verlag J. C. Gieben.

----, 1984: "Arione, Orfeo ed Anfione. Osservazioni sul potere della poesia", en *Orpheus,* 5, pp. 139-155.

LINFORTH, I. M., 1941 (rpr. publicada en 1973): *The Arts of Orpheus.* Nueva York, Arno Press.

LISSARRAGUE, F., 1987: *Un flot d' images,* París, Adam Biro.

----, 1994: "Orphée mis à mort", en *Musica e storia,* II, pp. 269-289.

LÓPEZ DEL RINCÓN, E. (trad.), 1930: *Leyendas heroicas de los rusos,* Madrid, Espasa Calpe.

LÓPEZ FÉREZ, J. A. (trad., pról. y notas), 1985: *Eurípides. Tragedias, I,* Madrid, Cátedra.

---- (coord.), 1988: *Historia de la literatura griega.* Madrid, Cátedra.

LÓPEZ SALVÁ, M., 1992: "*Dreckapotheke* en los tratados ginecológicos del *Corpus Hippocraticum*", en *Homenatge a Josep Alsina (Actes del Xè Simposi de la secció catalana de la S. E. E. C.).* Tarragona, Diputació de Tarragona, pp. 225-30.

LSJ = LIDDELL, H. G.; SCOTT, R., y JONES, H. S., ⁹1940 (rpr. publicada en 1985): *A Greek-English Lexicon.* Oxford, Clarendon Press.

LUCIANI, G., 1961: "Les littératures slaves", en Gioan, P. (dir.), 1961: *Histoire Générale des Littératures*. París, Librairie Aristide Quillet, vol. I.

LUCK, G., 1985: *Arcana Mundi*. Baltimore, Johns Hopkins University Press (hay trad. española).

----, 1990: *Magie und andere Geheimlehren in der Antike*, Stuttgart, Kröner.

LUISELLI, R., 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.

LUQUE MORENO, J. (introd., trad. y notas), 1987-88 (1ª reimpresión de la 1ª ed., de 1979-80): *Séneca. Tragedias*. Madrid, Gredos.

----, 1994: "Música celestial: astronomía y psicología en la teoría musical de los romanos", en Pérez Jiménez, A. (ed.), 1994: *Astronomía y astrología. De los orígenes al Renacimiento*. Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 111-142.

MAAS, M., y McINTOSH SNYDER, J., 1989: *Stringed Instruments in Ancient Greece*. New Haven & Londres, Yale University Press.

MAAS, P., 1937: "Timotheos", en *RE*, Stuttgart, Metzler, VI, A 2, cols. 1331-7.

MAASS, E., 1958: *Commentariorum in Aratum reliquiae*. Berlín, Weidmann.

MacCULLOCH, J. A., 1917: "Music (Primitive)", en Hastings, J. (coord.): *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, Edimburgo, Clark, vol. IX, *s. v.*

MACDONELL, A. A., y KEITH, A. B., 1912: *Vedic Index of Names and Subjects*. London, John Murray.

MARROU, H.-I., 1933: "Deux sarcophages romains relatifs à la vie intellectuelle", en *Revue archéologique*, 1 (serie VI), pp. 163-180.

----, 1938: *MOYCIKOC ANHP. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Grenoble, Didier & Richard (rpr., Roma, L' Erma di Bretschneider, 1964).

----, 1948: *Histoire de l' éducation dans l' Antiquité*. París, Éds. du Seuil.

MARTIN, J., 1956: *Histoire du texte des "Phénomènes" d' Aratos,* París, Klincksieck.

MARZI, G., 1988: "Il decreto degli spartani contro Timoteo (Boeth., «De instit. mus.», 1, 1), en Gentili, B., y Pretagostini, R. (eds.), 1988: *La musica in Grecia,* Bari, Ed. Laterza, pp. 264-72.

MASARACCHIA, A., 1993: "Introduzione" a *sui ipsius* (ed.), 1993: *Orfeo e l' orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991).* Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 13-26.

MASTROCINQUE, A., 1993: "Orpheus Bakchikos", en *ZPE,* 97, pp. 16-24.

MATELLANES, M. A. A., y RAMÍREZ DE VERGER, A., 1992: "Poesía y música en el Orfeo y Eurídice de Virgilio (*Ge.,* IV, 453-527)", en *Latomus,* LI, pp. 819-934.

McGAHEY, R., 1994: *The Orphic Moment. Shaman to Poet-Thinker in Plato, Nietzsche & Mallarmé.* Albany, State University of New York Press.

MELERO, A. (trad., introd. y notas), 1996: *Sofistas. Testimonios y fragmentos,* Madrid, Gredos.

MENDOZA TUÑÓN, J., 1995: "El magisterio político del poeta en el ámbito indoeuropeo", en *Cuadernos de Filología Clásica,* 5, pp. 29-40.

MERKELBACH, R., 1954: "Die Quellen des griechischen Alexanderromans", en *Zetemata,* 9, IX.

MERLIN, A., y POINSSOT, L., 1934: "Deux monuments prophylactiques provenant de la Tunisie", en *Monuments Piot,* 34, pp. 129-176.

MOLINA MORENO, F., 1995: *Aspectos del poder de la música en el mito de Orfeo.* Memoria de licenciatura, inédita.

----, 1995 b: "La analogía entre la lira y el Universo, en el pensamiento antiguo". Comunicación presentada en el VII Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica, sobre el tema "*Aetherea:* el mundo celeste en la Antigüedad", organizado por el Centro Asociado de la U. N. E. D. "Lorenzo Luzuriaga" (5-7 de julio de 1995). Publicada en "*Aetherea*": *el mundo celeste en la Antigüedad. Actas del VII Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica*

(Valdepeñas, 5-7 de julio de 1995), en *Universidad abierta. Revista de estudios superiores a distancia (publicaciones, serie R, núm. 15),* pp. 157-168.

----, 1995 c: "Quinteto para flauta y cuerdas en el panteón olímpico: cuatro dioses y una diosa de la música en la mitología griega", publicado en *III Jornadas de Filología Clásica "El país de la memoria", organizadas por la Asociación de Estudiantes* 'Αλήθεια *(Madrid, 16 a 18 de noviembre de 1994),* Madrid, Asociación 'Αλήθεια, pp. 123-137 (una versión ampliada y actualizada de este trabajo se encuentra en prensa, en *EC).*

----, 1996: "Orphée et la mythologie de la musique chez les peuples indoeuropéens", exposición inédita, realizada el 11 de diciembre de 1996, por invitación de Mme. Françoise Bader, en su curso de gramática comparada de las lenguas indoeuropeas, en la École Pratique des Hautes Études.

----, 1997: "Orfeo músico", en *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos),* 7, pp. 287-308.

----, (en prensa): "*Somnium pythagoreum:* en torno a la armonía de las esferas". Comunicación presentada en el IX Congreso Español de Estudios Clásicos, el 30 de septiembre de 1995. En prensa, en las actas del congreso.

----, (en prensa): "Dos poetas músicos: Sadko y Orfeo (Prolegómenos a un estudio comparativo)". Comunicación presentada el 4 de octubre de 1996, en las II Jornadas Andaluzas de Eslavística, organizadas por la Universidad Internacional de Andalucía (Baeza, Sede "Antonio Machado", 3-5 de octubre de 1996).

MONCEAUX, P., 1907: "Orphée", en Daremberg, Ch., y Saglio, E., 1907: *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines,* París, Hachette (rpr., Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1969).

MONIER-WILLIAMS, M., 1899 (rpr. de 1990): *A Sanskrit-English Dictionary,* Oxford, Clarendon Press.

MONNIER, A., 1991: "L' Orphée des ethnologues", en Borgeaud, Ph. (ed.): *Orphisme et Orphée. En l'honneur de Jean Rudhardt.* Ginebra, Librairie Droz, pp. 65-76.

MORENO HERNÁNDEZ, A., 1996: "Música y literatura: la armonía de las esferas, de la Antigüedad al Renacimiento", conferencia pronunciada el 22 de

febrero de 1996, durante el curso "El mundo clásico en la tradición literaria. I: Edad Media y Renacimiento" (Madrid, U. N. E. D., 21 al 23 de febrero de 1996).

MORET, J. M., 1978: "Le jugement de Pâris en Grande-Grèce: mythe et actualité politique", en *Antike Kunst,* 21, pp. 76-98.

MOUTSOPOULOS, E., 1959: *La musique chez l' oeuvre de Platon,* París, P. U. F.

----, 1959 b: "Une philosophie de la musique chez Eschyle", en *REG,* 72, pp. 18-56.

----, 1962: "Euripide et la philosophie de la musique", en *REG,* 75, pp. 396-452.

----, 1975: *La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique. Formation et structure.* Atenas, Hermes *(videre non potuimus).*

----, 1990: "Musique et musicalité dans les *Oracles chaldaïques*", en *Kernos,* III, 281-93.

----, 1990 b: "Le rationnalisme musical chez les tragiques grecs", en *La naissance de la raison en Grèce (Actes du Congrès de Nice, Mai 1987, sous la direction de J. F. Mattei),* París, P. U. F., pp. 41-47.

MOYA DEL BAÑO, F., 1972: "Orfeo y Eurídice en el *Culex* y en las *Geórgicas*", en *Cuadernos de Filología Clásica,* 4, pp. 187-211.

MURRAY, S. Ch., 1981: "The Christian Orpheus", cap. II de su *Rebirth and Afterlife. A Study of the Transmutation of Some Pagan Imagery in Early Christian Funerary Art,* vol. 100 de los *British Archaeological Reports, International Series.*

MUSCHG, W., ^{3}1957 (^{1}1948): *Tragische Literaturgeschichte,* Berna, Francke.

NAGLE, B. R., 1988: "Two miniature carmina perpetua in the Metamorphoses: Calliope and Orpheus", en *Grazer Beiträge,* XV, 99-125.

NAGY, J. F., 1991: "Hierarchy, Heroes and Heads: Indo-European Structures in Greek Myth", en Edmunds, L. (ed.), 1991: *Approaches to*

Greek Myth, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp. 199-238.

NELIS, D. P., 1992: "Demodocus and the Song of Orpheus (Ap. Rhod., *Arg.,* I, 496-511)", en *MH,* XLIX, 153-70.

NILSSON, M. P., 1935: "Early Orphism and Kindred Religious Movements", en *Harvard Theological Review,* 28, pp. 181-230.

----, 1941-1950: *Geschichte der griechischen Religion.* Munich, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

NOCK, A. D., 1926: "Notes on Reliefs and Myths", en *JHS,* XLVI, 47-53.

----, 1927: "The Lyra of Orpheus", en *CR,* 41, pp. 169-71.

----, 1929: "Varro and Orpheus", en *CR,* 43, pp. 60-1.

NORDEN, E., 1898 (rpr. de 1958): *Die antike Kunstprosa,* Stuttgart, Teubner.

----, 1934: "Orpheus und Eurydice", en *Sitzb. der preuß. Akad. d. Wiss.,* 22, pp. 626-683.

O'CURRY, E., 1873: *On the Manners and Customs of the Ancient Irish,* ed. with an introd., appendixes, etc., by W. K. Sullivan, vol. III (Lectures, vol. II), Londres, Williams & Norgate; Dublín, W. B. Kelly, y Nueva York, Scribner, Welford & Co. (reimpr, Nueva York, Lemma Publishing Corporation, 1971).

OJANEN, U.; FERNÁNDEZ, J. (trads.), y GARCÍA CALVO, A. (introd.), 1992: *Kalevala.* Madrid, Alianza, 1992.

OLMOS, R. (en prensa): "El cantor y la lira: lectura y uso de las imágenes de Orfeo", en prensa, en las *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos.*

ORTEGA, A. (trad.), 1984: *Píndaro: Odas y fragmentos.* Madrid, Gredos.

OTTO, W. F., ^{3}1971: *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).

PANYAGUA, E. R., 1967: "La figura de Orfeo en el arte griego y romano", en *Helmantica,* 18, pp.173-239.

----, 1972-73: "Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo", en *Helmantica,* 23, pp. 83-135 y 393-416; *ibid.*, 24, 433-498.

PAQUETTE, D., 1984: *L' instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique. Études d' organologie,* París, Boccard (Université de Lyon II, Publications de la Bibliothèque Salomon Reinach, IV. Ouvrage publiée avec le concours du CNRS).

PATERLINI, M., 1992: *"Septem discrimina vocum". Orfeo e la musica delle sfere.* Bolonia, Pàtron Editore.

PENNACINI, A., 1990: "La narrazione patetica di Virgilio: Orfeo nell' Ade", en VV. AA., *Retorica della comunicazione nelle letterature classiche,* Bolonia. Ahora en Masaracchia, A. (ed.), 1993: *Orfeo e l' orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991).* Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 211 y ss.

PÉPIN, J., 1986: "Harmonie der Sphären" (trad. de Alois Kehl), en *Reallexikon für Antike und Christentum,* t. XIII, Stuttgart, Anton Hiersemann, *s. v.*

PÉREZ JIMÉNEZ, A., 1993: "El viaje sidéreo de las almas. Origen y fortuna de un tema clásico en Occidente", en *Fortunata. Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas,* 5, pp. 101-123.

----, 1997: "Odiseo y las Sirenas. Interpretaciones griegas de una escena mítica", en Bosch, M. del C., y Fornès, M. A. (eds.), 1997: *Homenatge a Miquel Dolç,* Palma de Mallorca, Conselleria d' Educació, Cultura i Esports, pp. 139-153.

PÉREZ PÉREZ, F. J., 1992: *Edición, traducción y comentario de los fragmentos de Antímaco de Colofón,* tesis doctoral inédita, Madrid.

PETTAZZONI, R., 1924: *I misteri. Saggio di una teoria storico-religiosa,* Bolonia, Zanichelli (Cosenza, Lionello Giordano, ^{2}1997).

PFISTER, 1924: "Epode", en *RE,* Stuttgart, Metzler, Supplbd. IV, cols. 323-344.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W., 1946: *The Theatre of Dionysus in Athens,* Oxford, Clarendon Press.

POCIÑA, A., 1978: "Problemas metodológicos de la historia literaria latina", en *Helmantica,* 29, pp. 25-40.

POHLENZ, M., ^{3}1964 (^{1}1948): *Die Stoa,* Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht.

POKORNY, J., 1959-69: *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch,* Berna, Francke.

POKORNY, J., y WALDE, A., 1927-32: *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen,* Berlín y Leipzig, Walter de Gruyter.

POLO, M.: *Il milione,* ed. de Ronchi, G., ^{2}1988 (^{1}1982): *Marco Polo: Milione. Le divisament dou monde (Il milione nelle redazioni toscana e franco-italiana).* Milán, Arnoldo Mondadori Editore.

PRIMMER, A., 1979: "Das Lied des Orpheus in Ovids *Metamorphosen*", en *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft,* 10.

PROPP, V., 1958: Русский героический эпос, Moscú (tradcc. esp., publicada con el título *El epos heroico ruso.* Madrid, Fundamentos, 1983, realizada sobre una traducción italiana, de la que no conocemos los datos).

PUTILOV, B. N. (introd., ed. y notas), 1986: Былины. Leningrado, Sovietskiy Pisatiel'.

QUASTEN, J., 1928: *Musik und Gesang in den heidnischen Kulte der Antike und im Christentum der ersten Jahrhunderte.* Diss. Münster, Melle. Nosotros hemos usado la versión titulada *Musik und Gesang in den Kulten der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit,* Münster in Westf., Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung, 1930.

----, 1929: "Die Leierspielerin auf heidnischen und christlichen Sarkophagen", en *Römische Quartalschrift,* 37, pp. 1-13.

RATHMANN, G., 1933: *Quaestiones Pythagoreae Orphicae Empedocleae,* Diss. Halle.

RE = VV. AA., desde 1958 (rpr. de la ed. de 1893 y ss.): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft.* Stuttgart, Alfred Druckenmüller Verlag.

REINACH, S., 1898: *Répertoire de la statuaire grecque et romaine,* II, París, Leroux.

----, 1902: "La mort d' Orphée", en *Revue Archéologique,* XLI, pp. 242-79.

----, 1912: *Répertoire de reliefs grecs et romains,* París, Leroux.

----, 1928: *Orpheus. Histoire générale des religions.* París, Librairie d' Education Nationale, 1928.

REINACH, Th., 1926: *La musique grecque.* París, Payot -reimpr., Éd. d' Aujourd' hui (Var.), 1979-.

RESTANI, D., 1994: "Orfeo senza Euridice: un' indagine su fonti e studi", en *Musica e storia,* II, pp. 191 y ss.

---- (coord. y prólogo), 1995: *Musica e mito nella Grecia antica,* Bolonia, Il Mulino.

REVERDIN, O., 1945: *La religion de la cité platonicienne,* París, De Boccard.

RIEDWEG, Chr., 1993: *Jüdisch-hellenistische Imitation eines orphischen Hieros Logos. Beobachtungen zu OF 245 und 247 (sog. Testament des Orpheus),* Tübingen, Gunter Narr Verlag.

----, 1996: "Orfeo", en Settis, S. (ed.), 1996: *I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società. 2: una storia greca. I. Formazione.* Turín, Einaudi, pp. 1.252-1.280.

RINUY, P. L., 1986: "L' imagerie d' Orphée dans l' Antiquité", en *Ramage,* 4, 297-314.

ROBBINS, E., 1982: "Famous Orpheus", en Warden, J. (ed.): *Orpheus: The Metamorphosis of a Myth,* Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, pp. 3-23.

ROBERTS, L., 1974: "The Orpheus Mythologem. Virgil and Rilke", en *Texas Studies in Literature and Language,* 16, pp. 891-901.

ROBERTSON, A., y STEVENS, D. (dirs.), 1968: *The Pelican History of Music. I.* Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books Ltd. (tradcc. esp. de Mª Pilar Ganose, publicada con el título de *Historia general de la música. De las formas antiguas a la polifonía.* Madrid, Istmo, 1972).

RODRÍGUEZ ADRADOS, F., 1978: "Sobre los géneros literarios en la literatura griega", en *1616,* 1, pp. 159-172, ahora en *eiusd.,* 1988: *Nuevos estudios de lingüística general y de teoría literaria,* Barcelona, Ariel, pp. 278-289.

----, 1980: "Música y literatura en la Grecia antigua", en *1616,* 3, pp. 130-137 (ahora en *Nuevos estudios de lingüística general y de teoría literaria.* Barcelona, Ariel, 1988, pp. 291-7).

----, 1981: "La teoría del signo en Gorgias de Leontinos", en VV. AA., 1981: *Logos semantikós. 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, 1988, pp. 61-69).

----, 1986 (rpr. de la primera edición, de 1980): *Lírica griega arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.).* Madrid, Gredos.

ROHDE, E., 1893 (^{8}1921): *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen.* Tübingen, J .C. B. Mohr.

ROMILLY, J. de, 1975: *Magic and Rhetoric in Ancient Greece,* Cambridge-Massachusetts & Londres, Harvard University Press

ROSCHER, W. H. (ed.), 1884-1937: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie.* Stuttgart, Teubner (rpr., Hildesheim, Georg Olms, 1965).

RUIPÉREZ, M. S., 1954: *Estructura del sistema de aspectos y tiempos del verbo griego,* Salamanca, C. S. I. C.

SACHS, C., 1943: *The Rise of Music in the Ancient World (East and West).* New York, W. W. Norton & Co. Inc.

SANSONE, D., 1985: "Orpheus and Eurydice in the Fifth Century", en *C&M,* 36, 53-64.

SANTINI, C., 1993: "Orfeo come personaggio delle *Metamorfosi* e la sua storia raccontata da Ovidio", en Masaracchia, A. (ed.), 1993: *Orfeo e l' orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991).* Roma, Gruppo Editoriale Internazionale pp. 219 y ss.

SARKHOSH CURTIS, V., 1993: *Persian Myths.* British Museum Press & University of Texas Press, Austin.

SAVAGE, J. J., 1925: "Notes on Some Unpublished Scholia in a Paris Manuscript of Virgil", en *TAPhA,* 56, pp. 220-41.

SCHANZ, M., y HOSIUS, C., 1959 y ss.: *Geschichte der römischen Literatur.* Munich, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

SCHEFOLD, K., 1960: "Herakles, Orpheus und die Musen", en Eckstein, F. (ed.), 1960: *ΘΕΩΡΙΑ, Festschrift für W. H. Schuchhardt,* Baden-Baden, Bruno Grimm Verlag für Kunst und Wissenschaft, pp. 209-15.

SCHMIDT, M., 1972: "Ein neues Zeugnis zum Mythos vom Orpheushaupt", en *Antike Kunst,* 15, pp. 128-137.

