

IMÁGENES DE ORFEO EN EL ARTE JUDÍO Y CRISTIANO

Jean-Michel Roessli

1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo nos ocuparemos de la recepción en el arte judío y cristiano antiguo del mito de Orfeo. Podemos afirmar desde ahora que los judíos de la época helenística y romana, como los cristianos de los primeros siglos de nuestra era, compartieron parte del interés de los griegos y romanos respecto a Orfeo. Tenemos la prueba por dos fuentes de testimonios complementarios: primero, por la mención de su nombre en algunos escritos pseudepigráficos judíos (*Testamento o Hieros Logos* de Orfeo), así como en escritos de los apologistas y de los Padres de la Iglesia desde el siglo II; y, en segundo lugar, por su presencia en una tradición visual más o menos continua, aunque rara, comenzando con las primeras representaciones artísticas judías y cristianas, que datan de los siglos III y IV, hasta las ilustraciones de manuscritos bizantinos que se extienden de los siglos VI a XII. Pero si los judíos y los cristianos de este tiempo compartieron una parte del interés de sus contemporáneos paganos respecto a Orfeo, este interés no comprende todos los aspectos de la figura mítica. Las alusiones a Orfeo que encontramos tanto en la literatura como en los monumentos religiosos judíos y cristianos se concentran exclusivamente sobre dos aspectos de la personalidad de Orfeo: el artista y el teólogo. En efecto, todo induce a creer que Orfeo era ante todo, para los judíos helenizados como para los cristianos de los primeros siglos, lo que ha sido siempre desde antiguo hasta nuestros días: un cantor, un poeta, y un músico extraordinario. En parte es por ese aspecto de su personalidad, que se presta tan fácilmente a una aproximación a otro artista ilustre, el salmista David, que Orfeo pudo hacer

su entrada en las religiones monoteístas. Pero Orfeo no era sólo un cantor, un poeta, y un músico excepcional, era también un teólogo y un profeta de primera línea, que gozaba de gran autoridad entre ciertos paganos como fundador de una religión del libro (*hieroi logoi*, himnos, etc.), y los judíos y cristianos de la época no lo ignoraban. Ciertamente esta religión del libro no podía pretender el estatus de verdad revelada de la Torah, pero en razón de la autoridad otorgada a su autor, la función espiritual de Orfeo entre los griegos podía al menos sostener la comparación con la función de iniciador que Moisés detentaba en el judaísmo. Este otro aspecto de la personalidad de Orfeo llevó a los judíos helenizados a aproximarlo a Moisés para mostrar su completa dependencia de éste. A través de esta dimensión el cantor tracio pudo penetrar igualmente la conciencia judía de la época helenística y romana e intervenir en su producción literaria.

La imitación judía de un *Hieros Logos* órfico¹ revela uno de los dos polos principales de la recepción del mito de Orfeo en el judaísmo de la época helenística y romana. Algunas imágenes del cantor tracio en el arte judío de esta época nos ofrecen la otra dimensión de esta recepción.

2. ORFEO EN EL ARTE JUDÍO

La primera representación judía de un personaje comparable en todo punto al Orfeo de los mosaicos grecorromanos es un fresco de la sinagoga de Dura-Europos, una ciudad situada a las orillas del Éufrates, en la Siria actual, que fue enterrada poco después de la decoración de la sinagoga y no redescubierta hasta 1932. ¿Qué imagen es ésta y qué interés puede presentar para el lector de esta obra?

El fresco de Dura-Europos muestra a un hombre que toca la lira vestido con un traje real y que lleva el gorro frigio característico de las representaciones paganas de Orfeo (figura 1). Aunque de talla modesta en comparación con otros personajes de la sinagoga, este tañedor de lira ocupa una posición privilegiada en el edificio, porque figura sobre la pared occidental, frente a la entrada y sobre el corazón espiritual de la sinagoga: el nicho destinado a la recepción y a la lectura de la Torah. Posado a la altura de los hombros del músico, un gran pájaro amarillo, probablemente un águila, con las alas parcialmente desplegadas, vuelve la cara en su dirección. En el centro, un

¹ Cfr. cap. 18.