----, 1978: "Orfeo e Orfismo nella pittura vascolare italiota", en VV. AA., 1978: *Orfismo in Magna Grecia. Atti del Quattuordicesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 1974),* Nápoles, Arte Tipografica, pp. 105-137.

----, 1991: "Bemerkungen zu Orpheus in Unterwelts- und Thrakerdarstellungen", en Borgeaud, Ph. (ed.): *Orphisme et Orphée. En l'honneur de Jean Rudhardt.* Ginebra, Librairie Droz, pp. 31-50.

SCHMIDT, M.; TRENDALL, A. D., y CAMBITOGLOU, A., 1976: *Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulkralkunst,* Mainz, Von Zabern, y Basel, Archäologischer Verlag.

SCHNEIDER, M., 1951: "Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik", en *Die Musikforschung,* 4, pp. 113-144.

----, 1960: "Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes", en Roland Manuel (ed.), 1960: *Histoire de la musique, I: Des origines à Jean Sébastien Bach.* París, Gallimard *(Encyclopédie de la Pléiade),* pp. 131 y ss.

----, 1968: "Le symbole sonore dans la musique religieuse ou magique non européenne", en Porte, J. (coord.), 1968: *Encyclopédie des musiques sacrées,* I, París, Labergerie, pp. 53-79.

SCHOELLER, F. M., 1969: *Darstellungen des Orpheus in der Antike* (disertación de Friburgo).

SCHRADER, O. y NEHRING, A., 1917-29: *Reallexikon der indogermanischen Altertumskunde* 2, I-II, Berlín y Leipzig, Walter de Gruyter & Co., *s. v.* "Musikalische Instrumente".

SCHWYZER, E., 1939: *Griechische Grammatik,* I, Munich, Beck.

SEGAL, Ch., 1966: "Orpheus and the fourth Georgic: Virgil on Nature and Civilization", en *AJP,* 87, 307-355. Ahora en *eiusd.,* 1989: *Orpheus: The Myth of the Poet,* Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press, pp. 36-53.

----, 1972: "Ovid' s Orpheus and Augustan Ideology", en *TAPhA,* 103, pp. 473-494; ahora en "eod.", 1989, pp. 54-94.

----, 1978: "The Magic of Orpheus and the Ambiguities of Language", en *Ramus,* VII, pp. 106-42; ahora en *eiusd.,* 1989: *Orpheus: The Myth of the Poet.* Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press, pp. 1-35; las pp. 114-24 del original publicado en *Ramus* se pueden encontrar traducidas por Silvia Panigalli, con el título "La magia di Orfeo e le ambiguità del linguaggio", en Restani, D. (coord. y prólogo), 1995: *Musica e mito nella Grecia antica,* Bolonia, Il Mulino, pp. 289-303.

----, 1983: "Dissonant Sympathy: Song, Orpheus, and the Golden Age in Seneca's Tragedies", en A. J. Boyle (ed.): *Seneca Tragicus. Ramus Essays on Senecan Drama.* Berwick, Australia, 1983, pp. 229-51 (=*Ramus,* 12, 1983, pp. 229-51); ahora en *eiusd.,* 1989, pp. 95 y ss.

----, 1989: *Orpheus: The Myth of the Poet.* Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press.

SEGURA RAMOS, B. (introd., trad. y notas), 21986: *Virgilio. Bucólicas - Geórgicas.* Madrid, Alianza.

SELTMAN, Ch., 21955 (rpr. de 1962): *Greek Coins,* Londres, Methuen.

SEWELL, E., 1960: *The Orphic Voice: Poetry and Natural History.* New York, Oxford University Press.

SKERIS, R. A., 1976: ΧΡΩΜΑ ΘΕΟΥ. *On the Origins and Theological Interpretation of the Musical Imagery Used by the Ecclesiastical Writers of the First Three Centuries, with Special Reference to the Image of Orpheus.* Altötting, Verlag Coppenrath.

SMITH, D. J., 1983: "Orpheus Mosaics in Britain", en VV. AA., 1983: *Mosaïque. Recueil d' Hommages à Henri Stern,* París, Eds. Recherche sur les Civilisations, pp. 315-328.

SMITH, H. R. W., 1976: *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting,* Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press.

SNOOK, L., 1972: "Orpheus und Eurydike. Gedanken zur Wirklichkeit der antiken Mythen", en *Symbolon,* 1, pp. 85-100.

SOREL, R., 1995: *Orphée et l' orphisme.* París, P. U. F. (col. *Que sais-je?,* núm. 3.018).

SPERDUTI, A., 1950: "The Divine Nature of Poetry in Antiquity", en *TAPhA,* 81, pp. 209-40.

STANFORD, W. B., 1967: *The Sound of Greek.* Berkeley-Los Ángeles, University of California Press.

STENGEL, P., 1910: *Opferbräuche der Griechen,* Leipzig y Berlín, Teubner.

STERN, H., 1955: "La mosaïque d' Orphée de Blanzy-les-Fismes (Aisne)", en *Gallia,* 13, 1, pp. 41-77.

----, 1971: "Mosaïques de la région de Vienne", en *Gallia,* 29, pp. 134-149.

STOKES, W., 1891: "The Second Battle of Moytura", en *Revue Celtique,* XII, pp. 52-130, con omisión de pasajes corruptos, publicados por R. Thurneysen, 1918: "Zu irischen Texten", en *Zeitschrift für celtische Philologie,* XII, pp. 401-6.

STROCKA, V. M., 1992: "Orpheus und Pythagoras in Sparta", en Froning, H.; Hölscher, T., y Mielsch, H. (eds.), 1992: *Kotinos. Festschrift für Erika Simon,* Mainz / Rhein, Verlag Philipp von Zabern, pp. 276-283.

SUÁREZ DE LA TORRE, E. (trad.), 1988: *Píndaro. Obra completa.* Madrid, Cátedra, Colección Letras Universales, núm. 114.

SVENBRO, J., 1992: "Ton luth, à quoi bon? La lyre et la pierre tombale dans la pensée grecque", en *Métis,* VII, pp. 135-160.

TGL = STEPHANUS, H., 1572: *Thesaurus Graecae Linguae.* Reimpresión, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1954.

THIEMER, H., 1979: *Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik.* Bonn, Bad Godesberg.

THIRION, J., 1955: "Orphée magicien dans la mosaïque romaine", en *Mélanges de l' École Française de Rome (Antiquité),* 67, pp. 151-179.

TOEPFFER, J., 1889: *Attische Genealogie,* Berlín, Weidmann.

TOUCHETTE, L. A., 1990: "A New Interpretation of the Orpheus-Relief", en *Archölogischer Anzeiger,* pp. 77-90.

TSCHIEDEL, H. J., 1973: "Orpheus und Eurydike. Ein Beitrag zum Thema, Rilke und die Antike", en *A&A,* 19, pp. 61-82.

TURCAN, R., 1959: "L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique", en *Revue de l' histoire des religions,* 155, pp. 34-40.

VALVERDE SÁNCHEZ, M., 1993: "Orfeo en la leyenda argonáutica", en *Estudios Clásicos,* tomo XXXV, núm, 104, pp. 7-16.

VANIČEK, A., 1881: *Etymologisches Wörterbuch der lateinischen Sprache.* Leipzig, Teubner.

VASMER, M., 1976: *Russisches etymologisches Wörterbuch,* Heidelberg, Carl Winter.

VELASCO LÓPEZ, Mª H., 1993: *El tema del prado verde en la escatología indoeuropea.* Valladolid, tesis doctoral inédita.

VERNANT, J. P., y VIDAL-NAQUET, P., 1979: *Mythe et tragédie en Grèce ancienne.* París, François Maspero (hay traducción española de esa obra, publicada con el título de *Mito y tragedia en la Grecia antigua,* Madrid, Taurus, 1987).

VEYNE, P., 1983: *Les grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l' imagination constituante.* París, Seuil (tradcc. esp.: *¿Creyeron los griegos en sus mitos?* Buenos Aires, Granica, 1987).

VIAN, F., 1952: *La guerre des géants,* París, Klincksieck.

VIARRE, S., 1968: "Pygmalion et Orphée chez Ovide (*Met.,* X, 243-97)", en *REL,* 46, pp. 235-247.

VLACHOYANNI, C., 1968: *Orphée charmant les animaux (haut-relief en marbre du Musée Byzantin d´ Athènes).* Tesis, París, ejemplar mecanografiado de la Biblioteca de la Sorbona.

VRIES, J. de, 1961: *Heldenlied en Heldensage* (traducción alemana del autor, Berna y Munich, Francke Verlag).

VV. AA., 1991: *El mundo micénico. Cinco siglos de la primera civilización europea (1600-1100 a. C.),* edición española del catálogo de la exposición "El mundo micénico" (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 10 de enero al 2 de marzo de 1992), Madrid, Ministerio de Cultura (la versión española corrió a cargo del Dpto. de Estudios Clásicos de la Universidad del País Vasco).

VV. AA. (Diagram Group), 1976: *Musical Instruments of the World.* Weert, Holanda, Paddington Press Ltd.

VV. AA., 1966 (rpr. de 1949): *Oxford Classical Dictionary* (citado por el título). Oxford, Clarendon Press.

VV. AA., 1906 y ss.: *Thesaurus linguae latinae,* Leipzig, Teubner.

WAERDEN, B. L. van der, 1943: "Die Harmonielehre der Pythagoreer", en *Hermes,* 78, pp. 163-99.

WALDE, A., y HOFMANN, J. B., ³1938-56: *Lateinisches etymologisches Wörterbuch.* Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.

WANKENNE, A., 1970: "Aristée et Orphée dans les Géorgiques", en *Les Études Classiques,* 38, pp. 18-29.

WARDEN, J. (ed.), 1982: *Orpheus: The Metamorphosis of a Myth,* Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.

WATKINS, C., 1970: "Language of gods and language of men: remarks on some Indo-European metalinguistic traditions", en Puhvel, J. (ed.), 1970: *Myth and Law among the Indo-Europeans. Studies in Indo-European Comparative Mythology,* Berkeley, University of California Press, pp. 1-17.

WEGNER, M., 1949: *Das Musikleben der Griechen.* Berlín, De Gruyter.

----, 1988: "Orpheus. Ursprung und Nachfolge", en *Boreas,* 11, pp. 177-225.

WEICKER, G., 1902: *Der Seelenvogel in Litteratur und Kunst. Eine mythologisch-archäologische Untersuchung.* Leipzig, Teubner.

----, 1909-1915: "Seirenen", en Roscher, W. H. (ed.), 1909-15: *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie,* Leipzig, Teubner, reimpr. publicada en Hildesheim, G. Olms, 1965, cols. 601-639.

WELCKER, F. G., 1850: "Epoden oder das Besprechen", en *Kleine Schriften,* III, Bonn, Eduard Weber, pp. 64-88.

WEST, M. L., 1965: "Alcmanica", en *CQ,* 15, pp. 188-202.

----, 1967: "Alcman and Pythagoras", en *CQ,* 17 (59 de la serie continua), pp. 1-15.

----, 1981: "The singing of Homer", en *JHS,* 101, pp. 113-129.

----, 1984 (rpr. de la ed. de 1983): *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.

WIDENGREN, G., 1945: *Religionens värld,* Estocolmo, AB Verbum, trad. alemana revisada y ampliada por el autor, publicada con el título *Religionsphänomenologie,* Berlín, De Gruyter, 1969; trad. esp. de A. Alemany, publicada con el título *Fenomenología de la religión,* Madrid, Cristiandad, 1976.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von, 1931: *Die Glaube der Hellenen.* Berlín, Weidmann. Reimpresión, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

WILLE, G., 1967: *Musica romana.* Amsterdam, Verlag P. Schippers N. V.

WÜNSCH, 1914: "Hymnos", en *RE,* Stuttgart, Metzler, IX, 1, cols. 140-183.

ZAMINER, F., 1989: "Traditionen poetisches Gesangs in Griechenland", en Riethmüller, A., y Zaminer, F. (eds.), 1989: *Die Musik des Altertums,* vol. 1 de Dahlhaus, C. (ed. general): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft,* Laaber, Laaber Verlag, pp. 122-43.

----, 1989 b: "Musikalische Mythen", en Riethmüller, A., y Zaminer, F. (eds.), 1989: *Die Musik des Altertums,* vol. 1 de Dahlhaus, C. (ed. general): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft,* Laaber, Laaber Verlag, pp. 165-79.

ZIEGLER, K., 1939: "Orpheus", en *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft,* XVIII, 1, 1200-1316.

ZIMMER, H., 1879: *Altindisches Leben. Die Cultur der vedischen Aryer nach der Samhita dargestellt.* Berlin, Weidmann.

EDICIONES DE TEXTOS ANTIGUOS[1120].

AGATÁRQUIDES: *Sobre el Mar Rojo,* en la ed. de K. Müller, 1965: *Geographi Graeci Minores.* Hildesheim, Georg Olms (rpr. de la ed. de París, Firmin-Didot, 1861).

ALCEO: *Fragmentos,* en las eds. de Diehl, E., ^{2}1936: *Anthologia lyrica graeca,* Leipzig, Teubner, vol. 1, pp. 86-159, y de Voigt, E. M., 1971:

[1120] Para los autores o textos citados en el cuerpo de nuestro trabajo como testimonios sobre Orfeo, a los que no corresponda ninguna de las ediciones de esta relación, hemos seguido la edición de fragmentos y testimonios órficos de Kern, O., ^{2}1963, también listada aquí. En los demás casos, hemos seguido las ediciones utilizadas en el *DGE* y en el *TLL*, o, de ser imposible acceder a ellas, las de los *corpora* de textos griegos y latinos editados en CD ROM por el Packard Humanities Institute.

Sappho et Alcaeus. Fragmenta. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep.

ANACREONTE: *Fragmentos*, ed. de M. L. West, 1972: *Iambi et Elegi Graeci*, vol. 2, Oxford, Clarendon Press.

Anecdota Graeca, I (Lexica Segueriana), ed. de I. Bekker, Berlín, Nauck, 1814 (rpr.: Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1965).

Anecdota graeca e codicibus manuscriptis Bibliothecae Regiae Parisiensis, ed. de J. A. Cramer, vol. 3-4, Oxford, 1841 (rpr., Hildesheim, Georg Olms, 1967).

ANTÍGONO DE CARISTO, en la ed. de A. Giannini, 1967: *Paradoxographorum Graecorum Reliquiae*. Milán, Istituto Editoriale Italiano.

Antología palatina, ed. de W. R. Paton, 1969 y ss.: *The Greek Anthology*. Londres, Heinemann (Loeb Classical Library).

Antología palatina (libro VII), ed. de P. Waltz, 1938: *Anthologie Grecque (vol. IV, livre VII, épigrammes 1-363)*. París, Les Belles Lettres.

APOLODORO (PS.): *Biblioteca*, ed. de J. G. Frazer, 1963-7: *Apollodorus. The Library*. Londres, Heinemann (Loeb Classical Library).

----: *Biblioteca*, en la ed. de R. Wagner, 1965: *Mythographi Graeci. I: Apollodorus. Pediasimus*. Leipzig, Teubner (ed. estereotípica de la ed. de 1926, *ibid.*).

APOLONIO DE RODAS: *Argonáuticas*, ed. de H. Fraenkel, 1961: *Apollonii Rhodii Argonautica*. Oxford, Clarendon Press.

Appendix Vergiliana, en la ed. de W. V. Clausen, F. R. D. Goodyear, E. J. Kenney y J. A. Richmond, 1966: *Appendix Vergiliana*, Oxford, Clarendon.

Argonáuticas órficas, ed. de F. Vian, 1987: *Argonautiques Orphiques*. París, Les Belles Lettres.

ARISTÓTELES: *Sobre el alma*, ed. de W. D. Ross, 1959: *Aristotelis De Anima*. Oxford, Clarendon Press (rpr. de la ed. de 1956).

----: *Sobre la generación de los animales*, ed. de H. J. Drossaart Lulof, 1965 (rpr. 1972): *Aristotelis De generatione animalium*. Oxford, Clarendon Press.

----: *Poética,* ed. de R. Kassel, 1965 (rpr. 1968): *Aristotelis de arte Poetica liber.* Oxford, Clarendon Press.

ARNOBIO: *Adversus nationes,* ed. de C. Marchesi, Turín, etc., Paravia, s. a.

Ascensio Isaiae, recensión griega, ed. por E. Norelli, en VV. AA. (ed.), 1995: *Ascensio Isaiae,* Turnhout, Brepols (*Corpus Christianorum, Series Apocryphorum,* 7: Textus; 8: Commentarius, Indices).

ARTEMIDORO: *Oneirocriticon,* ed. de R. A. Pack, Leipzig, Teubner, 1963.

ASCLEPÍADES TRAGILENSE, ed. de F. Jacoby, 1968: *Die Fragmente der griechischen Historiker.* Leiden, E. J. Brill (abreviado *F Gr H).*

ATENÁGORAS: *Supplicatio pro christianis,* en la ed. de E. J. Goodspeed, 1915: *Die ältesten Apologeten.* Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht.

ATENEO: *Deipnosofistas,* ed. de G. Kaibel, 1887-90: *Athenaei Naucratitae Deipnosophistarum Libri XV.* Leipzig, Teubner (rpr., Suttgart, Teubner, 1965-6). Para los dos primeros libros, la ed. de A. M. Desrousseaux (París, Les Belles Lettres, 1956).

AVIENO: *Aratea,* , en la ed. de Jean Soubiran, 1981: *Aviénus. Les Phénomènes d' Aratos.* París, Les Belles Lettres.

BAQUÍLIDES: *Odas y fragmentos,* ed. de H. Maehler, (*post* B. Snell), ^{10}1970: *Bacchylidis Carmina cum fragmentis.* Leipzig, Teubner.

CALÍSTRATO: *Descripciones,* en la ed. de K. Schenkl y A. Reisch, 1902: *Philostrati minoris Imagines et Callistrati Descriptiones.* Leipzig, Teubner.

CENSORINO: *De die natali. Fragmentum,* ed. de N. Sallmann, 1983: *Censorinus. Accedit anonymi cuiusdam epitoma quae fertur Censorini fragmentum,* Leipzig, Teubner.

CLAUDIANO: *Epitalamium de nuptiis Honorii Augusti, De raptu Proserpinae, Carmina minora,* en la ed. de M. Platnauer, 1922 (rpr.: 1971-6): *Claudian: Poems.* Londres, Heinemann (Loeb Classical Library). Vid. también la ed. de J. M. Gesner, 1759: *Cl. Claudiani quae exstant,* Leipzig, Fritsch.

CLAUDIO MAMERTO: *De statu animae,* ed. de A. Engelbrecht, Viena, C. Gerold, 1885 (*CSEL,* vol. 11).

CLEMENTE DE ALEJANDRÍA: *Protréptico,* ed. de C. Mondésert, 1949: *Clément d' Alexandrie. Le protreptique,* en *Sources Chrétiennes,* 2. París, Cerf. Citamos los escolios por la ed. de O. Stählin, *Clemens Alexandrinus,* Leipzig, 1905-1909, vols. 1-3 de la serie *Die griechische christliche Schriftsteller.*

----: *Stromata,* ed. de O. Stählin, L. Früchtel y U. Treu, 1960-70: *Clemens Alexandrinus. Stromata,* en la serie *Die griechische christliche Schriftsteller,* 52 (15), 17. Berlín, Akademie Verlag.

CONÓN, en la ed. de F. Jacoby, 1968: *Die Fragmente der griechischen Historiker.* Leiden, E. J. Brill.

Corpus Hermeticum, ed. de Nock, A. D., y Festugière, A. J., París, Les Belles Lettres, 1945-1954.

DEMETRIO: *Sobre el estilo,* ed. de P. Chiron, 1993: *Démétrios. Du style,* París, Les Belles Lettres.

DÍDIMO EL CIEGO: *De Trinitate (libro II),* ed. de I. Seiler, 1975: *Didymus der Blind. De Trinitate (Buch 2).* Meisenheim am Glan, Hain.

DIODORO DE SICILIA: *Biblioteca histórica,* ed. de F. Vogel, 1888-90: *Diodori Bibliotheca Historica* (vols. 1-2). Leipzig, Teubner.

DIOMEDES: *Ars grammatica,* ed. de H. Keil: *Grammatici latini,* Leipzig, 1857, rpr. Hildesheim, G. Olms, 1967, vol. I, pp. 300 a 509.

DIÓN DE PRUSA: *Discursos,* ed. de J. von Arnim, 1893-6: *Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae extant omnia.* Berlín, Weidmann (rpr., 1962).

----: *Discursos,* ed. de H. Lamar Crosby, 1964: *Dio Chrysostomus.* (vol. V). Londres, Heinemann (Loeb Classical Library, reimpr. de la 1ª ed., *ibid.,* 1951).

DIONISIO ESCITOBRAQUIÓN: *Fragmentos,* en la ed. de Rusten, J. S., 1982: *Dionysius Scytobrachion.* Colonia, Westdeutscher Verlag.

ENNIO: *Anales,* en las eds. de Skutsch, O., 1986 (rpr., con correcciones, de la edición de 1985): *The Annals of Quintus Ennius.* Oxford, Clarendon Press, y de Vahlen, I., 1967 (rpr. de la segunda edición de Leipzig, Teubner, 1928): *Ennianae Poesis Reliquiae.* Amsterdam, Verlag Adolf M. Hakkert.

EPICARMO: *Fragmentos,* ed. de A. Olivieri, 1946: *Frammenti della commedia greca nella Sicilia e nella Magna Grecia,* I, Nápoles, Libreria Scientifica Editrice.

ERATÓSTENES (PS.): *Catasterismos,* ed. de C. Robert, 1878: *Eratosthenis Catasterismorum Reliquiae.* Berlín, Weidmann (rpr., *ibid.,* 1963).

Escolios a Arato, ed. de Maass, E., 1958: *Commentariorum in Aratum reliquiae.* Berlín, Weidmann.

Escolios a la Teogonía de Hesíodo, ed. de L. di Gregorio: *Scholia vetera in Hesiodi Theogoniam,* Milán, Vita e Pensiero, 1975.

ESQUILO: *Tragedias,* ed. de M. L. West, 1990: *Aeschylus. Tragoediae.* Stuttgart, Teubner.

ESTACIO: *Tebaida,* en la ed. de J. H. Mozley, 1969: *Statius. Thebaid.* Londres, Heinemann (Loeb Classical Library).

ESTRABÓN: *Geografía,* ed. de A. Meineke, 1964: *Strabonis Geographica.* Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt (reimpr. de la edición de Leipzig, Teubner, 1877).

----: *Geografía, libro VII,* ed. de R. Baladié, 1989: *Strabon. Géographie. Livre VII.* París, Les Belles Lettres.

----: *Geografía, libro X,* ed. de F. Lasserre, 1971: *Strabon. Géographie. Livre X.* París, Les Belles Lettres.

EUNAPIO: *Vidas de los sofistas,* ed. de J. Giangrande, 1956: *Eunapii Vitae Sophistarum.* Roma, Polygraphica.

EURÍPIDES: *Bacantes,* ed. de E. R. Dodds, 1960: *Euripides. Bacchae.* Oxford, Clarendon Press.

----: *Fragmentos,* eds. de A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta,* Leipzig, ^{2}1926; C. Austin, *Nova fragmenta Euripidea in papyris reperta,* Berlín, 1968; H. J. Mette, "Euripides Bruchstücke", *Lustrum,* 23-24, 1981-

1982; C. Collard, M. J. Cropp y K. H. Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, I, Warminster, 1995. Para el fragmento de *Los cretenses*, transmitido por Porfirio, *Abst.*, 4, 19 (fr. 472 Nauck^2 = 3 Cantarella = 79 Austin = 635 Mette = 472 Collard-Cropp-Lee, pp. 58-61), hemos seguido el texto establecido por Bernabé, A. (en prensa): "Un fragmento de los *Cretenses*, de Eurípides", citado en esta misma bibliografía. Vid. también la ed. de R. Cantarella, *Euripide. I Cretesi*, Milán, 1964.

----: *Hypsipyle*, ed. de W. E. H. Cockle, 1989: *Euripides. Hypsipyle.* Roma, Edizioni dell' Ateneo.

----: *Ifigenia en Aulis*, ed. de H. C. Günther, 1988: *Euripides. Iphigenia Aulidensis*. Leipzig, Teubner.

----: *Tragedias*, ed. de J. Diggle, 1987 (reimpr. de la ed de 1984): *Euripidis Fabulae*, I. Oxford, Clarendon Press.

EUSEBIO DE CESAREA: *Cánones crónicos*, ed. de A. Schöne, 1967 (rpr. de la edición de 1866-75): *Eusebi Chronicorum Canonum quae supersunt.* Berlín, Weidmann.

----: *De laudibus Constantini*, ed. de I. A. Heikel, 1902: *Eusebi de laudibus Constantini*, en *Eusebius Werke, Bd. 1 (Die griechische christliche Schriftsteller*, 7). Leipzig, Hinrichs.

----: *Praeparatio Evangelica*, ed. de K. Mras, 1954-6: *Eusebius Werke, Band 8: Die Praeparatio Evangelica* (en *Die griechische christliche Schriftsteller*, 43, 1-2). Berlín, Akademie Verlag.

EUSTACIO: *Opuscula*, ed. de Th. L. Frider, 1832: *Eustathii episcopi Thessalonicensis Opuscula* (rpr., Amsterdam, Hakkert, 1964).

EUTECNIO: *Paráfrasis a las "Theriaca" de Nicandro*, ed. de I. Gualandri, 1968: *Eutecnii Paraphrasis in Nicandri Theriaca.* Milán, Istituto Editoriale Cisalpino.

FANOCLES: *Fragmentos*, ed. de I. U. Powell, 1970: *Collectanea Alexandrina.* Oxford, Clarendon Press.

FAVONIO EULOGIO: *Disputatio de Somnio Scipionis,* ed. de L. Scarpa, 1947: *Favonii Eulogii Disputatio de Somnio Scipionis,* Padua, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti.

FAVORINO DE ARLÉS, *Obras,* ed. de A. Barigazzi, 1966: *Favorino di Arelate. Opere.* Florencia, Felice le Monnier.

FILODEMO DE GÁDARA: *De musica liber I,* ed. de G. Mª Rispoli, 1969: *Il primo libro del* περὶ μουσικῆς *di Filodemo,* Nápoles, Giannini (en el vol. I de las *Ricerche sui papiri ercolanesi,* a cargo de F. Sbordone).

----: *De musica liber IV,* ed. de A. J. Neubecker, 1986: *Philodemus. Ueber die Musik IV. Buch.* Nápoles, Bibliopolis. Para los demás libros, en la imposibilidad de manejar las ediciones más recientes, nos hemos servido de la antigua edición de J. Kemke, Leipzig, Teubner, 1884.

FILÓSTRATO EL JOVEN: *Imágenes,* en la ed. de K. Schenkl y A. Reisch, 1902: *Philostrati minoris Imagines et Callistrati Descriptiones.* Leipzig, Teubner. Ed. posterior de Fairbanks, A., Londres, Heinemann (Loeb Classical Library), 1931.

FLAVIO FILÓSTRATO: *Heroico,* ed. de L. de Lannoy, 1977: *Flavius Philostratus. Heroicus.* Leipzig, Teubner.

----: *Imágenes,* ed. de O. Benndorf y K. Schenkl, 1893: *Philostrati Maioris Imagines.* Leipzig, Teubner. Ed. posterior de Schönberger, O., Munich, Tusculum, 1968.

----: *Epístolas,* en la ed. de Benner, A. R., y Fobes, F. H.: *Alciphron, Aelian and Philostratus,* Londres, Heinemann, y Cambridge - Massachusetts, Harvard University Press (Loeb Classical Library).

----: *Obras,* ed. de C. L. Kayser, 1844-53 (Zurich; luego Leipzig, Teubner, 1870-71): *Flavii Philostrati Opera (accedunt Apollonii Epistulae, Eusebius adversus Hieroclem, Philostrati Iunioris Imagines, Callistrati Descriptiones).* Reimpr., Hildesheim, Georg Olms, 1964.

----: *Vidas de los sofistas,* en la ed. de Wright, W. C., 1968: *Philostratus and Eunapius. The Lives of the Sophists,* Londres, Heinemann, y Cambridge - Massachusetts, Harvard University Press (Loeb Classical Library).

Fragmentos de los trágicos griegos, ed. de B. Snell y R. Kannicht, 1981: *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (vol. 2). Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht.

FÍRMICO MATERNO: *Mathesis,* ed. de Kroll, W., y Skutsch, F., 1968: *Firmicus Maternus. Mathesis,* Stuttgart, Teubner.

FRONTÓN, M. A.: *Correspondencia,* en la ed. de C. R. Haines, 1919 (rpr. de 1962): *The Correspondence of Marcus Aurelius Fronto,* Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, y Londres, Heinemann (Loeb Classical Library).

Geoponica, ed. de H. Beckh, Leipzig, Teubner, 1895.

HANÓN DE CARTAGO: *Periplo,* ed. de Casariego, J. E. (ed. y trad.), 1947: *El periplo de Hanón de Cartago,* Madrid, C. S. I. C.

HARPOCRACIÓN: *Lexicon in decem oratores atticos,* ed. de W. Dindorf, Oxford, 1853 (rpr., Groningen, Bouma's Boekhuis, 1969).

HERÁCLITO EL PARADOXÓGRAFO (PS.): *Sobre las cosas increíbles,* ed .de N. Festa, 1902: *Palaephati Περὶ ἀπίστων, Heracliti qui fertur libellus Περὶ ἀπίστων, Excerpta Vaticana (vulgo anonymus de incredibilibus),* Leipzig, Teubner.

HERÓDOTO: *Historia,* ed. de C. Hude, ²1927: *Herodotus. Historiae.* Oxford, Clarendon Press.

HESIQUIO: *Léxico,* ed. de M. Schmidt, 1862 (rpr. publ. en Amsterdam, Adolf. M. Hakkert, 1965): *Hesychii Lexicon.*

HIEROCLES: *In Aureum Carmen,* ed. de Köhler, F. W., 1974: *Hierocles,* Stuttgart, Teubner.

HIGINO: *Astronomica,* en la ed. de Vire, G., 1992: *Hyginus. De Astronomia.* Stuttgart-Leipzig, Teubner.

----: *Fabulae,* en la ed. de Rose, H. I., 1933: *Hygini Fabulae.* Leyden, A. W. Sythoff.

HIMERIO: *Declamaciones y discursos,* ed. de A. Colonna, 1951: *Himerii Declamationes et Orationes cum deperditarum fragmentis.* Roma, Polygraphica.

HORACIO: *Obras,* en la ed. de Garrod, H. W., 1989 (reimpr. de 1912, *post* Wickham, E.C., 1901): *Q. Horatii Flacci Opera.* Oxford, Clarendon Press.

----: *Odas y epodos,* en la ed. comentada de Kiessling, A., y Heinze, R., [4]1901: *Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden.* Berlín, Weidmann.

Inscripciones áticas de época imperial, ed. de W. Dittenberger, 1878-97: *Inscriptiones Atticae aetatis Romanae,* vol. III de las *Inscriptiones Graecae,* Berlín, Reimer.

Inscripciones griegas de Bulgaria, ed. de G. Mihailov, 1964: *Inscriptiones Graecae in Bulgaria repertae* (vol. III, fasc. 2). Sofía, Academia de Letras de Bulgaria.

Inscripciones griegas en verso, ed. de Peek, W., 1955: *Griechische Versinschriften,* Berlín, Akademie-Verlag (rpr.: Chicago, Ares Publishers Inc., 1988).

ISÓCRATES: *Discursos,* ed. de G. Mathieu y E. Bremond, 1928: *Isocrate. Discours.* París, Les Belles Lettres.

JULIANO: *Obras completas,* ed. de J. Bidez, 1932: *L' Empereur Julien. Oeuvres Complètes* (vol. 1). París, Les Belles Lettres.

JULIO AFRICANO: *Cestoi,* ed. de Vieillefond, J. R., 1970: *Les "Cestes" de Julius Africanus. Étude sur l' ensemble des fragments avec édition, traduction et commentaires,* Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato).

JULIO OBSECUENTE: *Ab anno Vrbis conditae DV prodigiorum liber,* en la ed. de Tito Livio, por W. Weissenborn y H. J. Müller, vol. X, Berlín, Weidmann, 1866 ([5]1979, rpr. de la segunda ed.).

LACTANCIO: *Divinae institutiones,* en la ed. de S. Brandt y G. Laubmann, 1890: *L. Caeli Firmiani Lactanti Opera Omnia,* pars I, sectio II. Praga-Viena y Leipzig, Academia Imperial de las Letras de Viena (*CSEL,* vol. 19).

LIBANIO: *Obras,* ed. de R. Foerster, 1903-27: *Libanii Opera.* Leipzig, Teubner.

LOBÓN DE ARGOS, en H. Lloyd-Jones, H., y P. J. Parsons, 1983: *Supplementum Hellenisticum.* Berlín y Nueva York, De Gruyter.

LUCANO: *Obras y fragmentos,* en la ed. de Badali, R., 1992: *Lucani Opera.* Roma, Istituto Poligrafico e Zeca dello Stato.

LUCIANO: *Obras,* ed. de M. D. Macleod, 1980: *Luciani Opera.* Oxford, Clarendon Press.

MARCIANO CAPELA: *De nuptiis Philologiae et Mercurii,* ed. de A. Dick, Leipzig, Teubner, 1925.

MÁXIMO DE TIRO: *Disertaciones,* en las eds. de Trapp, M. B., 1994: *Maximus Tyrius. Dissertationes.* Leipzig, Teubner, y de Koniaris, G. L., 1995: *Maximus Tyrius. Philosophumena. Διαλέξεις.* Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter. Nos hemos servido también de la introducción, traducción y notas de Trapp, M. B., 1997: *Maximus of Tyre. The Philosophical Orations,* Oxford, Clarendon Press.

MENANDRO: *Fragmentos,* ed. de F. H. Sandbach, 1972: *Menandri reliquiae selectae,* Oxford, Clarendon Press.

MENANDRO EL RETÓRICO: *Obras,* ed. de D. A. Russell y N. G. Wilson, 1981: *Menander Rhetor.* Oxford, Clarendon Press.

NEMESIANO: *Bucólicas,* en la ed. de J. Wight Duff y A. M. Duff, 1978: *Minor Latin Poets,* Londres, Heinemann (Loeb Classical Library).

NICÓMACO DE GERASA: *Excerpta* y *Enchiridion,* en la ed. de C. von Jan, 1895-9: *Musici Scriptores Graeci.* Leipzig, Teubner.

NONNO DE PANÓPOLIS: *Dionisíacas,* ed. de R. Keydell, 1959: *Nonnus Panopolitanus. Dionysiaca.* Berlín, Weidmann.

ORÍGENES: *Contra Celsum,* ed. de M. Borret, 1967-69: *Origène. Contre Celse,* en *Sources Chrétiennes,* 132, 136, 147 y 150. París, Cerf.

Patrología griega, abreviado PG, ed. de J. P. Migne, 1857-62: *Patrologia Graeca.* Turnhout, Brepols.

OVIDIO: *Metamorfosis,* en la ed. de R. Ehwald, 1915: *Ovid. Metamorphosen.* Leipzig, Teubner (rpr. publicada en Zurich-Dublín, Weidmann, 1966). También nos hemos servido de la ed. crítica, con trad. y notas, de A. Ruiz de Elvira, 1964-83 (rpr. publicada en 1992-4): *Ovidio.*

Metamorfosis. Madrid, C. S. I. C. (en el tercer volumen, correspondiente a los libros XI-XV, el texto ha sido revisado por Bartolomé Segura Ramos).

Oxyrhynchi Papyri, vol. XI, ed. de B. P. Grenfell y A. S. Hunt, Londres, Oxford University Press, 1915.

PALADIO: *Opus agriculturae, De insitione, De veterinaria medicina,* ed. de R. H. Rodgers, Leipzig, Teubner, 1975.

PALÉFATO: *Sobre las cosas increíbles,* en la ed. de N. Festa, 1902: *Palaephati Περὶ ἀπίστων, Heracliti qui fertur libellus Περὶ ἀπίστων, Excerpta Vaticana (vulgo anonymus de incredibilibus),* Leipzig, Teubner.

Papiro de Derveni, ed. atribuible a R. Merkelbach, publicada en *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik,* 47 (1982), pp. *1-*12 (tras p. 300). La numeración que hemos seguido es la del libro de Laks, A., y Most, G. W., 1996, mencionado en esta misma bibliografía.

Papyri Graecae Magicae, ed. de K. Preisendanz, Stuttgart, Teubner, 1^{2}973-^{2}1974.

PAUSANIAS: *Descripción de Grecia,* ed. de M. H. Rocha Pereira, 1973-81: *Pausanias. Graeciae Descriptio.* Leipzig, Teubner.

PÍNDARO: *Odas y fragmentos,* ed. de H. Maehler, 1988 (*post* B. Snell, ^{4}1964): *Pindarus. Epinicia, Fragmenta et Indices.* Madrid, Coloquio (reproducción de la sexta edición, Leipzig, Teubner, 1984).

Pitagóricos, ed. de H. Thesleff, 1965: *The Pythagorean Texts of the Hellenistic Period.* Åbo, Akademi, y de B. Centrone, 1990: *Pseudopythagorica ethica. I trattati morali di Archita, Metopo, Teage, Eurifamo.* Nápoles, Bibliopolis.

PLATÓN: *Banquete,* ed. de L. Robin, 1941: *Platon. Le Banquet.* París, Les Belles Lettres.

----: *Ión,* ed. de L. Méridier, 1931: *Platon. Ion.* París, Les Belles Lettres.

----:*Las leyes,* ed. de M. Fernández Galiano y J. M. Pabón, 1960: *Platón. Las leyes.* Madrid, Instituto de estudios políticos.

PLOTINO: *Enéadas,* ed. de Henry, P., y Schwyzer, H. R., 1951-73: *Plotini Opera,* París-Bruselas, Desclée de Brouwer y L' Édition Universelle.

PLUTARCO: *Quaestiones convivales,* libro IX, ed. de Frazier, Fr., y Sirinelli, J., 1996:*Plutarque. Œuvres morales,* tome IX, troisième partie: *Propos de table,* livres VII-IX, París, Les Belles Lettres. Nos hemos servido también del comentario de Teodorsson, S.-T., 1996: *A Commentary on Plutarch's Table Talks,* vol. III (Books 7-9), Uppsala, Almqvist & Wiksell.

PORFIRIO: *Vida de Plotino,* en *Porphyre. La vie de Plotin,* por Luc Brisson, Marie-Odile Goulet-Cazé, Richard Goulet y Denis O'Brien (I: trabajos preliminares e índice griego completo, París, Vrin, 1982), y los mismos más Jean-Louis Cherlonneix, Mirko D. Grmek, Jean-Marie Flamand, Sylvain Matton, Jean Pépin, Henri Dominique Saffrey, Alain-Ph. Segonds, Michel Tardieu y Pierre Thillet (II: estudios de introducción, texto griego y traducción francesa, comentario, notas complementarias y bibliografía, París, Vrin, 1992).

Presocráticos, ed. de Diels, H., y Kranz, W., ^{5}1934: *Die Fragmente der Vorsokratiker,* Berlín, Weidmann (y sucesivas ediciones).

PROCLO: *In Platonis Rempublicam Commentarii,* ed. de W. Kroll, 1965: *Procli Diadochi In Platonis Rempublicam Commentarii.* Amsterdam, Hakkert (rpr. de la ed. de Leipzig, Teubner, 1899-1901).

PROPERCIO: *Elegías,* ed., trad., introd. y notas de A. Tovar y M. T. Belfiore Mártire, Madrid, C. S. I. C., 1963 (^{2}1984).

PS. ARISTÓTELES: *Peplus,* en la ed. de V. Rose, 1971: *Aristoteles Pseudepigraphus.* Hildesheim-Nueva York, Georg Olms (rpr. de la ed. de Leipzig, Teubner, 1863).

PS. CALÍSTENES: *Novela de Alejandro* (recensión A o *recensio vetusta),* ed. de W. Kroll, 1958 (rpr. de la ed. de 1926): *Historia Alexandri Magni (Pseudo-Callisthenes). Recensio Vetusta.* Vol. 1. Berlín, Weidmann.

----: *Novela de Alejandro* (recensión E), ed. de J. Trumpf: *Anonymi Byzantini vita Alexandri Magni regis Macedonum.* Stuttgart, Teubner, 1978.

PS. JUSTINO: *Exhortación a los griegos. Sobre la monarquía. Discurso a los griegos,* ed. de M. Marcovich, 1990: *Ps. Iustinus: Cohortatio ad Graecos. De monarchia. Oratio ad Graecos.* Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter.

PS. PITÁGORAS: *Carmen aureum,* ed. de Thom, J. C. (ed. y com.), 1995: *The Pythagorean* Golden Verses, *with Introduction and Commentary.* Leiden-Nueva York-Köln.

PS. PLUTARCO: *Sobre la música,* ed. de F. Lasserre, 1955: *Plutarque. De la musique.* Urs Graf Verlag, Olten, Lausana (texto reproducido en la obra de L. Gamberini, *Plutarco. "Della musica".* Florencia, Leo S. Olschki Editore, 1979).

----: *Sobre los ríos,* en la ed. de K. Müller, 1861: *Geographi Graeci Minores.* Hildesheim, Georg Olms, 1965 (rpr. de la ed. de París, Firmin-Didot).