Fig. 1. David-Orfeo en la sinagoga de Dura Europos. Weitzmann, 1979, fig. 47.

gran león de color amarillo vivo se alza frente a él². A estos dos animales hay que añadir además rastros de otras especies, hoy difíciles de reconocer. La identidad del músico y su significado han suscitado numerosos interrogantes entre los especialistas. Algunos reconocen sin más a Orfeo encantando a los animales salvajes con su música. Otros aceptan esta identificación, pero preguntándose si bajo los rasgos de Orfeo no se habría querido representar a David. Otros, en fin, rechazan la identificación con Orfeo para quedarse sólo con la de David. ¿A quién hay, pues, que reconocer en este fresco? De hecho, el problema ligado a la identificación de una figura como la que aparece en Dura-Europos es una cuestión de método. Cuando la identidad no es evidente o suscita alguna duda, hay que apoyarse en dos

² Se piensa generalmente que esta fiera representa al León de Judá con el que el Génesis designa a la tribu que debe obtener las mayores prerrogativas en Israel. Incluso si pertenece, como lo presentan los especialistas, a un estadio de la decoración anterior al hombre que toca la lira, este animal se integra perfectamente en el contexto iconográfico.

fuentes de información complementarias: los elementos intrínsecos ofrecidos por la figura misma y los elementos extrínsecos que aporta el contexto iconográfico en que se inserta.

Por lo que respecta a los primeros elementos, es claro que la lira que toca el músico y los animales que lo rodean lo designan como Orfeo. En esta perspectiva, el artesano que pintó la imagen de Dura-Europos no hizo sino retomar un tema tópico ricamente atestiguado en el arte pagano de su ambiente. Los vestidos que lleva el músico de Dura confirman este préstamo iconográfico, pero dos detalles deben retener nuestra atención. Por un lado, el traje es más rico que el de Orfeo en las representaciones paganas y, por otro, este traje está atestiguado en otros frescos de la misma sinagoga, donde se reserva siempre a personajes de alto rango en el terreno secular o religioso³. Desde esta perspectiva, resulta claro que, al atribuir un traje de príncipe al músico de Dura, el artesano ha querido darle un estatus particular y, a partir de este hecho, debería poder identificársele con un rey, un funcionario importante de la corte o un sacerdote. Ahora bien, en la tradición de la Antigüedad clásica Orfeo no aparece jamás ni como rey⁴ ni como funcionario de corte. Interviene, en cambio, como sacerdote o teólogo, pero no es en esta función como los artistas griegos y romanos suelen representarlo⁵. Esta doble observación nos lleva, pues, a pensar que tenemos que vérnoslas con una figura compuesta, que une en un solo personaje aspectos que antes eran distintos. En otras palabras, Orfeo, reconocible indudablemente por otros indicios, se transforma, gracias a sutiles modificaciones de vestuario, en otro personaje que pertenece a la historia bíblica y con el que debe compartir cierto número de puntos comunes. Este personaje es, evidentemente, David, y el estudio del contexto iconográfico nos dará una prueba irrefutable.

El contexto amplio, es decir, la naturaleza del edificio, el «programa» iconográfico global y el ambiente religioso confirman estas conclusiones: el músico de Dura toma prestadas sus principales caracte-

³ Kraeling, 1956, 224. El príncipe, ricamente vestido y cubierto con el gorro frigio, que figura sobre el panel situado a la izquierda del nicho de la Torah ofrece un buen ejemplo: se trata de un personaje bíblico de origen oriental, Mardoqueo, que desempeñó un papel muy importante en la historia de la reina Esther, representada a su lado.

⁴ Sí lo será en la Edad Media, en particular en la literatura inglesa de los siglos XIV y XV. Cfr. Friedman, 1970.

⁵ Podría hacerse una excepción con un monumento que se remonta al comienzo del siglo VI a.C.: la metopa del monóptero de Sición en Delfos. La composición a la que pertenece representaría la nave que sirvió para la expedición de los Argonautas y para la conquista del Vello de Oro. Orfeo desempeñaba no sólo el papel de poeta, sino también el de sacerdote y guía espiritual. Sin embargo, ningún detalle del vestuario permite distinguir al poeta del sacerdote. Cfr. cap. 8, § 6 con fig. 5.