QUINTO DE ESMIRNA: *Posthomerica,* ed. de F. Vian, 1963: *Quinte de Smyrne. Posthomerica.* París, Les Belles Lettres.

RETÓRICOS GRIEGOS, en la ed. de Walz, Chr., 1832-36: *Rhetores Graeci,* reprod. fototípica, Osnabrück, Otto Zeller, 1968.

SAFO: *Fragmentos,* en la ed. de Voigt, E. M., 1971: *Sappho et Alcaeus. Fragmenta.* Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep.

SAN AGUSTÍN DE HIPONA: *De civitate Dei,* en la ed. de B. Dombart y A. Kalb, 1928 (^{5}1981): *Aureli Augustini De civitate Dei.* Teubner, Stuttgart.

SAN CIRILO DE ALEJANDRÍA: *Adversus Iulianum,* ed. de J. Aubert, Turnhout, Brepols, 1859 (PG, 76).

SAN HIPÓLITO DE ROMA: *Refutatio omnium haeresium,* ed. de M. Marcovich, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 1986.

SAN IRENEO DE LYON: *Adversus haereses,* ed. de Rousseau, A.,y Doutreleau, L., 1979 y ss.: *Irénée de Lyon. Contre les hérésies,* París, Cerf.

SAN JERÓNIMO: *Epistulae,* vol. III, ed. de J. Labourt, 1953: *Saint Jerôme. Lettres.* París, Les Belles Lettres.

SÉNECA: *Epístolas,* ed. de F. Préchac, 1962-4: *Sénèque. Lettres á Lucilius,* tomos IV y V, París, Les Belles Lettres.

SILIO ITÁLICO: *Punica,* en la ed. de Deltz, J., 1987: *Silius Italicus. Punica.* Stuttgart, Teubner.

SIMÓNIDES: *Fragmentos,* en la ed. de D. L. Page, 1967: *Poetae Melici Graeci,* Oxford, Clarendon Press.

TACIANO: *Oratio ad Graecos,* en la ed. de E. J. Goodspeed, 1915: *Die ältesten Apologeten.* Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht.

TEMISTIO: *Discursos,* ed. de H. Schenkel, G. Downey y A. F. Norman, 1965-74: *Themistii Orationes quae supersunt.* Leipzig, Teubner.

TEODORETO DE CIRRA: *Graecarum affectionum curatio,* ed. de P. Canivet, 1958: *Théodoret de Cyr. Thérapeutique des maladies helléniques.* París, Cerf (*Sources Chrétiennes,* 57).

TEÓFILO DE ANTIOQUÍA: *Ad Autolycum,* en la ed. de R. M. Grant, 1970: *Theophilus of Antiochia.* Oxford, Clarendon Press.

TERPANDRO, ed. de A. Gostoli, 1990: *Terpander.* Roma, Edizioni dell' Ateneo.

TIMOTEO: *Los persas,* ed. de T. H. Janssen, 1989: *Timotheus. Persae.* Amsterdam, Hakkert (también hay algunos pasajes recogidos en la ed. de Terpandro, de A. Gostoli, citada en esta misma relación).

VALERIO FLACO: *Argonáuticas,* en la ed. de Kramer, O., ²1966: *C. Valerii Flacci Argonautica.* Stuttgart, Teubner (1ª edición, *ibid.,* 1913).

Vida de Esquilo, ed. de G. Murray, apéndice a su ed. de *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoediae,* Oxford, Clarendon Press, ²1955 (¹1937), pp. 370-2.

VIRGILIO: *Bucólicas, Geórgicas, Eneida* en la ed. de R. A. B. Mynors, 1969 (seguimos la novena reimpresión, de 1986): *P. Vergili Maronis Opera.* Oxford, Clarendon Press.

----: *Eneida,* ed. de J. L. de la Cerda, 1608: *P. Virgili Maronis Bucolica Georgica Aeneis* argumentis, explicationibus et notis illustrata a Joanne Ludovico de la Cerda, Madrid.

----: *Geórgicas,* ed. comentada de Thomas, R. F., 1988: *Virgil. Georgics.* Cambridge, University Press.

VV. AA.: *Escolios a la Ilíada,* ed. de H. Erbse, 1969-88: *Scholia Graeca in Homeri Iliadem.* Berlín, De Gruyter.

----: *Fragmentos de poesía griega de época imperial,* ed. de E. Heitsch, 1963: *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit.* Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht (abreviado *GDRK).*

----: *Orphicorum Fragmenta.*, ed. de O. Kern, ^{2}1963: *Orphicorum Fragmenta.* Berlín, Weidmann (1ª edición, *ibid.* , 1922).

YÁMBLICO: *De vita Pythagorica,* ed. de U. Klein (*post* L. Deubner), 1937: *Iamblichi de vita Pythagorica liber.* Leipzig, Teubner (rpr. de Stuttgart, Teubner, 1975).

Para el texto de la *bylina* de Sadko, hemos seguido la edición de Putilov, B. N. (introd., ed. y notas), 1986: Былины. Leningrado, Sovietskiy Pisatiel', y, para el himno 33 del libro III del *Rigveda,* la ed. de Aufrecht, Th. (ed.), ^{2}1877: *Die Hymnen des Rigveda,* I, reimpr. publicada en Wiesbaden, Otto Harrasowitz, 1968.

ÍNDICE DE TEXTOS CITADOS

A. O. (Argonáuticas órficas), v. 37: 417
vv. 40 y ss.: 351
v. 42: 39; 85
v. 72: 39; 85
v. 73: 14; 40; 65; 68
vv. 73 y 432: 14
v. 74: 143; 183; 186; 212; 365
vv. 83 y ss.: 266; 310
v. 88: 39; 68; 87
vv. 88, 432 y 1002: 58
vv. 248–72: 270; 310; 357
v. 250: 68
v. 251: 87
v. 252: 65
vv. 258 y ss.: 144
v. 260: 40; 67
vv. 260 y ss.: 144; 198; 202; 213
v. 265: 68; 85
vv. 332 y ss.: 92; 270
vv. 406-41: 268; 452
vv. 406–61: 309
v. 408: 39; 86
vv. 408 y 707: 50
v. 412: 40; 65
v. 419: 40; 87
vv. 419, 605 y 1001: 40
v. 420: 40; 65
v. 428: 40; 68
v. 431: 40; 65
vv. 431-9: 144
v. 432: 14; 87
vv. 432 y 1002: 39
vv. 433-4: 198
vv. 433-6: 211
v. 434: 13
vv. 435-6: 198

v. 436: 40; 65; 68; 183
vv. 436-7: 158; 227
v. 438: 186
vv. 438-9: 227
vv. 440-1: 144; 213
vv. 479–83: 271; 318
vv. 568–75: 268; 355
v. 575: 40; 68
vv. 601–5: 269
vv. 601-19: 354; 375; 442
v. 605: 87
vv. 616–7: 269
v. 618: 269
v. 704: 40; 68
vv. 704-5: 198
vv. 704–7: 145; 266; 357
vv. 706-7: 200; 214; 549
v. 707: 39; 40; 68; 85
vv. 950-82: 270; 355; 375; 388
vv. 965-6: 85; 89; 270; 355; 393; 463; 535
v. 1001: 87
vv. 1001–4: 525
vv. 1001-14: 145; 214; 267; 354; 442; 443; 484
v. 1002: 87
vv. 1004 y ss.: 375
vv. 1284-90: 355; 375; 440; 444; 530
v. 1290: 444
A. P., VII, 12: 401; 509
A. P., VII, 27: 399
A. P., VII, 274, 4: 196
A. P., VII, 428, 19: 196
A. P., VII, 429, 2: 196
A. P., VII, 465, 3: 196;
A. P., VII, 724, 3: 196
Aecio, 5, 25, 4: 415
Agatárquides: Sobre el Mar Rojo, 7: 24; 120; 140; 198; 224; 227
Alceo, fr. 39 Voigt, v. 7: 12
Alcmán, fr. 3 Calame: 434
Alejandro de Afrodisias, Probl., 2, 46: 392

Alejandro Polyhístor, ap. Diógenes Laercio, VIII, 32: 324
Alexis, fr. 140 Kassel-Austin, t. 220 Kern: 105
Amelio, en Lido, De mens., IV, 85: 428
Anaxágoras, B 12 DK (II 38, 4): 346
Anaxágoras, A 106 DK: 346
Anaxímenes, fr. 2 DK: 415
Anecdota Bekkeriana, I, 234, s. v. Γυμνοπαιδία: 455
Anecdota Parisina, I, 172 (= Aristóxeno, fr. 26 Wehrli): 245
Antígono de Caristo, Hist. mir., 5: 501
Antípatro de Sidón (prob.), A. P., VII, 10: 152
A. P., VII, 10, 5 y ss.: 140; 488
A. P., VII, 10, 7: 25; 65; 149; 198
A. P., VII, 10, 7-8: 120; 126; 165; 223
A. P., VII, 10, 8: 25; 86; 213
Antípatro de Sidón, A. P., VII, 8: 122
A. P., VII, 8, 1: 120; 149; 198; 213
A. P., VII, 8, 1, y 10, 8: 202
A. P., VII, 8, 1-4: 119; 120; 128; 136; 147; 153; 159
A. P., VII, 8, 2: 183; 210
A. P., VII, 8, 3: 14; 121; 122; 132; 221
A. P., VII, 8, 3-4: 203; 205; 520
A. P., VII, 8, 4: 132; 200
Antípatro de Tesalónica, A. P., IX, 517, 1: 122; 183; 212
Antonino Liberal, 22: 501
23: 196
Apocalypsis Petri, 18-19: 408
Apolodoro, F Gr H, 244 F 110 Jacoby: 468
Apolonio de Rodas, I, 26: 118; 120; 135; 149; 198
I, 26 y ss.: 21; 117; 120; 130; 157
I, 27: 21; 22; 65; 67; 118; 133; 136; 139; 147; 148; 158; 199; 213
I, 27 y 31: 259
I, 27, 31 y 512 y ss.: 120
I, 28: 21; 26; 68; 135; 141; 153
I, 28 y ss.: 132; 135; 153; 159; 162; 202; 211; 273
I, 31: 87; 210; 213; 365
I, 32 y ss.: 266

I, 494-515: 215; 259; 268; 273; 298; 304; 318; 350
I, 495: 22; 65
I, 496-511: 22; 35; 51; 101; 105; 107; 112; 293; 297; 511
I, 512: 67; 87; 144
I, 512 y ss.: 22; 119; 259; 318
I, 515: 65; 259; 318
I, 540: 22; 50; 85
I, 540 y s.: 265
I, 540–1: 139; 259; 268; 273; 274; 304; 316
I, 569: 22; 26; 65; 68; 87
I, 569-71: 22; 107
I, 569 y 572 y ss.: 118
I, 573: 138; 186
I, 573 y ss.: 145; 258
I, 574: 124; 126
I, 574 y 579: 226
I, 579: 118; 226
I, 1141 y ss.: 470
II, 161: 22; 30; 87; 269
II, 161 y ss.: 261; 308; 524
II, 698 y ss.: 261; 354
II, 703-4: 22
II, 704: 40; 65; 87
II, 924-9: 199; 501
II, 928-9: 22; 86; 262
II, 929: 25
IV, 42: 66
IV, 147 y ss.: 443
IV, 903–9: 263; 355
IV, 905 y ss.: 21; 444
IV, 905-6: 24; 29; 30; 36; 371; 375; 440; 444; 530
IV, 906: 87
IV, 907: 67
IV, 909: 87
IV, 1158–60: 262
IV, 1159: 22; 87

IV, 1193–5: 262; 309; 524
IV, 1194: 22; 87
IV, 1406-26: 164; 354; 372; 377; 441; 446; 484; 525; 530
IV, 1410: 92
IV, 1422: 22; 442
Apolonio de Rodas, passim: 40
Apuleyo, Apol., 31: 447; 449
Apol., 43: 449
De mundo, 37: 53; 69; 72
Flor., 2, 17: 52; 69; 70; 71; 103; 166; 187; 221
Flor., 20; 72
Met., I, 3: 204; 207
Met., VI, 24; 76
Aristeas Epic., fr. 1 Bernabé: 406
Aristeo, Περὶ ἁρμονίας, *ap.* Estobeo, I, 20, 6, p. 177 Wachsm. (= p. 53 Thesleff): 344
Aristides Quintiliano, I, 1: 190; 519
II, 6: 326
II, 7-14: 241
II, 11 y II, 14: 514
II, 14: 218; 219
II, 15: 107; 218
II, 17: 332; 333; 436; 559; 720
II, 17–19: 332; 527
II, 18: 332; 333; 402; 437
III, 2: 300
III, 16: 333
III, 19: 179
III, 25: 253
Aristófanes, Eq., 191: 225
Nu., 961 y ss.: 341
Pax, 833: 416
Ra., 868: 395
Ra., 1032: 220; 362
Ra., 1304-7: 396; 1471; 395
Th., 315: 25
Vesp., 959 y 989: 341
Vesp., 1244: 225

Aristóteles, De an., 407 b y ss.: 329
De an., 410 b 28: 20; 59; 101
De generatione animalium, 734 a 18: 20; 59; 101
fr. 196 Rose: 392; 432; 434; 479; 535
HA, 536 a 7: 197
HA, 558 a 4 y ss.: 395
HA, 611 b 26: 251
Met., 987 a 32, y 1010 a 12: 347
Poet., 1449 b 25: 100
Poet., 1449 b 28 y ss.: 349
Poet., 1450 a: 241; 512
Poet., 1450 b 16; 349
Poet., 1456 a 25-32; 220
Pol., 1342 a 7 ss.: 368
Pol., VIII, 5, 16, 1340 a: 460; 532
Pol., VIII, 5, 25, 1340 b: 329
Pol., VIII, 7, 1342 a: 313
Pol., VIII, 7, 4, 1342 a: 464
Rhet., III, 1, 1404 a 20 y ss.: 238
Rhet., III, 1, 1404 a 27: 98
Rhet., III, 2, 1405 b 6: 238; 514
Rhet., III, 8, 1408 b 32: 106
Aristóxeno, fr. 18 Wehrli: 311
fr. 26 Wehrli: 338
fr. 117 Wehrli: 481
Fr. Par., p. 27, 4 y ss. Pighi: 94; 513
Harm., p. 47, 17 y ss. Da Rios: 218
Arnobio, III, 37: 427
V, 21: 72
Arquitas, De educatione ethica, p. 83–4 Centrone (p. 42 Thesleff): 331
Περὶ νόμου καὶ δικαιοσύνας, *apud* Estobeo, IV, 1, 135 = p. 33 Thesleff: 331; 526
Arriano, Epicteti Dissertationes, III, 21, 16: 467; 532
Ascensio Isaiae, II, 12 y ss.: 406
Asclepíades Tragilense (F Gr H, 12 F 6b); 20; 26
Atanasio (PG, 26, 1320 Migne, t. 154 Kern); 33; 66
Atenágoras, Supplicatio pro Christianis, 17, 1: 108; 292; 350
18, 2–3: 292
18, 3, 6: 108; 350

Ateneo, II, 12, 40 d; 464
XIV, 8, 617 c y ss.; 454
XIV, 18, 624 a: 222; 313; 321
XIV, 24, 628 a: 458
XIV, 28, 630 e: 454
XIV, 32, 632 c: 33; 102
XIV, 40, 636 e: 456
XV, 22, 678 c: 455
Avieno, Aratea, 621 y ss.: 58; 432
Aratea, 626 y ss.: 497; 505
Aratea, 627 y 630; 103
Aratea, 629; 103
Aratea, 631; 187; 200; 213; 444
Aratea, 631-2: 170
Aratea, 632: 58; 60; 90
Aratea, 633–4: 497; 505; 537
Baquílides, fr. 28 Maehler: 116
fr. 28 Maehler, v. 6: 116; 201
fr. 28 Maehler, vv. 7-8: 116
Beda, Gramm., VII 250, 33; 76
Boecio, De inst. mus., I, 20: 482
Calicrátidas, De dom. fel., p. 104, 4–8 Thesleff: 332
Calístrato, 7, 2: 37; 86; 432
7, 2-4: 36
7, 4: 65; 67; 68; 87; 102; 138; 183; 185; 186; 198; 200; 202; 213; 222; 226; 228; 295; 357; 533
Calpurnio, Ecl., IV, 66: 73
Carm. epigr., 236, 3: 72
492, 7 y ss.: 393
III, 2018: 407
Carmen aureum, 70-1: 417; 437
Catulo, 61, 4: 76
61, 39: 76
63, 27 y ss.: 463
63, 19 y ss.: 463
90, 4-6: 446
Cebetis Tabula, 22: 252
22 y ss.: 247
Censorino, De die natali, XII, 2: 449; 531

XIII, 5: 421
Cesareo, Dialogi, II, 76 (PG 38, 993): 38; 105; 108; 297; 298; 351;
Cicerón, Brutus, 71: 233
89: 212
105: 70
De div., I, 113–4: 502
De inv., I, 2: 232; 524
De leg., I, 22; 163
II, 22: 447
De nat. deor., I, 41: 41; 102
I, 107: 41; 103
II, 104: 75
De oratore, III, 179; 163
De re p., II, 19: 163
VI, 10 y ss.: 414
VI, 15: 419
VI, 16: 420
VI, 18: 420; 509; 538
De senectute, 73: 306
Somn. Scip., V, 3: 413; 519
Tusc., I, 19: 330
I, 41: 330
IV, 3: 72
IV, 3–4: 322; 480; 534
IV, 4: 447
Verr., II, 53: 73
CIL, VI, 21521 c 1-2: 401; 509
30122: 399
Claudiano, Carmina minora, 18 (51), v. 19: 76: 187; 221
Carmina minora, 18 (51), vv. 19-20: 57; 169
Carmina minora, 31 (40), v. 1-6: 57; 169; 228
Carmina minora, 31 (40), vv. 1-32: 56
Carmina minora, 31 (40), v. 3: 187; 190; 518
Carmina minora, 31 (40), vv. 4 y 24: 103
Carmina minora, 31 (40), v. 5; 75
Carmina minora, 31 (40), v. 6: 91
Carmina minora, 31 (40), vv. 23-32: 58; 111; 382; 442;
443; 512
Carmina minora, 31 (40), v. 24: 58

Carmina minora, 31 (40), v. 25: 58; 70; 74
Carmina minora, 31 (40), v. 26: 58; 69; 71; 76
Claudiano, De consulatu Stilichonis, II, vv. 166-172: 57
II, v. 172: 91
II, v. 173: 57
Claudiano, De raptu Proserpinae, II, praef., v. 1: 69
vv. 1-4: 71; 166; 200
vv. 1-8: 55; 224
v. 3: 381; 440; 443; 530; 536
v. 4: 75
vv. 5-6: 189
vv. 5-8: 167
v. 6: 55; 90
v. 8: 90; 202; 226
v. 9: 55
vv. 9-28: 167
v. 13: 103
vv. 13 y 41: 55
v. 14: 55; 91
v. 15: 55; 75
v. 16: 55
v. 17: 200; 204; 221
v. 19: 55; 70; 74; 198; 228
v. 20: 198; 228
v. 21: 227
vv. 21-2: 203
v. 22: 203
vv. 23-4: 168
v. 24: 76; 226; 211
vv. 25-6: 518
vv. 25-8: 169; 189
v. 26: 187
vv. 27 y 28: 187
vv. 33-48: 56; 112
Claudiano, Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti, vv. 232 y ss.: 56
v. 235: 75; 91
Claudiano, Paneg. de quarto consulatu Honorii Augusti, vv. 149-50: 464

Claudiano, Panegyricus de tertio consulatu Honorii, v. 113: 198; 224
vv. 113-4: 75; 169
Claudiano, Panegyricus Manlii Theodori, v. 251: 69
vv. 251–2: 56; 235; 524
v. 252: 91
Claudio Mamerto, II, 7, p. 120: 330; 526
Clemente de Alejandría, Paed., II, 4, 43: 407
Prot., I, 1, 1: 32; 65; 99; 132; 141; 183; 201; 202; 211; 523
I, 3: 33; 65; 66; 102; 177; 292; 314; 358
II, 17, 2: 473
II, 17, 2-18, 1: 173; 472; 534
II, 17, 2–18, 1, y escolio ad loc.: 533
II, 31: 327
Clemente de Alejandría, Strom., I, 15, 73, 1: 463
I, 16, 76, 5-6: 482
I, 21, 131, 1, 1: 33; 101
I, 21, 131, 2: 280; 341
II, 20, 112 y s.: 249
IV, 26, 167, 2: 416
IV, 26, 167, 3: 416
IV, 26, 172, 1: 429
V, 8, 48-9: 79
V, 8, 49: 348
V, 11, 77, 2; 408
VI, 2, 5, 3: 340
VI, 2, 15, 2, 2: 33; 38; 101
VI, 2, 17, 2: 415
VI, 3, 31, 2-3: 209
Columela, X, 348-50: 206
Conón, F Gr H, 26 F 1 (I); 277; 354
F Gr H, 26 F 1 (XLV): 26; 27; 124; 126; 153; 183; 198; 202; 213; 224; 227; 230; 265; 296; 304; 374; 388; 488; 500
Cornuto, De nat. deorum, 17, 6 Lang: 10; 233; 515
Corpus Hermeticum, 13, 17: 209
fr. 17, 7: 334
fr. 20, 7: 334;

frs. 20, 7, y 23, 69; 422;
fr. 23, 69: 403; 450; 531
I y X: 334
Poimandres, 25-6: 403; 404; 422
Cosmas el melodo, PG, 38, 491: 356
Cratino, fr. 186 Kock: 24
Crinágoras, A. P., IX, 562, 7; 122; 183; 212
Crisipo, fr. 42 Arnim: 465
fr. 306 Arnim: 248
fr. 307 Arnim: 248
Cristodoro de Coptos, Ecphraseis, vv. 111 y ss.: 457
Critias, 88 B 3 DK:101; 275; 343; 524
Damageto, A. P., VII, 9: 23; 127; 159
A. P., VII, 9, 3: 120; 149; 198; 202; 212; 226; 365
A. P., VII, 9, 3-4: 119
A. P., VII, 9, 4: 183
A. P., VII, 9, 6: 23; 101; 276; 343
A. P., VII, 9, 7-8: 285; 318; 372; 388; 443
A. P., VII, 9, 8: 86
Demetrio, Περὶ ἑρμηνείας, 71: 84
Demócrito, fr. 154 DK: 256
Dídimo el ciego, De Trinitate, II, 8-27: 36; 108
Diodoro Sículo, I, 16: 179
I, 23, 6-7: 24; 67; 68; 102; 298
I, 25, 4: 218
II, 29, 2: 313; 446
III, 58, 2-3: 184; 462
III, 59, 5: 24; 85
III, 59, 5-6: 277; 342
IV, 25: 230
IV, 25, 1: 298
IV, 25, 1-4: 24; 33; 67; 101; 102; 103; 121; 125; 127;
128; 129; 183; 201; 213; 288; 343; 372; 388; 442
IV, 43: 24; 263; 354; 373; 441; 443; 530
IV, 43 y 48: 446
IV, 43 y 48, 5: 377
IV, 43 y 48, 5-6: 484
IV, 48, 5-6: 373; 549; 551
IV, 48, 6: 24; 122; 203; 221; 263; 264; 354; 441; 443

V, 64, 3-5: 461; 462; 535
V, 64, 4: 19; 24; 29; 67; 68; 101; 102; 103; 220; 283; 343
XVII, 7, 5: 462
Diógenes Laercio, I, 1: 209
III, 6: 347
VI, 27; 332: 527
VI, 27 y 65: 245
VIII, 27: 414
Diógenes, A 19, DK II 56, 3: 346
Diomedes, I, 495, 27 Keil: 106
Dión Casio, XLI, 46, 4: 311
LVI, 31, 3: 394
Dión de Prusa, IX, 11-12: 247; 252
XIX, 3, 6: 125; 130; 134; 137; 183; 227
XXXII, 61, 5: 141; 145
XXXII, 62: 125; 169; 183; 222; 225
XXXII, 62, 10: 27; 65
XXXII, 63: 27; 67; 68; 183; 246
XXXII, 63-4: 125; 128; 130; 133; 137; 138; 185; 227
XXXII, 64: 126; 140; 169; 183; 186; 223; 226; 365
XXXII, 64, 5: 27; 67
XXXII, 65: 366; 490
XXXII, 66: 126; 139; 140; 224; 226
XXXV, 9: 127; 198; 202; 210
XXXVI, 39: 468; 533
LIII, 8: 127; 129; 202; 212; 230; 288; 318; 365
LXXVII-LXXVIII, 19: 28; 32; 65; 68; 127; 130; 133; 139; 143; 183; 186; 201; 211; 212; 222; 227; 365
Dionisio de Halicarnaso, Comp., 11: 94; 239; 513
12: 514
17: 106
Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten: 121; 122; 203; 205; 221; 373; 377; 441; 443; 446; 484; 520; 525; 530
Diotógenes, De regno, p. 73, 15–7 Thesleff: 326; 332
Eliano, NA, 1, 29: 191
3, 1: 191; 519
6, 31-32: 251
12, 43: 251

12, 44: 251
12, 45: 192; 519
12, 46: 251
17, 6: 190; 195
Eliano, VH, 2, 39: 341
4, 17: 222; 345
12, 32: 361
Elio Aristides, discurso XXIV, 55: 492; 500
p. 256, 25 Jebb: 468
Πρὸς Πλάτωνα περὶ ῥητορικῆς, II, 391, p. 267 Lenz-Behr (XLV II 131.23 Dind., p. 98, 21 Jebb): 233
Empédocles, A 85 DK: 415
fr. 2, 4 DK: 416
fr. 31 B 76 DK: 197
fr. 111 DK: 208
fr. 130 D-K: 223
Ennio, Ann., 214: 72
Epicarmo, fr. 226 Olivieri: 416
Epiced. Drusi, 247: 73
Epicteto, Diss., II, 9 (vol. I, p. 266 y ss. Oldfather): 248
Epifanio, Haer., vol. 2, pp. 224–5 Holl: 256; 522
Epitafio de Bión, v. 123: 25; 68
v. 124: 87
Eratóstenes, Hermes, fr. 15 Powell, 397 A SHell: 413; 538
Escolio a Aristófanes, Nu., 971: 219
Escolio a Aristófanes, Ra., 574 c: 88
Escolio a Clemente de Alejandría, Prot., II, 17, 2: 473
Escolio a Germánico, Arat., BP 84 (t. 136 Kern): 496
Escolio a Hesíodo, Op., 381: 433
Escolio a Od., XI, 48: 450
Escolio a Píndaro, P., V, 76: 190; 519
Escolio a Sófocles, OC, 489: 393; 529
Escolio a Teócrito, II, 36: 392; 528; 535
Escolio a Teócrito, XIII, 25: 432
Escolio a Virgilio, Aen., VI, 119: 282; 299; 355; 387; 394; 412; 444; 529
Escolio T a Il., XXII, 391: 480
Escolios a Il., XXII, 391: 483
Esquilo, Ag., 22–31: 308

Ag., 681 y ss.: 346
Ag., 990: 396
Ag., 1018 y ss.: 215
Ag., 1418: 95
Ag., 1629-30: 16; 116; 210
Ag., 1630: 21; 32; 34; 68; 95; 100; 126; 128; 139; 141; 159; 210; 214; 224; 365; 373
Chph., 149-51: 394
Eum., 81–2: 95; 364
Eum., 306: 95
Eum., 328 y ss.: 393; 529
Eum., 331-333: 396
Eum., 649: 95
fr. 57 Radt: 476; 533
fr. 83 a Mette: 257
Pers., 619–32: 356; 390; 528
Pers., 687 y 697: 356
Sept., 866 y ss.: 391
Suppl., 446-8: 95
Estacio, Silv., II, 2, 60 y ss.: 243
II, 7, 36 y ss.: 51; 165
II, 7, 43: 187; 200; 212
II, 7, 44: 91; 203
II, 7, 98–9; 496; 500
V, 1, 24: 165; 200; 202; 228
V, 1, 204: 91; 103
V, 1, 205, y V, 3, 15 y ss.: 70
V, 3, 15 y ss.: 52; 165
V, 3, 18: 187; 202; 212; 224
V, 3, 26-7: 403
V, 5, 54-5: 52; 69
Estacio, Theb., V: 341 y ss.: 165; 545
V, 342: 51; 76; 200
V, 342-3: 227
V, 343 y ss.: 274; 317
V, 345: 51; 103
VI, 120 y ss.: 393
VIII, 57-60: 70; 380; 388; 443
VIII, 58: 75

Estobeo, II, 65, 1 Wachsm.: 248
IV, 52, 49: 409
IV, 52b, 49: 468
Estrabón, I, 2, 3: 341; 562; 720
VII, 3, 3: 340
VII, fr. 18: 27; 31; 36; 97; 102; 130; 137; 286; 310; 325; 358; 362; 500
IX, 3, 10: 106; 309; 452; 456
X, 3, 7 y ss.: 474; 528; 533
X, 3, 9: 474
X, 3, 10: 475
X, 3, 11: 475; 534
X, 3, 13 y ss.: 475
X, 3, 16: 477
X, 3, 16-7: 477
X, 3, 17: 27; 31; 36; 102; 278; 341
X, 4, 16: 107
XV, 3, 4 y 15: 446
XVI, 1, 6: 209
Etymologicum magnum, "s. v." Γυμνοπαιδία: 455; 532
402, 23: 317
Eunapio, Vitae Sophistarum, 502: 39; 67; 99; 143; 201; 210; 222; 246
Euquerio, Liber formularum spiritualis intelligentiae, PL, L, 748 y ss.:256
Eurífamo, De vita, p. 104–5 Centrone (p. 86 Thesleff): 331
Eurípides, Alc., 357: 24; 29; 30; 36; 38; 67; 92
357 y ss.: 17; 369; 387; 391; 443
359: 17; 68; 215
570 y ss.:173
571 y ss.: 187; 519
579 y ss.: 169
962 y ss.: 287; 312
966 y ss.: 17; 31; 35; 38; 105; 297
969: 13; 67
Eurípides, Ba., 55–59: 476; 533
202: 99
560: 127; 159
560 y ss.: 17; 21; 100; 116; 117; 120; 148; 295
561-2: 22; 50; 86

563: 125; 135
563-4: 124; 210; 214
564: 29; 68; 135; 152; 201; 520
564-5: 20
565: 128; 138; 183
565 y ss.: 118
1189 y ss.: 252
Eurípides, Cretenses, fr. 3 Cantarella, v. 11: 478; 534
Eurípides, Cycl., 646: 17; 29; 66
646-8: 215
646 y ss.: 287; 312
Eurípides, El., 151-3: 256
859 y ss.: 308; 524
Eurípides, fr. 586 Nauck: 476; 533
fr. 911 Nauck: 429
fr. 971 Nauck: 416
Eurípides, Hel., 141: 416
1346: 392; 435
1358 y ss.: 473
Eurípides, Hip., 478: 364
732 y ss., y 1.290 y ss.: 406
952-4: 220
953: 105
954: 105
Eurípides, Hyps., c. 257 ss. (fr. 63 Cockle): 18; 22; 27; 40; 50; 139; 259; 265; 273; 316; 317; 524
c. 259 (fr. 63 Cockle): 86
frs. 63 y 123 Cockle: 482
fr. 123 Cockle: 220
1622-3 (fr. 123 Cockle): 27; 40; 50; 85; 274; 295; 340; 352; 524; 532
1622-3 ss. (fr. 123 Cockle): 22; 30
Eurípides, I. A., 1064–5: 503
1101: 218
1210-12: 100
1211: 92
1211 y 1213: 270
1211 y ss.: 16; 116; 314; 373; 523

1212: 29; 66; 97; 117; 118; 120; 124; 125; 127; 135; 160; 197; 212; 226; 364; 371; 520
1212-3: 118; 214
1213: 124; 212; 295; 365; 370; 443
Eurípides, I. T., 146: 394
1085-95: 257
1125–31: 316
1337-8: 78
Eurípides, Ión, 91–2: 504
Med., 543: 17; 24; 29; 30; 36; 38; 40; 67; 269
Suppl., 533: 416
Eusebio de Cesarea, Contra Hieroclem, p. 377 Kayser: 430
Chron. Can., vol. II, p. 46 He Schöne: 280; 341
De laudibus Constantini, 14, 5: 37; 66; 85; 86; 89; 102; 140; 142; 146; 183; 201; 202; 210; 213; 222; 229; 244; 256; 327; 337; 463; 522
Praep. Ev., II, 2, 54: 108; 297; 351
II, 3, 23: 173
III, 11, 24: 427
IV, 1, 11: 78
X, 4, 4: 37; 65; 66; 68; 296; 354; 375; 469
XI, 6, 36: 440
XI, 6, 37: 84
Eustacio, ad Il., XVI, 408 (vol. 3, p. 875); 480
Eustacio, ad Il., XVIII, 486 (vol. 4, p. 225): 433
Eutecnio, Paráfrasis de los "Theriaca" de Nicandro, p. 44, lín. 19; 37; 86
Fanocles, fr. 1 Powell: 23; 39
v. 3: 23; 65
vv. 11–20: 487; 489
vv. 12 y 19: 23; 58; 87
vv. 15–20: 500
vv. 15–22: 500; 536
v. 16: 23; 86
v. 19: 501
vv. 19-20: 118; 120
v. 20: 119; 120; 132; 149; 198; 200; 212; 371
v. 21: 23; 26; 50; 68; 86

vv. 21–2: 487
Favonio, Disputatio de Somnio Scipionis, p. 19 Holder: 424
Favorino de Arlés, Corintíacas, 14-15: 28; 32; 35; 85; 105; 264; 288; 309;
Corintíacas, 15; 268; 452
Fedro, Fab. aes., III, prólogo, vv. 57-59: 48; 157
v. 58: 69; 71; 186; 212; 221
v. 59: 200; 221
Ferecides: DK 7 B 1: 347
Ferécrates: fr. 155 Kassel-Austin: 217
Ferécrates: fr. 155 Kassel-Austin, vv. 1-5: 217; vv. 8-12; 217; v. 9: 218; vv. 19-25; 218
Filina: fr. 900 SHell; 191
Filócoro: F Gr Hist 3b 328 F 172 Jacoby: 458; 531
Filodemo: De poem. (P. Hercul. 1074 fr. 30, D fr. 10 p. 17 Nardelli): 253; 478; 534
Mus., I, fr. 23 Rispoli: 237
Mus., IV, pp. 40, 48, 56–7 y 68–70
Neubecker: 334
Mus., IV, p. 46 Neubecker: 335
Mus., IV, 2, pp. 38 y ss. Neubecker: 237
Mus., IV, p. 46 Neubecker: 334
Mus., IV, 5 y ss., p. 46-8 Neubecker: 122; 231
Mus., IV, 5, p. 47–8 Neubecker; 316
Mus., IV, 8, p. 47 y ss. Neubecker; 68
Mus., p. 97 Kemke, 28, 16: 351
Filolao, fr. 22 DK = 22 Huffman: 330; 526
Filón de Alejandría, De confus. ling., 56: 404;
De migrat. Abrahami, 32 (II, p. 303, 5 Wendland): 415
De opificio mundi, 126: 421
De plant. Noë, 28, 127 y ss. (II, p. 156 Cohn-Wendland): 409
De plant. Noë, 43 (II, 142 Wendland = I, 336 Mangey): 255
De praemiis et poenis, 88: 255
De somniis, I, 35-6: 422; 425
De somniis, I, 37: 404; 422

De specialibus legibus, 1, 343 y ss.: 337
De virtutibus, 72-75 (= De humanitate, 3, vol. V, p. 286 Cohn-Wendland, = p. 387 Mangey): 421; 422
De vita Mosis, II, 239: 404
Legum allegoriae, III, 111 (I, 138 Cohn = I, 109 Mangey): 255
Quaest. in Genesim, III, 3: 429
Quod Deus sit immutabilis, 24 y ss. (II, 61 Wendland, = I, 276 Mangey): 336
Filóstrato el joven, Im., 6: 174; 175; 183; 185; 187; 189; 201; 202; 210; 213; 222; 223; 226; 227; 246; 519
Im., 6, p. 870 Olearius: 34; 65; 102; 133; 138
Im., 6, pp. 870-1 Olearius: 140
Im., 6, p. 871 Olearius: 34; 37; 65; 68; 85; 113; 294; 339
Im., 11, p. 881 Olearius: 34; 36; 38; 66; 68; 142; 266; 309; 463
Filóstrato el viejo, Im., II, 15, 1: 34; 65; 132; 140; 172; 200; 213; 226; 265; 357; 545
Filóstrato el viejo, Im., II, 15, 6: 133; 172; 256; 519
Fírmico Materno, De err. prof. rel., 18; 478
Mathesis, IV, proemio, 5; 182; 417
Flavio Filóstrato, Epist., I, 73, 5: 99
Her., p. 23, 17 De Lannoy: 33; 65; 99; 133; 222
Her., p. 28, 24 De Lannoy: 504
Her., p. 37, 13–15 De Lannoy: 33; 65; 493; 498; 500
Her., pp. 44, 28 a 45, 3 De Lannoy: 33; 86; 199; 493; 501; 537
Her., p. 58 De Lannoy: 321
VA, IV, 14: 33; 492; 498; 500; 537
VA, VIII, 7: 33; 67; 110; 209; 292; 303; 355; 520
VA, VIII, 30: 430
VS, I, p. 483 Olearius: 99
VS, I, 9, p. 492 Olearius: 98; 238
VS, I, 21, p. 519 Olearius: 241
VS, II, 10, p. 590 Olearius: 361
VS, II, 20, p. 601 Olearius: 241; 467; 532

Flavio Josefo, AI, 6, 166: 255
Frontón, Ep., IV, 1: 53; 69; 71; 166; 187; 189; 231; 234; 302; 319; 524
Galeno, De placitis Hippocratis et Platonis, V, 6, 1: 335
V, 6, 1–22: 246; 335
V, 6, 4: 335
VI, 2, 3-4: 247; 248
GDRK, I^2, 39, vv. 15–17; 294; 339
v. 16: 41; 65; 183; 200; 214
vv. 16-17; 146; 213
Gelio, 19, 9, 4: 72
19, 9, 10: 72
Geoponica, I, 14, 8: 172; 204
Gorgias, Hel., 8-9: 98; 214
8-11: 218
10: 95; 215; 359; 361
13: 92
Gregorio Nazianzeno, Carmina moralia, PG, 37, 896: 142; 183; 212
Carmina quae spectant ad alios, PG, 37, 1495: 38; 65; 142; 144; 183; 186; 198; 210
Carmina quae spectant ad alios, PG, 37, 1535: 38; 67; 85; 297; 365
Carmina quae spectant ad alios, PG, 37, 1570: 142; 183; 210; 518
Contra Iulianum imperatorem, I (discurso IV, PG, 35, 653): 38; 65; 85; 142; 210; 211
Contra Iulianum, I, 70 (discurso IV, PG, 35, 592 A): 464
Orationes, XXXIX, 680 (PG, 36, 340): 38; 86; 103; 141; 210; 211; 230; 297; 365
Hanón, Navigatio, 14: 409
Heladio, ap. Focio, Bibl., 279, p. 530 b 88 Bekke: 469
Heliodoro, VI, 14, 4: 78
Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa): 26; 92; 117; 183; 186; 198; 201; 211; 230; 285; 288; 318; 365
Heráclito, fr. 10 y 50-51 DK: 412
fr. 16 DK: 415
fr. 34 DK: 347
Hermesianacte, fr. 7 Powell, vv. 1-14: 370

v. 2: 85
vv. 2 y 7: 50
v. 7: 21; 86
vv. 8 y 13: 442
vv. 8 y 14: 387
v. 13: 21; 65
Heródoto, I, 23: 19
I, 132: 446
II, 53, 2: 292
IV, 105: 360
IV, 13: 406
IV, 15: 405
V, 6: 341
VII, 19: 209; 520
Hesíodo, fr. 169 Merkelbach: 432
fr. 182 Merkelbach-West: 199
Op., 168-73: 428
383: 432
Th., 32–3: 502
37–40: 503
39: 201
79 y ss.: 225
80: 10; 233; 515
80-1: 233; 234
84: 97; 201
197 ss.: 347
207: 347
279: 428
Hesiquio, s. v. Ἀνεμόκοιται: 208; 520
Higino, Astr., II, 7: 48; 496; 500; 505
II, 7, 1: 48; 49; 50; 69; 74; 91; 103; 157; 186; 211; 379; 442; 495; 530
II, 7, 3: 48; 495
Higino, Fab., XIV, 1: 48; 90; 103; 272
XIV, 1 y 27: 317
XIV, 27: 48; 69; 272
XIV, 27, y CCLXXIII, 11: 48; 90
XIV, 32: 272; 317
CLXV; 220