rísticas iconográficas de la figura de Orfeo, pero no era éste al que los artesanos quisieron representar y al que pretendían mostrar a los fieles. En efecto, una sinagoga es un lugar de culto en el que se celebra la historia sagrada del pueblo judío y no la mitología y la religión griegas. En Dura, esta función de la sinagoga es particularmente clara por el programa iconográfico global, que ilustra exclusivamente episodios escogidos de la Biblia hebrea. Se ve mal qué podrían hacer allí las aventuras de un héroe de la mitología griega. El contexto estricto, es decir, el cuadro en el que se inserta nuestro músico, es más difícil de juzgar. Para ceñirnos a lo esencial, señalemos simplemente que el tema unificador del panel central de la sinagoga es el mesianismo davídico⁶. David está, en efecto, representado allí de manera majestuosa bajo los rasgos de una figura masculina, asentado sobre un trono y vestido con el mismo tipo de ropas que nuestro tañedor de lira. Doce personajes vestidos con idéntico traje lo rodean, ilustrando un episodio de la historia bíblica relatado en el segundo Libro de Samuel: el ascenso de David a la realeza de Israel en presencia de los jefes de las doce tribus de Israel, que vienen a cerrar un pacto de alianza con el rey (II S 5.3). En esta representación se ha recogido únicamente la función real de David. Ahora bien, sabemos que David no era sólo rey; era también el compositor de los Salmos, es decir, un cantor y un músico. He aquí, pues, que el enigma de la identidad de nuestro tañedor de lira se encuentra esta vez definitivamente desvelado. Se trata de David cantor y músico, representado sobre la base del modelo iconográfico de Orfeo, al que se ha tenido cuidado de añadir, para no confundirlos, los signos de la realeza mesiánica: el vestido de los príncipes y el águila, cuyo simbolismo escatológico muestra el artista. El lugar del músico en el panel no tiene la misma importancia que otras imágenes: está descentrado y es de talla más pequeña que otras representaciones de David⁷ —probablemente porque el tema dominante es el de su ascenso al trono—, pero ocupa, sin embargo, el panel central, donde no podía dejar de ser visto al entrar en la sinagoga⁸.

Dura-Europos no es el único testimonio judío de esta aproximación iconográfica entre Orfeo y David. Se la vuelve a encontrar sobre un monumento más tardío que proviene de Palestina. En 1966, el Departamento Egipcio de Antigüedades descubrió cerca de Gaza dos

⁶ Cfr. Grabar, 1941.

⁷ Si se admite que el León de Judá representa simbólicamente al rey David, hay dos figuras de David que son más grandes que el músico.

⁸ Sobre el Orfeo de Dura, cfr. sobre todo Stern, 1958 y 1959; Goodenough, 1956, 103-111 y 1964, 89-104; Prigent, 1990, 186-188; Vieillefon, 2003, 94-95 y 103-105. También se alude a él en los estudios arriba citados sobre el mosaico de Gaza.

grandes fragmentos de un mosaico de suelo que pertenecían al pavimento de la nave lateral norte y de la nave central de un edificio que un día había servido de sinagoga⁹. La fecha en que se completó el suelo, julio-agosto 508-509 d.C., está asegurada por la dedicatoria inscrita en griego en un medallón situado en el extremo oeste del pavimento del ala norte. La imagen que se encontraba en la nave central, cerca de la entrada de la sinagoga, representa al rey David sobre la base del modelo iconográfico de Orfeo, que los artesanos transformaron según un procedimiento análogo a Dura-Europos, pero considerablemente refinado. La impronta de Orfeo se reconoce por diversos detalles sobradamente atestiguados sobre los monumentos grecorromanos subsistentes. Se ve, en efecto, al músico aproximándose a dos animales, al mismo tiempo fascinados y domesticados por los acordes que oyen: una leona de color amarillo¹⁰ que inclina profundamente su cabeza en signo de docilidad y, sobre ella, cerca del instrumento con cuerdas, una forma ondulante que evoca una serpiente vestida. Tal vez había además una jirafa o una cebrá tras la leona, según algunos testimonios, pero el estado actual del mosaico no permite distinguirla. Algunos indicios del vestuario, como el quitón de grandes mangas, el abrigo que cubre el cuerpo hasta la altura de las rodillas y las sandalias que calzan sus pies nos recuerdan de nuevo que Orfeo sirvió, desde luego, de modelo al artista del mosaico. Pero todos estos elementos de la iconografía de Orfeo son realizados por las insignias de la realeza: el abrigo es de color amarillo, para indicar que está tejido de oro, el gorro frigio ha sido reemplazado por una diadema guarnecida de piedras preciosas, y la cabeza está nimbada (figura 2). Ahora bien, la diadema es un emblema de la soberanía imperial y no figura en ninguna representación pagana de Orfeo. En cuanto al nimbo, rodea generalmente la cabeza o el cuerpo de un hombre que ha recibido la luz divina y ésta irradia a su alrededor. Los judíos y los cristianos retomaron este símbolo de los griegos y los romanos, que rodeaban de un círculo luminoso a los dioses y emperadores. Solamente un mosaico de Orfeo lleva la huella. Se trata de un mosaico descubierto en Ptolemaide de Cirenaica, en una casa llamada «Villa de Orfeo». Parece que se trata de un monumento pagano del siglo V d.C., pero nada permite excluir que sea cristiano¹¹. La cabeza del bardo tracio está rodeada de un soberbio nimbo. Para mar-

⁹ La información, aparecida en la prensa egipcia, fue comunicada a la prensa científica por Leclant, 1966, 135, figs. 39 (73) y 40 (74-75).

¹⁰ Esta fiera es tal vez aquí también una alusión al León de Judá. Tal es la opinión de Finney, 1978, quien piensa que el autor del mosaico quiso poner en escena el acceso de David al trono de Judá tal como se cuenta en II S 2. 1-4.

¹¹ Harrison, 1962.

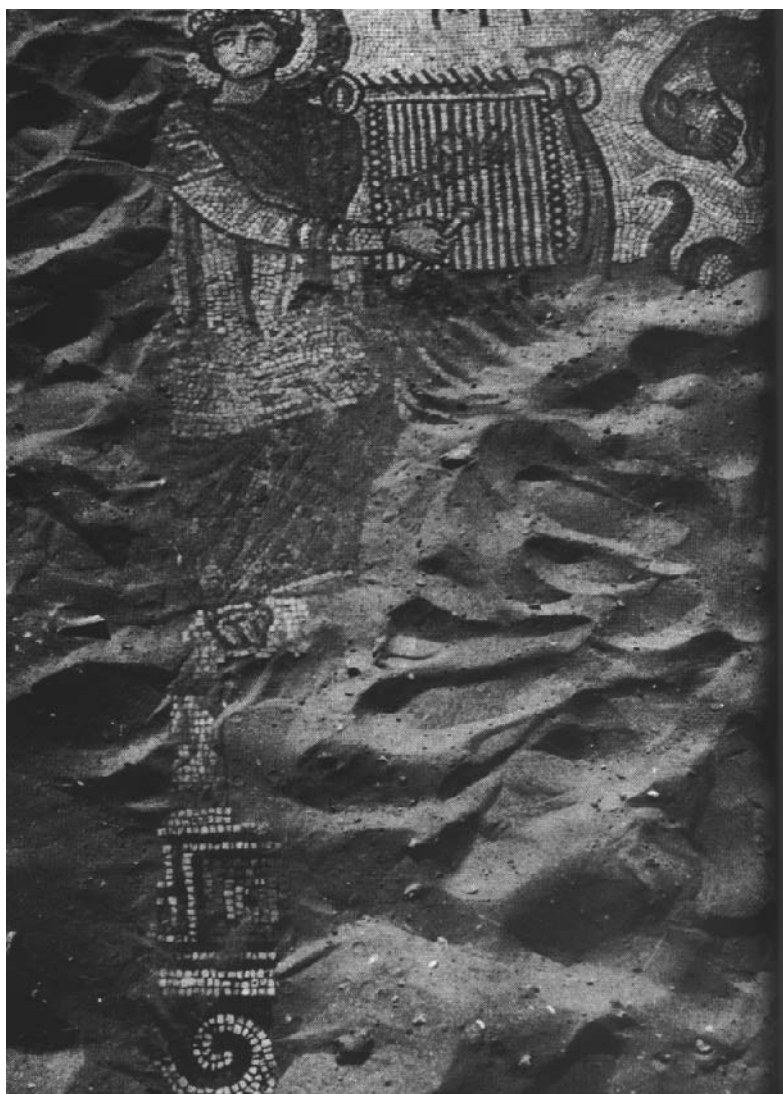


Fig. 2. Mosaico de David-Orfeo. Gaza, sinagoga. Weitzmann, 1979, fig. 48.

car aún más la diferencia con Orfeo y afirmar la identidad de David, el artista del mosaico de Gaza incluso transformó el instrumento de música. Éste, de forma casi rectangular, ofrece, en efecto, poca similitud con las liras del arte griego, helenístico y romano, cuyas cuerdas, en número que oscila entre cuatro y siete, e incluso ocho, sim-

plemente se tienden sobre un caparazón de tortuga. El instrumento del mosaico de Gaza se asemeja más al instrumento que las Sagradas Escrituras llaman *kinnôr* en hebreo y que se traduce en griego κινθάρα y en nuestras lenguas con los nombres de cítara y arpa. Se trata, por supuesto, del instrumento con el que David canta sus salmos, un instrumento que cuenta tradicionalmente con diez cuerdas, según lo que David mismo declara en el Salmo 143.9:

Oh, Dios, cantaré un cántico nuevo, y para ti tocaré el arpa de diez cuerdas¹².