CCLXXIII, 10–11: 272; 309; 452
CCLXXIII, 11; 55
Himerio, Or., 5, 6: 137; 183
24, 39 y ss.: 37; 67; 86; 137; 183; 221
26: 37; 86
26, 34 y ss.: 493; 500
38, 9: 37
38, 83 y ss.: 85; 138; 185; 223
46, 5 y ss.: 37; 65; 67
46, 19: 296; 365
46, 33: 86
46, 33 y ss.: 493; 506; 537
47, 117 y ss.: 206
47, 120 y ss.: 209; 520
Himno a Zeus, conservado en el templo de Zeus Dicteo: 450; 531
Himno homérico a Afrodita, vv. 19–20: 309
v. 237: 201
Himno homérico a Apolo, vv. 157-161: 445; 531
v. 185; 70
vv. 516 y ss.: 353; 453
Himno homérico a Hermes: 196
Himno homérico a Hermes, vv. 25 y 153: 19
v. 478: 197
Hipodamo, De rep., p. 99, 18–22 Thesleff; 326; 332
Horacio, Ars poetica, vv. 391 y ss.; 127; 155; 232; 319; 524
vv. 391-3: 231; 301; 302
v. 393: 187; 221
Horacio, Carm., I, 12, 6-12: 46; 152; 157
I, 12, 7: 76
I, 12, 8: 159; 202; 226; 444
I, 12, 9; 103; 221
I, 12, 9-10; 156; 200
I, 12, 10: 158; 162; 168; 204
I, 12, 11: 54; 70; 90
I, 12, 11-2: 153; 163
I, 12, 12: 168; 203; 211; 224
I, 24, 13 y ss.: 153
I, 24, 13-14: 46
I, 24, 14: 90; 202

I, 36, 1-3: 449; 531
III, 4, 1: 76
III, 11, 1-24: 154
III, 11, 3 y ss.: 447
III, 11, 13: 187; 202
III, 11, 13-14: 154
III, 11, 14: 158; 200; 211; 221
III, 11, 15: 221
III, 11, 15-6: 186
III, 11, 20–24; 301; 357
III, 30, 1: 507
IV, 12, 9-10: 76
Horacio, Epodon XVII, 79: 356
I. G. in Bulgaria repertae, III 1964 n. 1595 p. 64: 143
v. 3: 142; 183;
186; 201
v. 4: 137; 221
vv. 3-4: 32; 68;
102; 131; 144
IG, III, 1, 713: 466; 532
IG, "ed. minor", I, 945, v. 5: 416; 417; 437
II., I, 249: 201
I, 472-4: 452; 531
II, 243: 519
IX, 186–9: 320; 352
Ireneo, C. haeres., V, 8 (PG VII 1143 y ss.): 256
Isócrates, V, 27, 4: 239; 514
IX, 10: 239; 514
XI, 8: 96; 284; 292; 303; 355
XV, 46: 239
IV, 1406–26; 262
Jenofonte de Éfeso, I, 5, 7: 78
Juan Diácono Galeno, Ad Hes. Theogoniam, v. 943: 348
Juan Filópono, In Aristotelis de anima libros commentaria, vol. 15, p.
70 de los CAG: 329; 559
Juliano, Or., IV (VIII), 240 b; 39; 87
Julio el africano, Cestoi, fr. 5: 391
Julio Obsecuente, 43: 71
Juvenal, 6, 442-3: 392

Lactancio, Inst. div., I, 5, 4: 55; 103
I, 22, 15-17: 55; 69; 71; 73; 90; 381; 441; 530
Opif. D., 16: 330
Libanio, Corinthiorum oratio (=Declam., XIII, 19): 468
Declam., I, 102: 233
Declam., II, 30: 37; 65; 67; 102; 494; 500
Epist., 143, 3: 37; 85
Lisias, Contra Andócides, 51: 465
Livio, 5, 15, 10: 73
26, 5, 9: 392
40, 8, 10: 72
Lobón de Argos: fr. 508 en el Supplementum Hellenisticum (A. P., VII, 617): 25; 87
Longo, Daphn., 3, 21: 316
Lucano, fr. 1 Badali: 379; 380; 442; 443
fr. 3 Badali: 51; 110; 162
frs. 3 y 4 Badali: 187; 212
fr. 4 Badali: 51; 163
I, 581: 73
IX, 577: 73
IX, 643: 50; 69; 71; 162; 186; 221
VI, 439: 73
VI, 682–94: 356
VI, 685-6: 76
Luciano, Adversus indoctum, 109-11: 30; 65; 86; 103; 129; 183; 198; 202; 212; 277; 365; 491; 500
De saltatione, 15: 514
De saltatione, 51: 30; 491; 500
Fugitivi, 29: 30; 50; 65; 67; 85; 102; 139; 264; 273; 299; 316
Herm., 72: 216
Imagines, 14: 30; 36; 85; 129; 210; 212; 365
Menippus sive Necyomantia, c. 6: 390
Philops., 10: 79
Philops., 12: 194
Philops., 31: 79
Salt., 16: 453
Syr. d., 44: 451: 531
Verae historiae, II, 5, §108: 409
Lucrecio, I, 117: 72

Macrobio, In Somn. Scip., I, 14: 330; 526
II, 1, 8 y ss.: 479; 535
II, 3, 6: 440
II, 3, 8: 60; 69; 71; 170; 187; 212; 231; 303; 319
II, 31: 428
Macrobio, Sat., I, 19, 15: 179
V, 19, 11: 392
Malio Teodoro, De metris, IV, 1; 101; 375; 277; 282; 343
Manilio, I, 324: 48; 91
I, 324-6: 156; 210
I, 324–30: 505; 537
I, 324–330: 495; 497
I, 325: 213
I, 326: 48; 49; 50; 69; 71
I, 326 y s.: 377
I, 327: 48; 50; 69; 75
V, 327: 157; 160
V, 327 y s.: 164
V, 327-8: 221
V, 328: 159; 160; 198; 224
V, 329: 378; 388; 443
Marcial, Liber spectaculorum, 20, 3: 198; 227; 228
20, 5: 187; 227
20, 6: 103; 190
21: 164
Marcial, V, 4: 72
X, 20 (19), 4: 163; 174
X, 20 (19), 8: 187; 228
XIV, 165: 90
XIV, 165, 1: 103
Marciano Capela, I, 3: 60; 90; 103
II, 212: 60; 90; 103
VI, 656: 60; 90; 103
IX, 906-8: 61; 91
IX, 906-8, v. 3: 69
IX, 906-8, vv. 7 y 12: 70
IX, 906-8, v. 11: 75
IX, 908: 103

IX, 908, vv. 7 y 12: 75
IX, 923: 246; 338
IX, 925: 390
IX, 927: 60; 90; 103
Mario Plocio, Ars gramm., III, 2: 59; 68; 69; 73; 101; 282; 343; 381
Mario Victorino, Ars gramm., I, 12: 282; 343
Máximo de Tiro, 10, 2; 405
37, 4: 288
37, 4–5: 426
37, 4–6: 31
37, 4–7: 231
37, 4–7: 527
37, 5: 230; 289; 291
37, 6: 31; 65; 131; 202; 210; 230; 288; 291; 319; 365
37, 6 y ss.: 365
38, 3 c: 406
Mela, II, 28: 49; 69; 71; 157; 202; 226
Menandro el rétor, De epidicticis, I, 333, 12 y ss., p. 6 Russell-Wilson: 35; 107
I, 334, p. 8 Russell-Wilson: 448
I, 338, 7, p. 16 Russell-Wilson: 35; 107
II, 392, 19 y ss., p. 122 Russell-Wilson: 35; 67; 86; 102
II, 443, pp. 216 y ss. Russell-Wilson: 85; 86; 102; 135; 198; 210; 211
Metopo, De virtute, p. 94 Centrone (p. 121 Thesleff): 331
Mírsilo de Metimna, F Gr H 477 F 7 Jacoby: 327
fr. 2 Giannini (cf. F Gr H, 477, F 2 Jacoby): 488; 490; 501; 537
Nemesiano, Buc., I, 23 y ss.: 54; 69; 75; 90
25: 54; 72; 103; 112; 511
Nemesio de Emesa: De natura hominis, 2, 20 y ss.: 329
Nicandro, Alexipharmaca, 560: 197
Nicarco, A. P., VII, 159: 27; 85
Nicómaco de Gerasa, pp. 241-2 Jan: 84
p. 245 y ss. Jan: 479; 535
p. 266 y ss. Jan: 457

p. 266, 1 y ss. Jan: 279; 340; 489; 524
p. 266, 2 Jan: 31; 86;
p. 279 Jan: 436
Nonno de Panópolis, XLI, 375: 39; 68; 108; 298; 351
Novela de Alejandro (recensión A), I, 42, 6-7: 41; 65; 87
(recensión A), I, 42, 7-8: 145; 183; 222
(recensión E): cap. 12, sección 6: 41; 86; 199; 299; 357
(recensio A 3 sive 1, recensio vetusta), I, 1: 207
NT.: Apoc., 5, 8 y ss.: 407
14, 2-3: 407
Od., I, 337: 320
V, 61: 21
VI, 100-1: 68
VIII, 542: 224
X, 227: 21
XI, 6-8: 206
XI, 34 y ss.: 391
XI, 363 y ss.: 238
XI, 539: 428
XI, 605: 405
XII, 45 y 159: 428
XII, 148-150: 206
XII, 201: 428
XIX, 456 y ss.: 312
XIX, 521: 201
XXI, 410 y s.: 435
XXIV, 13: 428
Oracula chaldaïca, fr. 219, 4-5: 448
Orígenes, Cels., I, 6, 1 y ss.: 315
I, 6, 16–8: 315
I, 6, 26 y ss.: 315
I, 16: 35; 38; 105; 108; 293; 297; 351
V, 38: 447; 531
III, 59: 468
VI, 22: 250
VII, 69: 448
VIII, 61: 448
Orígenes, Exhort. ad martyr., 46: 81

Orígenes, Philocalia, 12, 1: 81; 315
"Orph.", fr. 21 a Kern: 53
frs. 31 y 34 Kern: 253
fr. 32 Kern: 419
fr. 32, v. 6 Kern: 406
fr. 32 c, vv. 8 y 11: 470
fr. 32 f, v. 4: 470
fr. 35 Kern: 347
fr. 54 Kern: 248; 521
fr. 62 Kern: 257; 451
fr. 63 Kern: 347
frs. 65, 109 y 237: 347
fr. 165: 418
fr. 197, 1, 9: 347
frs. 210 y ss. Kern: 249; 521
fr. 228: 418
fr. 234 Kern: 340
fr. 237 Kern: 248
fr. 297 b Kern: 348; 525
fr. 298 Kern: 347
frs. 300, 307 y 308 Kern: 469
fr. 308 Kern: 471; 533
Lithica, vv. 725 y ss.: 82-3; 472; 533
Ovidio, Am., II, 1, 21 y ss.: 194
III, 9, 21: 151
III, 9, 21-2: 46; 149
III, 9, 22: 69; 74; 150; 157; 186; 213; 228; 444
Ovidio, Ars am., III, 321: 46; 91; 151; 157; 198; 212
321-2: 149
322: 186; 200
Ovidio, De med. fac., 39: 194
Ovidio, Ep. ex Ponto, II, 9, 53: 47; 50; 52; 103
Ovidio, Fast., V, 441-4; 394
Ovidio, Met., VII, 192 y ss.: 193; 449; 520
VII, 197 y ss.: 207; 520
VII, 204: 198
X, 12: 50
X, 12 y 82: 46;
X, 12 y 82, y XI, 8: 52;

X, 12, 89, 143: 103;
X, 16: 46
X, 16 y 40: 55
X, 16 y 147: 69
X, 16 y ss. y 45: 75
X, 17: 76
X, 17-39: 46; 110
X, 40: 46; 76
X, 40 y 147: 103
X, 40 y ss.: 148; 357
X, 40–1: 301
X, 43: 150
X, 44: 380
X, 45 y ss.: 376; 379; 380; 388
X, 45-6: 442; 443; 444
X, 88-106: 149
X, 89; 55; 76; 91
X, 90-106: 202
X, 16 y 40: 91
X, 103; 168
X, 143: 202; 212; 520
X, 143-4: 150; 151; 187
X, 144: 160; 190
X, 145: 47; 91
X, 147: 47; 75; 76
X, 148-151: 111
X, 148-739: 47; 56; 89; 92; 110; 168; 512
X, 148–739: 512
X, 150: 72
XI, 1: 47; 76; 213
XI, 1 y 45: 69; 74
XI, 2: 46
XI, 5: 47; 91
XI, 10-15: 198; 520
XI, 10-19: 150
XI, 11: 47
XI, 11, 50 y 52: 91
XI, 14: 75
XI, 15: 69: 71; 221

XI, 18: 47; 75; 90
XI, 19: 103
XI, 44 y ss.; 151; 223
XI, 45: 47
XI, 48-9: 377; 378; 382; 440; 443; 530; 536
XI, 50 y 52: 47
XI, 51–52: 495; 500
XIV, 44: 447
XIV, 365 y ss.: 206
XIV, 805-851: 419
Ovidio, Trist., IV, 1, 17-8: 47; 69; 71; 152; 198; 202; 212
Ox. Pap., XI, 1.383; 209; 520
Paladio, Agric., I, 35, 14: 204
Paléfato: XXXIII (pp. 50-51 Festa): 20; 86; 97; 117; 126; 132; 183; 186; 201; 226; 230; 254; 284; 288; 318; 364; 365; 521
Panaceas, p. 141, 5 y ss. Thesleff: 189; 519
Pap. (Leid.), XIII, 262-4 (II, p. 101 Preisendanz): 195
Pap. (Leid.), XIII, 262–4 (II, p. 101 Preisendanz): 519
Pap. (Lond.), V, 24 s. (I, p. 282 Preisendanz): 83
Pap. (Mimaut) III 157 s. (I, p. 38 Preisendanz): 82
Pap. Berol., I, 317, 322: 448
Pap. Leid., XII, 119: 83
Pap. Leid., XII, 252; 83
Pap. Leid., XII, 240 y ss. (II, p. 74 Preisendanz): 201; 472; 520
Pap. Leid., XIII 824 s.; 83; 348
Pap. Leid., XIII, 871 y ss. (II, p. 126 Preisendanz); 182
Pap. Leid., XII 119: 83
Pap. Lond., VII, 691 (II, p. 31 Preisendanz): 472
Pap. Par., 2901, v. 2939: 448
Pap. Paris., IV 603 s. (I, pp. 92-4 Preisendanz): 83; 533
Papiro de Derveni, XVIII, 3: 347;
XXI, 7–8; 347;
XXI, 13–14: 345; 346;
XXII, 1–3: 276; 343; 350; 525
XXII, 8: 347
Pariser Zauberbuch, 2289; 447
Pausanias, I, 42, 2: 199
I, 42, 3: 199
II, 12, 1: 207; 208; 520

II, 29, 7: 205
II, 34, 3: 208
III, 11, 9: 455; 532
IV, 16, 7: 499
V, 27, 5: 79
VI, 20, 8: 128; 183; 227
VI, 20, 18: 29; 66; 104; 129
VIII, 38, 4: 208
VIII, 38, 7: 451; 531
IX, 17, 7: 29; 67; 86; 128; 183; 226; 365
IX, 30, 4: 29; 65; 67; 128; 183; 213; 218; 227; 230; 287; 312; 325
IX, 30, 5: 340
IX, 30, 6: 490; 501; 537
IX, 30, 10: 490; 501; 537
IX, 30, 12: 29; 40; 68; 105; 269; 468; 533
X, 5, 7–8: 504
X, 7, 2: 228; 268; 309; 452
X, 28-31: 220
X, 30, 6: 30; 63; 85
X, 30, 7: 30; 65
Píndaro, fr. 128 c Snell-Maehler: 14; 15; 16; 17; 25; 50; 86; 90; 101
fr. 129 Snell-Maehler, vv. 6 y ss.: 399; 529
fr. 70 b Snell, vv. 8 y ss.: 476; 533; 534
N., V, 24: 435
N., IX, 6: 100
N., IX, 49: 81
O., I, 17: 308
O., III, 5: 308
O., III, 8: 308; 513
O., III, 8-9: 93
O., III, 93–4: 308
O., V, 19: 308
P., III, 51: 81
P., IV, 59: 100
P., IV, 137: 81
P., IV, 176: 40; 87; 90
P., IV, 176 y s.: 15; 258; 524
P., V, 63 y ss.: 458; 531

P., VIII, 31: 81
P., X, 39: 70
P., XII, 19: 17: 68
Platón, Alc. I, 118 c: 241;
Clit., 407 c–d: 325
Crat., 388 e–389 a: 345
Crat., 400 c: 230
Crat., 416 b–c: 346
Crat., 438 c: 346
Crat., 440 e: 347
Chrm., 155 e: 312
Chrm., 157 a–b: 363
Chrm., 157 c: 215
Euthd., 288 b: 359
Euthd.: 289 e-290 a: 98
Euthd., 290 a: 96; 193; 359; 519
Grg., 452 e: 92
Grg., 483 e-484 a: 97; 254
Grg., 493 a; 230
Hp. Ma., 285 d: 238
Hp. Mi., 368 d: 238
Ión, 533 b: 19; 26; 28; 29; 50; 67; 86; 102
La., 180 d y 197 d: 241
Leg., 654 a–b: 341
Leg., 659 e y 666 c: 66
Leg., 700 a-b: 445; 531
Leg., 719 c: 503
Leg., 790 d–e: 368
Leg.; 800-802: 241
Leg., 812 b–813 a: 341
Leg., 829 d; 30; 40; 68; 269
Leg., 829 d-e: 225
Leg., 908 d; 361
Leg., 909 b: 96
Leg., 909 b–c: 362
Leg., 932 e–933 a: 363
Men., 80 a: 96; 359
Men., 81 a: 230
Phaed., 61 d; 306

Phaed., 85 e y ss.; 328; 526; 555; 719
Phaed., 92 a-c; 328; 556; 526; 719
Phaedr., 246 b-c: 419
Phaedr., 246 c: 406
Phaedr., 248 d: 509; 538
Phaedr., 261 a 7-8; 219
Phaedr., 267 c–d: 361
Plt., 271 e: 223
Plt., 272 b: 257; 520
Plt., 291 c: 359
Prt., 315 a: 19; 28; 32; 68; 97; 99; 143; 284; 314; 358; 523
Prt., 316 d: 286
Prt., 326 a-b: 245
Prt., 326 b: 99; 325; 338; 339; 341
R., 358 b: 216
R., 364 b-c: 360; 469
R., 364 e: 105; 173; 361
R., 378 a: 466
R., 380 d: 360
R., 399 a–d: 456; 532
R., 400 a-c y 424 c: 241
R., 413 b–d: 360
R., 415 a: 249
R., 424 c: 219; 342
R., 426 b: 312
R., 443 c-d: 328; 436; 526
R., 588 c: 248: 521
R., 588 c y ss.: 247
R., 598 d: 360
R., 614 a-621 a: 424
R., 616 b-c: 414
R., 617 b: 424
R., 620 a: 486; 494; 499; 537
R., 620 a y ss.: 249
Smp., 179 d: 19; 22; 25; 26; 28; 29; 50; 67; 86; 96; 102; 219; 370; 388; 389
Smp., 187 a y ss.: 189; 245; 519
Smp., 202 c: 503
Smp., 203 d: 359

Soph., 234 c: 359; 360
Soph., 235 a: 359
Th., 149 c: 215
Th., 149 c–d: 312
Tim., 34 b–37 a: 344
Tim., 41 d: 419
Tim., 42 b: 430
Tim., 47 b–e: 325
Tim., 47 d: 426
Tim., 91 a-b; 247
Plauto, Amph., 227: 73
Plinio, NH, IV, 42: 50; 90
VII, 174: 405
VII, 204: 50; 55; 280; 343
VIII, 48: 193
VIII, 114: 252
VIII, 157: 252
VIII, 185: 504
IX, 24: 193
XVII, 267: 206
XXVIII, 12: 447
XXVIII, 21: 313
XXVIII, 29: 74; 206
XXXII, 33: 172; 396
XXXVII, 155: 204
XXXVII, 164: 205
Plotino, I, 3, 1: 509
I, 3, 2: 538
IV, 3, 12: 516
IV, 4, 38, 3: 81
IV, 4, 40: 80; 525
IV, 4, 41: 80
Plutarco, Aem., 17: 392
Amatorius, 766 c: 419
An seni res publica gerenda sit, 795 D: 216
Cons. ad uxorem, 10, 611 d-f: 406
De an. procr. in Tim., 1028 e-f: 179
1029 d; 427
De E apud Delphos, 389 a-c: 458; 531