Ahora bien, el artesano de Gaza representó catorce. Tal vez este aumento del número de cuerdas pretende distinguir aún más nítidamente a David de su homólogo pagano y subrayar así su superioridad respecto a todos los demás músicos. Además, el *kinnôr* reposa sobre una almohada que descansa a su vez sobre un asiento o un objeto de forma cúbica que se asemeja a un trono. Como culminación, la identidad de David se asegura con la inscripción de su nombre en letras hebreas, a la derecha, sobre su cabeza¹³.

Está claro: Orfeo entró sin duda ninguna en el arte religioso del judaísmo helenístico y romano; fue asimilado a David o, más exactamente, transformado en David, y esta asimilación o transformación fue posible en razón de los numerosos elementos que asimilan a ambos personajes¹⁴. No sólo los dos eran celebrados por sus pueblos respectivos como poetas, cantores y músicos excepcionales, no sólo tocaban ambos un instrumento de cuerda, sino que en algunas tradiciones, aunque marginales, pasaban por haber fabricado su instrumento ellos mismos¹⁵. Pero su semejanza no se detiene ahí. Así como se suponía que Orfeo había desarrollado una obra poética y teológica en la que cantaba la genealogía de los dioses y la creación del mundo, David era considerado el autor de poemas cantados, los Salmos (*tehillîm*) que los judíos veneran como la más alta y digna expresión de la piedad y la alabanza de Dios. Del mismo modo que el canto y la música de Orfeo habían ablandado la severidad de las divinidades

¹² Sobre este instrumento de música, cfr. Frick, 1996, y Braun, 1999.

¹³ Sobre este mosaico, cfr. Philonenko, 1967; Stern, 1970; y sobre todo Barasch, 1980 (= 1991). El mosaico de Gaza fue, lamentablemente, dañado tras su descubrimiento, pero un equipo de especialistas de la Universidad Hebrea de Jerusalén lo restauró en 1993; cfr. Green, 1994.

¹⁴ Para una reflexión general sobre el Orfeo judío, cfr. Kippenberg, 1990, 233-249.

¹⁵ Sobre Orfeo, cfr. Tim. *Pers.* 234-236; Plin. *HN* 7.204, Gr. Naz. *Or.* 39.5; sobre David, un salmo apócrifo descubierto en la gruta XI de Qumrán se designa como el Salmo 151 (cfr. cap. 43).

infernales, las Escrituras nos enseñan que Dios había otorgado al arpa y al canto de David un poder análogo, un poder gracias al cual pudo liberar al rey Saúl del espíritu maligno que le había asaltado y lo volvía melancólico (I S 16.23). Pero sobre todo por sus efectos pacíficos y conciliadores respecto a los seres humanos como las especies animales más opuestas y hostiles, el canto y la música de Orfeo pudieron aproximarse a la reconciliación universal de las especies animales y de la paz que se supone instaurada por la venida del Mesías anunciada en Isaías 11.1-9:

Un brote saldrá del tronco de Jesé [padre de David], un retoño brotará de sus raíces (...);

bajo su reino

el lobo habitará con el cordero, la pantera se acostará junto al cabrito, la ternera y el leoncillo pacerán juntos (...). La vaca y la osa entablarán amistad, sus pequeños tendrán el mismo pasto. El león comerá paja como el buey. El pequeño jugará con el agujero del áspid, en la guarida de la víbora el niño meterá la mano. Nadie hará mal, nadie hará daño (...), pues el país estará lleno del conocimiento de Adonai, como las aguas llenan el mar.

Así, junto al *Hieros Logos* tenemos aquí dos polos mayores de la recepción del mito de Orfeo en el judaísmo del periodo helenístico y romano. Aunque me inclino a pensar que tuvieron desarrollos autónomos y son independientes uno de otro, me parece esencial considerarlos juntos, pues nos revelan cuáles son los aspectos de la personalidad de Orfeo que los judíos de este periodo juzgaron dignos de atención: primero, el poeta, cantor y músico, cuyas cualidades proféticas favorecen la aproximación a David, y segundo el teólogo, fundador de una religión del libro (himnos, *hieroi logoi*) y de cultos místéricos, que incitó a ponerlo en relación con Moisés. En ambos casos, el componente religioso o teológico es claramente central y determinante y es por esta razón, en mi opinión, por la que Orfeo hizo una entrada tan notable en el mundo del judaísmo helenizado.

3. ORFEO EN EL ARTE PALEOCRISTIANO

En esta sección nos ocuparemos de la recepción en el cristianismo primitivo del mito de Orfeo. Podemos afirmar desde este momento que los cristianos de los primeros siglos compartieron en cierta medida el interés de los griegos y romanos respecto a Orfeo. Lo prueban

dos fuentes de testimonios complementarios: la primera, la mención regular de su nombre en los escritos de los apologistas y de los Padres de la Iglesia desde el siglo II d.C.; y la segunda su presencia en una tradición visual más o menos continua, aunque rara, que comienza con las primeras representaciones artísticas cristianas de los siglos III y IV d.C. y llega hasta las ilustraciones de manuscritos bizantinos, que se extienden de los siglos VI al XII. Pero si los cristianos de los primeros siglos compartieron en cierta medida el interés de sus vecinos paganos respecto a Orfeo, este interés no comprende todos los aspectos de la figura mítica. Como veremos, algunos de ellos fueron extraordinariamente privilegiados y otros completamente olvidados. Además, como los cristianos alimentaban esperanzas y concepciones religiosas diferentes de las de griegos y romanos, transformaron el mito, lo reinterpretaron y lo cargaron de significados nuevos, más conformes con su cosmovisión y desconocidos por sus vecinos paganos.

3.1. *Orfeo, cantor, poeta y músico*

El aspecto del mito de Orfeo que conoció un mayor eco entre los cristianos de los primeros siglos es el que le tenía por un cantor, poeta y músico excepcional. Esta faceta del héroe mítico es, sin duda, el rasgo más característico de su personalidad, puesto que se manifiesta en todos los elementos de su historia, en la que la música y el canto desempeñan siempre un papel determinante, cuando no el principal¹⁶.

A este respecto, hay que señalar que los griegos no distinguen o no separan casi nunca al músico Orfeo del cantor o el poeta¹⁷. Para

¹⁶ Todos los especialistas lo han reconocido hace tiempo: la música, el canto y la poesía constituyen la esencia del mito de Orfeo, el rasgo principal de su personalidad, la razón principal de su renombre. Entre los *archetypai* míticos y los «inventores» de la música ocupa el primer puesto, muy por delante de Filamón, Anfión, Lino, Támiris y tantos otros, de los que a menudo es maestro (Kern, 1922, test. 161-172), y su celebridad eclipsó incluso la gloria del citaredo divino Apolo, sin que la leyenda lo condujera para ello a un conflicto con potencias superiores, conflicto que habría debido acabar con su aniquilamiento (como ocurre con Marsias, Támiris y Lino). Cfr. Ziegler, 1939, 1247 y 1295. Ciertamente, Orfeo, que es un héroe y no un dios, no escapa a la muerte, y una muerte particularmente violenta. Pero si es verdad que su arte, por lo demás tan pacífico (cfr. *infra*), se revela impotente para sustraerle a la furia destructora que se abate sobre él, no se puede considerar que él sea la causa o que la provocara; cfr. Lissarrague, 1995, 23. Las razones del desencadenamiento deben buscarse en otra parte.

¹⁷ Boyancé, 1936, 35, está de acuerdo con Nilsson, 1935, 191, en ver en el mito de Orfeo una glorificación de la voz humana y del canto, más aún que de la música. El mito de la cabeza oracular de Orfeo, que continúa con el canto y la mántica pese a su decapitación, parece darles la razón y muestra que la voz del cantor se hace ella misma instrumento y música. Una de las más antiguas tentativas de explicar etimológicamente el nombre de Orfeo se esforzará en subrayar el vínculo con su voz. Fulgencio 3.10 (un autor africa-