De facie, 927 f: 197
943 c y ss.: 419
De genio Socratis, 590 c: 414
590 c y 591 f: 419
De Is. et Os., 376 d: 450
De sera numinis vindicta, 563 e-568 a; 419
566 b: 351
De soll. anim., 961 d–e: 190; 361; 519
974 a: 256
982 b-c: 395
De stoic. repugn., 9, 1035 a: 465
De superst., 167 B: 325
fr. 178 Sandbach: 410
Inst. Lac., XVII, 238 b-c: 456
Lyc., 4: 458; 532
22, 3: 317
Numa, 8, 5: 222
Pericles, 4: 241
4, 1–2: 326
15, 2: 239
Praec. ger. reip., 801 D-E: 233
Quaest. conv., I, 2, 5, 618 b: 197
VII, 8, 4, 713 c: 241
IX, 14, 3, 744 c: 430; 436
IX, 14, 6, 2, 745 d 8-e 3: 424
IX, 14, 6, 2, 745 e -746 a: 425
Quaest. plat., 1007 e y ss.: 526
1007 e-1009 b: 329; 333; 436; 556; 719
Quaest. rom., 10, 266 d: 480
Quomodo amicus ab adulatore internoscatur, 51 e: 364
Rom., 28: 437
Thes., 21; 353; 455; 532
Polibio, IV, 20: 341
IV, 20, 5: 236
Pomponio Porfirión, Comm. in Hor. Artem poeticam, v. 391: 319
v. 391-3: 231
vv. 391 y ss:
54; 70; 74; 103;
170; 187; 221;

280; 302; 319;
343
Porfirio, Abst., 4, 18: 391
Abst., 4, 19: 478
In Tim., fr. 68 Sodano: 428
Περὶ ἀγαλμάτων: 427
Phil., p. 141 Wolff, vv. 1-2: 392; 528; 535
Vita Plotini, 22: 430
VP, 12: 209
13: 249
17: 478
23-25: 222
25: 306
31: 428; 431
32: 324; 481; 535
41: 392; 434; 432; 479; 535
42: 479; 535
54 y ss.: 311
Posidonio, fr. 45, 3, Theiler: 340
fr. 417 Theiler: 246; 335
Proclo, ap. Focio, Bibl., cód. 239, p. 320 a-b Bekker: 217; 353; 453; 456
Himno núm. 3 (A las Musas), vv. 6-8: 430
Himno núm. 4, v. 4: 468; 533
In Crat., 51: 348
52: 348
76: 348
133: 248
177: 245
In R., I, 62 Kroll: 106
I, 72, 1 Kroll: 108; 298; 351
I, 75 Kroll: 253
I, 81 Kroll: 466
I, 83 Kroll: 466
I, 125 Kroll: 468
I, 174 Kroll: 40; 102; 298; 366
I, 174, 21 Kroll: 367
I, 212-3 Kroll: 329; 333; 436; 526; 558; 719
II, 4 Kroll: 329

II, 68 Kroll: 427; 429
II, 108, 17 Kroll: 466
II, 204, 12 y ss. Kroll: 427
II, 237-8 Kroll: 428
II, 314 Kroll: 494; 499
II, 314, 24 Kroll: 40
II, 315 Kroll: 298; 366
II, 316 Kroll: 40
In Tim., II, 210 Diehl: 427
III, 290, 17-8 Diehl: 430
Propercio, III, 2, 3: 221
III, 2, 3-4: 48; 91; 156; 186; 194
III, 2, 4: 200; 221
IV, 7, 59 y ss.: 399
Prudencio, Perist., 3, 48: 409
5, 37 y s.: 409
14, 92 y ss.: 409
Ps. Alcidamante, Vlixes, 24: 31; 35; 105; 275; 343; 352; 524
Ps. Apolodoro, I, III, 2 (I, 14): 28; 29; 67; 102; 125; 127; 153; 211; 374; 388; 442
I, IX, 25 (I, 135): 28; 29; 67; 68; 264; 355; 374; 375; 440; 444; 530
III, 112 y ss.: 196
Ps. Aristóteles, Peplus (p. 575 Rose), v. 48: 20; 23; 25; 87
Physiognomica, 805 b Bekker: 249
Probl., XI, 45, 904 a 24: 200
Ps. Asconio, Verr., p. 173; 73
Ps. Eratóstenes, Cat., 23; 432
Cat., 24: 23; 37; 48; 86; 118; 120; 124; 183; 198; 212; 230; 276; 342; 353; 365; 431; 432; 451; 487; 489; 495; 496; 505; 524; 537
Ps. Esquilo, Prom., 172–3: 364
172-4: 95
574-5: 95
Ps. Eurípides, Rh., 988-9: 435
Ps. Galeno, De partibus philosophiae, 29; 31; 67; 102; 278; 341; 353; 524; 532
Ps. Hesíodo, Scutum, 396: 201
Ps. Justino, Cohortatio ad Graecos, cap. 15: 108; 293; 351

Ps. Justino, Quaest. et resp. ad orthod., PG VI 1.277; 208; 520
Ps. Luciano: De astr., X: 30; 34; 65; 86; 102; 108; 129; 130; 133; 138; 182; 183; 185; 210; 213; 222; 245; 246; 257; 278; 282; 318; 325; 343; 351; 358; 417; 492; 497; 505; 524; 537; 538
Ps. Platón: Axíoco, 371 d; 399
Ps. Plutarco, De mus., 1132 b: 94
1132 b-c: 94
1132 f: 35; 67; 457; 463; 480; 516
1132 c-1133 c: 445
1133 c: 482
1132 d: 217
1132 f: 489
1133 d-e: 450
1133 d–e: 531
1134 d: 35; 107
1134 e: 459; 532
1135 f y ss.: 451; 531
1140 c: 353; 453; 531; 532
1140 f: 457
1141 a-b; 93
1141 b–c: 513
1141-2: 217
1142 e; 456; 532
1145 d–e; 320
1146 b; 457
1146 b-c: 459
Ps. Plutarco, Sobre los ríos, III, 4: 35; 86; 203; 488; 501; 505; 537
Ps. Virgilio, Culex, 117 y s.: 45; 153; 158; 159; 168
117 y ss.: 156
117-8: 200; 551
117 y 269: 149
118: 69; 160; 162; 170
118 y 272: 202
118 y 273: 71
118 y 276: 221
268 y ss.: 148
269: 149; 150; 156; 200
269-70: 186; 518
269 y 272: 171

270: 45; 76; 226
271-2: 202; 203
271-3: 228
272: 168
273: 45; 69
274–6: 180; 181; 505; 520
276: 45; 91
290-1: 397
Ps. Zoroastro, fr. O 8 Bidez–Cumont: 468; 533
t. B 30 Bidez-Cumont: 390
Quintiliano, I, 10, 9: 58; 103; 166; 187; 198; 202; 211; 231; 302; 319
I, 10, 24: 72
IX, 4: 242
IX, 4, 9-10: 242
IX, 4, 10-12: 480
IX, 4, 10–12: 323; 324; 535
Quintiliano: IX, 4, 11-14: 242
X, 1, 62; 94
X, 1, 63: 233
Quinto de Esmirna, Posthomerica, III, 638: 36; 68; 202; 226; 365
III, 638-40: 200
III, 638-41: 135
III, 639: 139
III, 640: 203
Rigveda, I, 62, 2; 344
III, 33: 543; 546; 550-1; 554
X, 129: 345
Safo, fr. 118 Voigt; 197
San Agustín, De civitate Dei, 10, 9: 75
10, 11: 75; 76
18, 14: 58; 70; 71; 74; 103; 399
18, 14 y 24: 111
18, 24: 58;
18, 24 y 37: 103
18, 37: 58
21, 6: 211
San Basilio, Comm. in Esaiam Prophetam, 5, 160 (PG, 30, 381): 315
San Cirilo de Alejandría, Adversus Iulianum, I, 26 (PG, 76, col. 541): 39; 65; 68; 108

San Hipólito de Roma, Refutatio omnium haeresium, I, 2: 249
IV, 35: 470
IV, 48: 438
V, 9, 9: 481; 534
San Ireneo de Lyon, Adv. haer., I, 5, 2: 408
San Jerónimo, Ep., 23, 3: 409
San Juan Crisóstomo, Expositio in Ps. XLI, PG, 55, 156–7: 315
Homiliae in Genesim, PG, LIII, 102; 256
In Esaiam, 5, 5, ed. de los Maurinos, 6, 57 E: 315
Sátiro: Γένος Εὐριπίδου, 1, 10 (p. 93 Arrighetti): 99
Vida de Eurípides, fr. 39, col. 22: 216
SEG, 30, 382; 431
Séneca, De benef., I, 3, 10: 189;
Séneca, Ep., 65, 2: 188
88, 39: 49; 75
108, 9-10: 189
113, 1: 248
115, 1 y ss.: 189
Séneca, Herc. fur., v. 569: 50; 60; 71; 442; 444
vv. 569 y ss.: 49; 378; 380; 545
v. 569 y 573: 69
vv. 569-70 y 578: 388
v. 572: 71; 159; 162; 170; 202
vv. 572 y ss.: 157; 161
v. 573: 103; 158
v. 574: 75; 76; 160; 164; 186
v. 575: 162; 443; 444
v. 576: 103
v. 577: 388; 443
v. 578: 443
Séneca, Herc. Oet., vv. 467-71: 209
vv. 1032 y ss.: 50; 158
v. 1034: 59; 60
vv. 1034 y 1064: 50; 90
vv. 1037 y 1090: 50
vv. 1037 y 1091: 75
vv. 1037 y ss.: 158

v. 1038: 162
v. 1038-40: 200
v. 1041: 200; 221
v. 1044: 160; 190; 202
vv. 1044 y ss.: 159
v. 1045: 202
vv. 1045, 1055, 1070: 227
vv. 1047, 1052, 1055, 1065, 1075, 1088 y 1090: 69
vv. 1047, 1052, 1055, 1065, 1075, 1088 y 1091: 50
v. 1048: 227
vv. 1049-52: 159
vv. 1052, 1055 y 1075: 71
vv. 1053-4; 440; 444; 530
vv. 1054 y 1072: 50; 103
vv. 1055 y ss.: 160; 189
v. 1056: 187
v. 1057: 171; 187
v. 1057 y s.: 518
v. 1058: 187
v. 1059: 187
1060-1: 187
vv. 1065-7: 378
vv. 1065-7 y 1080-3: 388; 442
vv. 1065 y 1083: 72
v. 1069: 161; 227
vv. 1069 y ss.: 160; 357
vv. 1070 y 1082; 213
v. 1072: 226
vv. 1073-9: 161
v. 1075: 160; 186; 221
vv. 1080-3: 378
v. 1082: 198
v. 1083: 50; 69; 75
vv. 1090 y ss.: 302; 319
v. 1092 a: 50; 69
Séneca, Med., vv. 228-9: 49; 69; 161
v. 229: 198; 212; 221

vv. 229 y 359: 71
vv. 229 y 629: 202
vv. 348–9: 272; 524
v. 349: 49; 91
v. 357: 49; 76; 90
vv. 357-60: 272; 379; 440; 444; 530; 550
vv. 359 y 628: 69
v. 360: 444
v. 579: 188;
v. 626: 75; 91
v. 627: 200; 204
v. 628: 190
v. 629: 227
vv. 625 y ss.: 52; 56; 162
vv. 625 y ss: 56
v. 626: 49
vv. 740 y ss.: 358
vv. 755 y ss.: 207; 520
Séneca, Nat. quaest., I, pról., 12: 436
IVb, 7, 3: 204
VII, 28, 1: 73
Séneca, Oed., vv. 559–563: 356
Thy., v. 692: 71
Septuaginta: Ecclesiastes, 3, 18: 256; 522;
I Sam. (=I Re.), 16, 15 y ss.: 255
Ib., 30, 9, 1: 255
II Macc., 9, 8: 311
Is., 6, 3: 406
Is., 11, 6-9: 256; 522
Is., 16, 11: 255; 336
Is., 65, 25: 256, 522
Servio, sch. a Virgilio, Ecl., VI, 30: 59; 69; 71; 170; 198; 224
Aen., I, 1: 71
Aen., III, 287: 74; 77
Aen., VI, 119: 59; 70; 75; 302; 355; 380; 389; 528
Aen., VI, 645: 59; 91; 245; 281; 319; 325; 343; 509; 519; 538
Aen., VI, 667: 282; 341

Sexto Empírico, VI, 24: 316
Sidonio Apolinar, Carm., VI, v. 1: 60; 69; 71; 90
vv. 1 y ss.: 382; 442
vv. 1-30: 111
vv. 1-32: 74
v. 2: 60; 103
v. 4: 171; 198; 200; 227
v. 5: 60; 76; 90; 91
vv. 29-30: 382; 441
vv. 29-32: 60
v. 30: 91
v. 32: 70
Silio Itálico, XI, 459: 52; 91
459-74: 52
459–61: 496; 505
460: 379; 388
462-3: 379; 441; 444
463: 52; 69
465: 52; 75
466 y ss.: 187; 198; 200; 202; 227
466-8: 165
468: 190; 213
469 y ss.: 274; 310; 524
471: 52; 90
472: 52; 69; 71
472-4: 379
472–4: 319; 357
473: 52;103
474: 52; 91
Simónides, A. P., VII, 24, 6: 34
fr. 567 Page: 13; 25; 27; 40; 65; 115; 116; 118; 126; 134; 136; 138; 145; 158; 159; 162; 171; 186; 200; 226; 258; 518; 524
fr. 567 Page, v. 2: 124
fr. 595 Page: 13; 67; 115; 120
Simplicio, In Aristotelis physicorum libros commentaria, vol. I, p. 643 Diels: 418
Sófocles, fr. 314, 300 Radt: 196
OC, 1193–4: 364

Tr., 1000 y ss.: 66; 320
Solino, 11, 6: 463
16, 5-6: 54; 69; 103
Suda, s. v. Γοητεία: 356
s. v. Κλύμενος: 285; 372; 388
s. v. Τιμόθεος: 219
Suetonio, Aug., 100: 71
Tib., 70, 3: 393
T. G. F., adesp., 129 Snell, v. 6; 65
129 Snell, vv. 6-7; 19; 117; 126; 152; 214; 226; 365
129 Snell, v. 7: 129; 133
364 Nauck^2, p. 907: 364
Taciano, Oratio ad Graecos, I: 31; 65; 103; 279; 341
XLI: 31; 105
XXXIX y XLI: 280; 340
Tácito, Dial. de or., XII, 3-4: 103; 234; 242
Teages, De virtute, p. 99 Centrone (p. 192 Thesleff): 332
Temistio, Or., II, p. 37 c Hardouin: 36; 102; 137; 138; 143; 185; 186; 212; 295; 318; 365
XIII, p. 178 c Hardouin: 266; 309
XVI, p. 209 c-d Hardouin: 36; 38; 67; 68; 85; 102; 136; 142; 183; 186; 198; 201; 210; 212; 226; 227; 294; 339; 365; 463
XXX, p. 349 b Hardouin: 36; 67; 137; 183; 212; 365; 374
XXX, p. 349 c–d Hardouin: 295; 357
Teócrito, II, 10 y ss.: 391
II, 36: 392
Teodoreto de Cirra, Graecarum affectionum curatio, 2, 47: 40; 101
3, 29: 40; 85; 102; 145; 186; 213; 214; 226; 258; 463
Teófilo de Antioquía, Ad Autolycum, II, 30: 27; 102; 124; 133; 172; 256; 519; 538
III, 2: 108
Teognis, v. 532: 435
v. 761: 17; 68
Teón de Esmirna, p. 14 Hiller: 464; 468; 533

p. 15 Hiller: 465
p. 147 Hiller: 424
Terpandro, t. 53 b Gostoli: 457
Tibulo, I, 2, 45-56: 182
I, 2, 47–8: 356
I, 2, 54: 71
I, 8, 19-21: 193
I, 8, 21 y ss.: 392
Timoteo, Los persas, v. 234 Janssen: 39
vv. 234 y ss. Janssen: 18; 58; 217; 220; 275; 278; 280; 342
v. 235 Janssen: 87
Tucídides, III, 104, 4: 445
Valerio Flaco, I, 186 y 277: 51
I, 186–7: 273; 310; 524
I, 187 y 277: 91
I, 277: 51
I, 351: 51; 69; 71
I, 470–2: 273; 317
I, 471: 51; 69, 74
I, 738 y 782: 356
III, 408: 75
IV, 85–7: 51; 111; 273; 310; 318; 524
IV, 87: 51; 70; 72
IV, 347-421: 111
IV, 348: 51
IV, 348–422: 273
IV, 420-2: 165; 204; 228; 357
V, 439: 70; 165; 187
VIII, 351: 208
Varrón, De lingua latina, 5, 59; 415
7, 36; 104
Res rusticae, III, 17, 4; 193
Vetio Valente, Anthologiarum libri ix, pág. 330: 418
Vida de Esquilo, 10: 396
13: 395
Virgilio, Aen., III, 183: 73
IV, 487-91: 74, 182
IV, 490: 356

VI, 119: 55
VI, 119–120: 42, 355
VI, 120: 42; 46; 54; 60; 70; 90
VI, 644: 399
VI, 644 y ss.; 402
VI, 645–6: 524
VI, 645–7: 42; 301; 309
VI, 646: 76; 103
VI, 647: 55; 91
VI, 656-7: 399
Virgilio, Ecl., III, 46: 146; 153; 202
III, 55 y 59: 76
IV, 22: 223; 518
IV, 55: 41; 50; 69; 113
VI, 5: 76
VI, 11: 72
VI, 30: 146; 164; 168; 198; 228
VIII, 56: 52
VIII, 68–72; 74; 181; 521
VIII, 71: 193
Virgilio, Georg., IV, 453-527; 43
IV, 464: 51; 91
IV, 464–6: 44; 108; 156; 494; 512
IV, 465-6: 170
IV, 465 y ss.: 109
IV, 466: 53; 54, 69, 72
IV, 471: 45; 48; 49; 50; 60; 69; 71; 212; 444
IV, 471 y ss.: 146; 160; 300
IV, 471-3: 186
IV, 471 y 505: 149
IV, 481: 149; 443
IV, 481 y ss.: 376; 379; 380; 388
IV, 483: 147; 160; 186;
IV, 484: 147;149; 161; 162; 203; 357
IV, 505: 45; 376.
IV, 505: 75; 388; 443; 444
IV, 505 y 525: 76
IV, 507 y ss.: 47
IV, 508-10; 51; 163

IV, 510: 45; 50; 69; 74; 147; 149; 157; 160; 162;
164; 168; 187; 203; 211; 319; 444
IV, 523–7: 494; 500
IV, 526: 76
Yámblico, De mysteriis, III, 9: 339; 561; 720
IV, 2: 466
VII, 4-5: 79
Yámblico, VP, 28, 139: 400; 28, 142: 306; 29, 164: 481
13, 60 y ss.: 209, 222
13, 62: 142, 143, 306
15, 64 y ss.: 245, 481, 535
15, 65 y ss.: 339, 343
15, 66: 424
17, 71: 249
18, 82: 345; 417; 436
25, 110: 339
25, 110–4: 323
25, 110 y 114: 324
25, 111: 481
25, 111 y 29, 164: 324
25, 112 y 113: 336
25, 113: 326
26, 115: 479, 535
28, 145: 306
29, 164: 323
34, 243, 10: 38, 101, 106
35, 248: 311

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTO Y DEDICATORIA 1

INTRODUCCIÓN 3

PRIMERA PARTE. EL ARTE DE ORFEO. EL CANTO, LOS INSTRUMENTOS, LA POESÍA, LOS TEMAS. 12

I. 1. EL ARTE DE ORFEO, A LA LUZ DE LAS FUENTES LITERARIAS GRIEGAS Y LATINAS DE LA ANTIGÜEDAD. 12

I. 1. 1. TESTIMONIOS DE LAS FUENTES DE LA LITERATURA GRIEGA ARCAICA. 12

I. 1. 2. EL CANTO, LOS INSTRUMENTOS Y LA POESÍA DE ORFEO, A LA LUZ DE LOS TEXTOS LITERARIOS DE ÉPOCA CLÁSICA. 16

I. 1. 3. TESTIMONIOS LITERARIOS DE ÉPOCA HELENÍSTICA. 21

I. 1. 4. LOS TESTIMONIOS DE LA LITERATURA GRIEGA DE ÉPOCA IMPERIAL. 26

I. 1. 5. TESTIMONIOS DE LA ÉPOCA DE CÉSAR. 41

I. 1. 6. TESTIMONIOS DE LA ÉPOCA DE AUGUSTO. 41

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

I. 1. 8. TESTIMONIOS LATINOS DEL PERÍODO TARDÍO. 53

I. 2. LOS MEDIOS DEL ARTE DE ORFEO, EN LA ICONOGRAFÍA GRIEGA Y ROMANA. 60

I. 3. EL ARTE DE UN MÚSICO SOBRENATURAL: RECAPITULACIÓN Y VALORACIÓN DE LOS DATOS. 64

I. 3. A. LA VOZ DEL CANTOR: ΕΠΩΙΔΗ, *CARMEN* Y EL USO MÁGICO DE LA VOZ. 64

1. DATOS DE LAS FUENTES GRIEGAS. 64

2. DATOS DE LAS FUENTES LATINAS. 68

a) *LA FAMILIA LÉXICA DE "CANO"*: 68

b) *OTRAS FAMILIAS LÉXICAS.* 74

3. EL USO MÁGICO DE LA VOZ Y DEL SONIDO. 76

I. 3. B. EL INSTRUMENTO CON EL QUE ORFEO ACOMPAÑA SU CANTO. 84

I. 3. C. UN ARTE DE LA PALABRA. 91

I. 3. D. EL ARTE DE ORFEO. 101

I. 3. E. HACIA UNA RECONSTRUCCIÓN DEL "ESTILO" DE ORFEO, SEGÚN EL MITO. 103

SEGUNDA PARTE: LA ACCIÓN DE LA MÚSICA DE ORFEO SOBRE LA NATURALEZA. 113

II. 1. PRESENTACIÓN DE LAS FUENTES LITERARIAS. 113

II. 1. 1. TESTIMONIOS LITERARIOS GRIEGOS DE ÉPOCA ARCAICA. 113

II. 1. 2. TEXTOS DE ÉPOCA CLÁSICA. 114

II. 1. 3. LA MÚSICA DE ORFEO Y SU INFLUENCIA SOBRE LA NATURALEZA, EN LOS TEXTOS DE ÉPOCA HELENÍSTICA. 115

II. 1. 4. LOS TESTIMONIOS DE LA LITERATURA GRIEGA DE ÉPOCA IMPERIAL. 122

II. 1. 5. ÉPOCA DE AUGUSTO. 144

II. 1. 6. TESTIMONIOS DE LA LITERATURA LATINA DEL PERÍODO POSTCLÁSICO. 154

II. 1. 7. TESTIMONIOS DE LA LITERATURA LATINA DEL PERÍODO TARDÍO. 164

II. 2. ORFEO Y LA NATURALEZA NO - HUMANA, EN EL ARTE GRIEGO Y ROMANO. 169

II. 3. SÍNTESIS Y VALORACIÓN DE LOS DATOS RELATIVOS A LA ACCIÓN DE LA MÚSICA DE ORFEO SOBRE LA NATURALEZA NO - HUMANA. 179

II. 3. A. EL ÁMBITO NATURAL DE UN ARTE SOBRENATURAL. 179

a) EL MUNDO ASTRAL. 179

b) LOS ANIMALES. 181

c) EL REINO MINERAL. 195

d) EL MUNDO DE LAS PLANTAS. 199

e) LOS FENÓMENOS METEOROLÓGICOS. 201

f) ΑΛΛΑ ΤΕ ΚΑΙ ΤΑ ΠΑΝΤΑ. 207

II. 3. B. LA NATURALEZA ENCANTADA. 208

B. 1. EL ENCANTAMIENTO MÁGICO. 208

B. 2. HUMANIZACIÓN DE LA NATURALEZA. 221

B. 2. 1. *DE LA MAGIA MUSICAL SOBRE LAS FIERAS, A LA PERSUASIÓN DE LOS HOMBRES: ORFEO, ENTRE MÚSICA Y RETÓRICA.* 227

B. 2. 2. *INTERMEDIO: MÚSICA Y ARQUITECTURA.* 241

B. 2. 3. *LA MÚSICA DE ORFEO Y LA PALABRA DIVINA: DE EUSEBIO DE CESAREA A LOS MISTERIOS PAGANOS.* 241

B. 3. *NATVRA DOCET.* 253

TERCERA PARTE: ORFEO MÚSICO, EN EL MARCO DE LA SOCIEDAD HUMANA. 258

III. 1. LA MÚSICA DE ORFEO EN EL ÁMBITO DE LO HUMANO, A LA LUZ DE LAS FUENTES LITERARIAS GRIEGAS Y LATINAS DE LA ANTIGÜEDAD. 258

III. 1. 1. LA PARTICIPACIÓN DE ORFEO EN EL VIAJE DE LOS ARGONAUTAS. 258

III. 1. 1. A. TESTIMONIOS LITERARIOS DE ÉPOCA ARCAICA. 258

III. 1. 1. B. TESTIMONIOS LITERARIOS DE ÉPOCA CLÁSICA. 259

III. 1. 1. C. TESTIMONIOS LITERARIOS DE ÉPOCA HELENÍSTICA. 259

III. 1. 1. D. TESTIMONIOS LITERARIOS DE ÉPOCA IMPERIAL. 264

III. 1. 1. E. TESTIMONIOS PROCEDENTES DE LA LITERATURA LATINA DEL PERÍODO POSTCLÁSICO. 272

III. 1. 2. ORFEO COMO "INICIADOR" DE UNA CULTURA MUSICAL. LA INVENCIÓN Y LA PEDAGOGÍA DE INSTRUMENTOS Y OTROS MEDIOS TÉCNICOS DE LA MÚSICA Y DE LA POESÍA. 274

III. 1. 2. A. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA CLÁSICA. 274

III. 1. 2. B. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA HELENÍSTICA. 276

III. 1. 2. C. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA IMPERIAL. 277

III. 1. 2. D. FUENTES DE LA LITERATURA LATINA DEL PERÍODO POSTCLÁSICO. 280

III. 1. 2. E. FUENTES DE LA LITERATURA LATINA TARDÍA. 280

III. 1. 3. ΚΑΙ ΤΑΛΛΑ. OTROS ASPECTOS DEL ARTE DE ORFEO EN EL MARCO DE LA SOCIEDAD HUMANA. 283

III. 1. 3. A. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA CLÁSICA. 283

III. 1. 3. B. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA HELENÍSTICA. 285

III. 1. 3. C. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA IMPERIAL. 286

III. 1. 3. D. ÉPOCA DE CÉSAR. 299

III. 1. 3. E. ÉPOCA DE AUGUSTO. 300

III. 1. 3. F. PERÍODO POSTCLÁSICO. 302

III. 1. 3. G. PERÍODO TARDÍO. 302

III. 2. ORFEO MÚSICO EN EL MARCO DE LA SOCIEDAD HUMANA, A LA LUZ DE LA ICONOGRAFÍA GRIEGA. 305

III. 3. RECAPITULACIÓN Y COMENTARIO: LA MÚSICA DE ORFEO Y LA SOCIEDAD HUMANA, Y SUS RELACIONES CON LA MAGIA MUSICAL EN LAS SOCIEDADES GRIEGA Y ROMANA ANTIGUAS. 307

III. 3. 1. ORFEO, UN MÚSICO ENTRE LOS HOMBRES. 308

a) GENERALIDADES. 308

b) ORDENACIÓN DE LA ACTIVIDAD HUMANA. 316

c) EN EL DOMINIO DE LAS PASIONES. ORFEO Y LA CATARSIS MUSICAL EN LA ANTIGÜEDAD. 318

d) LA FUNCIÓN PEDAGÓGICA. 340

1. *EL PRIMER HIJO DE JASÓN Y DE HIPSÍPILE, Y LA PEDAGOGÍA DE LA MÚSICA.* 340

2. *EL OTRO HIJO DE JASÓN Y DE HIPSÍPILE, O LA INICIACIÓN DEL GUERRERO.* 352

III. 3. 2. ORFEO MÚSICO, MEDIADOR. 354

a) ENTRE LOS HOMBRES Y LO SOBREHUMANO. 354

b) ORFEO PONE LA NATURALEZA AL SERVICIO DEL HOMBRE. 356

III. 3. 3. GLORIA Y MUERTE DE ORFEO. 358

CUARTA PARTE: ORFEO MÚSICO Y LA SEDUCCIÓN DE LO SOBRENATURAL. 369

IV. 1. ORFEO FRENTE A LOS DIOSES Y AL MÁS ALLÁ, EN LAS FUENTES LITERARIAS GRIEGAS Y LATINAS DE LA ANTIGÜEDAD. 369

IV. 1. 1. LA INFLUENCIA DE ORFEO SOBRE LOS DIOSES, A TRAVÉS DE LA MÚSICA, EN LOS TEXTOS LITERARIOS DE ÉPOCA CLÁSICA. 369

IV. 1. 2. LA MÚSICA DE ORFEO Y SU ACCIÓN SOBRE EL MUNDO DIVINO, A LA LUZ DE LA LITERATURA GRIEGA DE ÉPOCA HELENÍSTICA. 370

IV. 1. 3. TESTIMONIOS LITERARIOS GRIEGOS DE ÉPOCA IMPERIAL. 374

IV. 1. 4. TESTIMONIOS PROCEDENTES DE LA LITERATURA LATINA DE ÉPOCA DE AUGUSTO. 376

IV. 1. 5. TESTIMONIOS LITERARIOS LATINOS DEL PERÍODO POSTCLÁSICO. 377

IV. 1. 6. ORFEO Y EL MUNDO DE LOS DIOSES Y DEL MÁS ALLÁ, EN LA LITERATURA LATINA TARDÍA. 380

IV. 2. LA MÚSICA DE ORFEO Y LA SEDUCCIÓN DE LO SOBRENATURAL, EN EL ARTE GRIEGO Y ROMANO. 383

IV. 3. SÍNTESIS Y VALORACIÓN DE LOS TESTIMONIOS ACERCA DE ORFEO Y SU INFLUENCIA SOBRE LOS DIOSES Y EL MÁS ALLÁ. 388

IV. 3. 1. DIOSES A LOS QUE ORFEO DIRIGIÓ SU CANTO. 388

A. LOS DIOSES DEL REINO DE LOS MUERTOS. 388

A. 1. *BALANCE GENERAL.* 388

A. 2. *MÚSICA FÚNEBRE, MÚSICA PARA LAS ALMAS, MÚSICA DEL MÁS ALLÁ.* 390

I. El canto fúnebre.- 390

II. Instrumentos propios de la música fúnebre.- 392

III. La música del más allá. 398

IV. "*Iter exstaticum caeleste*". La lira de Orfeo, y la lira como imagen del universo. La armonía de las esferas, y la inmortalidad astral. 411

B. LAS DIVINIDADES DE LA NATURALEZA. 440

C. OTROS DIOSES. 442

IV. 3. 2. LA SEDUCCIÓN DE LO SOBRENATURAL. 442

A. BALANCE GENERAL. 442

B. LA MÚSICA DE ORFEO, Y LA MÚSICA CULTUAL EN LA ANTIGÜEDAD. 445

B. 1. Generalidades. 445

B. 2. La música en el culto de Apolo. 451

B. 3. Los misterios y la música. 460

QUINTA PARTE: ORFEO Y LA PERENNIDAD DE LA MÚSICA. 486

V. 1. LA PERMANENCIA DE LA MÚSICA DE ORFEO, EN LAS FUENTES LITERARIAS GRIEGAS Y LATINAS DE LA ANTIGÜEDAD. 486

V. 1. 1. TEXTOS LITERARIOS GRIEGOS DE ÉPOCA CLÁSICA. 486

V. 1. 2. TESTIMONIOS GRIEGOS DE ÉPOCA HELENÍSTICA. 487

V. 1. 3. TESTIMONIOS GRIEGOS DE ÉPOCA IMPERIAL. 488

V. 1. 4. TESTIMONIOS DE LA LITERATURA LATINA DE ÉPOCA AUGÚSTEA. 494

V. 1. 5. TESTIMONIOS LATINOS DEL PERÍODO POSTCLÁSICO. 495

V. 1. 6. TESTIMONIOS LITERARIOS LATINOS DEL PERÍODO TARDÍO. 496

V. 2. LA PERVIVENCIA DE LA MÚSICA DE ORFEO, EN EL ARTE GRIEGO Y ROMANO. 497

V. 3. SÍNTESIS Y VALORACIÓN DE LOS TESTIMONIOS ACERCA DE LA PERENNIDAD DE LA MÚSICA DE ORFEO. 499

CONCLUSIONES. 511

Los medios humanos de un arte sobrehumano. 511

El ámbito natural de un arte sobrenatural: de la naturaleza no – humana al ámbito de lo humano. 517

De los hombres a los dioses. 524

De los dioses a la eternidad. 528

Final: en la eternidad. 536

APÉNDICE I: PARALELOS DEL MITO DE LA MAGIA MUSICAL: DOS EJEMPLOS DE MÚSICOS PRODIGIOSOS EN LA TRADICIÓN LEGENDARIA DE OTROS PUEBLOS INDOEUROPEOS. 539

I. INTRODUCCIÓN. 540

II. SADKO, VISVAMITRA Y ORFEO COMO POETAS - MÚSICOS LEGENDARIOS. 544

II. A. El canto, los instrumentos y el carácter del arte de Sadko, de Viśvamitra y de Orfeo. 544

II. B. ¿Sobre qué ámbitos actúan Sadko, Orfeo y Viśvamitra, a través de la música? 546

III. BALANCE FINAL. 551

APÉNDICE II: TEXTOS COMPLEMENTARIOS. 555

A. LA LIRA COMO IMAGEN DEL ALMA. 555

1. Platón, *Phaed.*, 85 e y ss. 555

2. Platón, *Phaed.*, 92 a-c. 556

3. Plutarco, *Quaest. plat.*, 1007 e-1009 b. 556

4. Proclo, *In R.*, I, 212-3 Kroll. 558

5. Juan Filópono, *In Aristotelis de anima libros commentaria*, vol. 15, p. 70 de los *CAG*. 559

6. Aristides Quintiliano, II, 17. 559

B. ORIGEN CELESTE DE LA CATARSIS MUSICAL. 560

7. Yámblico, *VP*, 15, 65-6. 560

8. Yámblico, *De mysteriis*, III, 9. 561

C. EL POETA, EL MÚSICO Y LA EDUCACIÓN. 562

9. Estrabón, I, 2, 3. 562

BIBLIOGRAFÍA 564

ÍNDICE DE TEXTOS CITADOS 610

ÍNDICE GENERAL 658

FE DE ERRATAS

ADVERTIDAS EN LA TESIS DOCTORAL

"ORFEO Y LA MITOLOGÍA DE LA MÚSICA",

REALIZADA POR FRANCISCO MOLINA MORENO,

BAJO LA DIRECCIÓN DEL DR. D. ALBERTO BERNABÉ

(DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA GRIEGA Y LINGÜÍSTICA INDOEUROPEA,

FACULTAD DE FILOLOGÍA,

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID),

Y DEFENDIDA Y APROBADA EN LA MENCIONADA FACULTAD

EL 15 DE JUNIO DE 1998.

Tipo "Graeca" también en las notas. Los sobrenombres de autores, siempre con mayúscula: p. e., "Plinio el Viejo", "Filóstrato el Joven".

P. 5, l. 15: "Así pues", corr. por "Así, pues".

P. 15, l. 28: "Así pues", corr. por "Así, pues". Lo mismo en todos los lugares en los que aparezca.

P. 20: "cap.XXXIII", corr. por "cap. XXXIII". Nota 51: "Procedente de", corr. por "Transmitido por".

P. 21, l. 6: "(v. 7)y", corregir por "(v. 7), y". L. 27: insertar coma tras "capítulo".

P. 29, líneas 4-5: "el primer elemento de ese compuesto aparecía", corr. por "el primer elemento de ese compuesto, aparecía".

P. 33, líneas 21-2: "-I, 321, 28-", corregir con "–I, 321, 28–" (con guiones largos).

P. 39, línea 19: "v. v.", corregir con "v."; línea 26: "vv. vv.", corr. con "vv."

P. 44, final: insertar ... *quae numina voce moveret?,* que pasó a la página siguiente.

P. 48: "que escribió", corregir por "que escribieron".

P. 52, línea 7: "se llama*cithara",* corr. por "se llama *cithara",* con espacio.

Pp. 70 (línea 28) a 71 (línea 5): no hace falta repetir esa serie de citas; sustituir por "como hemos visto en pp. 68-9", después de "eminentemente mágico", en p. 70, l. 27.

P. 73, l. 6: "ello", corr. por "Ello".

P. 79, nota 155, l. 3: "uqod", corr. por "quod".

P. 86, l. 29: "pulsadas,", corr. por "pulsadas".

P. 91, línea 16: "pararadoxógrafo", corr. por "paradoxógrafo".

P. 119, l. 27: "velada del", corr. por "velada de".

P. 121, l. 7: acento circunflejo no al lado, sino sobre la primera "iota" de "noeîtai".

P. 122, l. 2: "ofrecerlo", corr. por "ofrecerla".

P. 152, l. 4: "de los ríos", corr. por "los ríos". L. 5: insertar coma tras "*(tiger)*".

P. 168, l. 6: "aparecen Pomponio Porfirión", corr. por "aparecen en Pomponio Porfirión".

P. 178, l. 18: insertar coma tras el paréntesis.

P. 200, l. 10: insertar coma tras "Apolonio de Rodas-", y suprimirla de la línea siguiente.

P. 216: en la discusión del sentido musical de μεταβολή, añadir referencia al trabajo de García López, J., 1969: "Sobre el vocabulario ético-musical del griego", en *Emerita,* 37, pp. 335-352, esp. pp. 349 y ss.

P. 239, l. 13: "voz,", corregir por "voz;".

P. 260, nota 489, línea 2: "É", corregirlo por "/".

P. 264, l. 8: "la de las éstas", corr. por "la de éstas". L. 22: pasar el paréntesis y los dos puntos de l. 23 al final de l. 22.

P. 288, l. 16: "Es este", corr. por "Es éste".

P. 289, nota 529, líneas 1-2: pasar la coma del principio de l. 2 al final de l. 1.

P. 332, l. 7: "También estuvo también presente", corr. por "También estuvo presente".

P. 352, l. 3: "Es curioso es que", corr. por "Es curioso que".

P. 353, l. 2: insertar coma tras "grulla".

P. 358, l. 22: insertar coma tras "amplio"; l. 23: "aquel", corr. por "aquél".

P. 362, n. 661: poner en Graeca la palabra "h\qoç".

P. 363, nota 662: poner en Graeca las palabras "kalav", "ajoidav", en l. 1, y "ejpwidaiv", en l. 3. En l. 5 de esta misma nota 662, corregir "E.,*Alc.*" por "E., *Alc.*", con espacio.

P. 366, nota 668, línea 4: poner en Graeca las palabras "bavkcoi, bavkcai".

P. 389, l. 15: "sólo", corr. por "solo".

P. 391, l. 11: "Julio el africano", corr. por "Julio el Africano".

P. 405, l. 14: "que reducen de la armonía", corr. por "que reducen la armonía".

P. 412, l. 20: "Así pues", corr. por "Así, pues"; l. 25: insertar coma tras el guión y tras "al menos".

P. 463, l. 5: "atrribuye", corr. por "atribuye".

P. 476, l. 16: suprimir las letras en cursiva "*an*".

P. 524, l. 22: insertar coma tras el paréntesis; l. 26: "de los muertos, también", corregir por "de los muertos; también".

P. 525, l. 27: insertar coma tras "salmodiadas".

P. 526, l. 34: "pitagórica,", corregir por "pitagórica" (suprimir la coma).

P. 531, l. 5: insertar coma tras el paréntesis. Suprimir líneas 22-29, con la nota 1071; remitir simplemente a la página anterior.

P. 532, l. 7: insertar coma tras el paréntesis.

P. 537, l. 10: insertar coma tras el paréntesis. Línea 20: "los ruiseñores", corr. por "Los ruiseñores".

P. 545, l. 4: insertar coma tras los paréntesis.

P. 548, l. 10: "Zar de las aguas", corr. por "Zar de las Aguas". L. 31: "Zar del mar", corregir por "Zar del Mar".

P. 549, l. 10: "muchas", corr. por "muchos". L. 14: "Zar de las aguas", corr. por "Zar de las Aguas".

P. 551, l. 27: "y de Orfeo", corr. por "y Orfeo".

P. 553, l. 1: "Así pues", corr. por "Así, pues". L. 24: "Orfeo", corr. por "y Orfeo". L. 28: "Zar de las aguas", corr. por "Zar de las Aguas".

P. 554, l. 3: "Zar de las aguas", pasar a "Zar de las aguas".

P. 566, antes de la referencia al trabajo de Bianco, insertar: BESCHI, L., 1991: "La prospettiva mitica della musica greca", en *Mélanges de l' École Française de Rome, Antiquité,* CIII, pp. 35-50.

P. 574: Tras la referencia a García Gual, C., 1992: *Introducción a la mitología griega,* Madrid, Alianza, insertar GARCÍA LÓPEZ, J., 1969: "Sobre el vocabulario ético-musical del griego", en *Emerita,* 37, pp. 335-352.

P. 594, después de la referencia al trabajo de Viarre, insertar: VILLAR LIÉBANA, F., 1991: *Los indoeuropeos y los orígenes de Europa.* Madrid, Gredos.

Suprimir índice de testimonios.