ellos, Orfeo es a la vez cantor, poeta y músico, y lo será a lo largo de su «carrera» en el mundo occidental, porque su arte consiste esencialmente en la unión plena, la síntesis conseguida, de estos dos elementos que son la palabra y la música¹⁸. Ahora, este papel particular que el mito de Orfeo asigna al *λόγος*, a la palabra, constituye uno de los aspectos que chocarán más profundamente con el espíritu de ciertos Padres de la Iglesia. Y puede comprenderse fácilmente si se recuerda que, en la tradición bíblica, la Palabra es el modo de manifestación suprema de Dios. En la perspectiva judeocristiana es, en efecto, a través de la Palabra como Dios se revela a los hombres, tanto en la Palabra inspirada que constituye la Sagrada Escritura como en la Palabra encarnada que representa su hijo Jesús. Todo el mundo conoce a este propósito el prólogo del Evangelio de Juan, en el que Dios, como su Hijo, se identifica explícitamente con el *Logos*, la Palabra:

En el principio era el Verbo y el Verbo estaba con Dios y el Verbo era Dios... y el Verbo se hizo carne...¹⁹

Los Padres de la Iglesia —en especial Clemente de Alejandría y Eusebio de Cesarea²⁰—, que están en el origen de esta aproximación entre la palabra de Orfeo y la Palabra de Dios, se servirán precisamente de la figura de Orfeo cantor, poeta y músico para explicar a los griegos quién es Dios y cómo se ejerce la actividad de su Palabra. Para hacer eso no dudarán en comparar, incluso si es para oponerlos, el poder de acción de la palabra de Orfeo con el de la Palabra de Dios, para mostrar la infinita superioridad de Éste sobre aquél.

¿Cuál era el poder de acción de la palabra de Orfeo, que tan bien se prestaba a una comparación con el poder de acción de la Palabra de Dios? Es lo que vamos a tratar de definir ahora.

no de fines del s. IV y principios del V d.C.) hace derivar el nombre de Orfeo de *oreafone*, «voz bella». Recordemos que el nombre de Calfope, que se toma en general como la madre de Orfeo, significa, efectivamente, «voz bella».

¹⁸ Buck, 1961, 17 ss., cita un pasaje de Torquato Tasso (1544-1595) en el que el autor afirma que en la Antigüedad estas dos artes estaban unidas y que la imperfección humana las separó después: *ne' primi tempi furono i medesimi i musici e i poeti, come Lino, Orfeo, Olimpo, Femio. Da poi queste arti fur divise per l'umana imperfezione, per la quale non bastiamo a molto cose* (*Discorsi del poema eroico* VI, en T. Tasso, *Prose*, a cura di F. Flora, Milán-Roma, 1935, 531). Cfr. Newby, 1987, 12, n. 4, que menciona el caso excepcional de los tratados de retórica inglesa de los siglos XVI y XVII, en los que Orfeo aparece sobre todo como figura emblemática de la poesía. Cfr. cap. 3.

¹⁹ Cfr. *Jn.* 1.1,14.

²⁰ Sobre este tema, cfr. Roessli, 2001.

3.2. El mito del encantamiento de los animales

Los autores y los artistas de la Antigüedad grecorromana nos enseñan que, por la acción conjugada del canto y de la música, Orfeo ejercía un poder muy singular. Era, en efecto, capaz de llevar tras sí no sólo a los seres humanos, sino también a los animales pacíficos y a las bestias salvajes, así como los bosques, las montañas, los ríos e incluso los objetos de la naturaleza inanimada. Es decir, que para los griegos el arte de Orfeo no tenía nada de ordinario y comportaba un carácter eminentemente sobrenatural y mágico, produciendo efectos sorprendentes e inesperados sobre la naturaleza entera. Desde el siglo VI a.C. hasta nuestros días, los poetas y artistas no han dejado de pintar de manera siempre nueva el poder mágico de su canto y su música, con los que traspasaba las fronteras que separaban al hombre del resto de la naturaleza²¹. Es bajo esta forma, árboles y animales reunidos alrededor de Orfeo, como el motivo se encuentra con mayor frecuencia en la literatura y las representaciones figuradas. Mientras que los testimonios más antiguos parecen generalmente limitar el número de especies animales que se reúnen alrededor de él, poco a poco la asamblea de los animales se enriquece y se diversifica y, para subrayar el poder pacificador de la música y el canto de Orfeo, se cuenta que, bajo su imperio, los animales feroces se mezclan sin odio y sin violencia con los animales pacíficos. Es lo que nos revela el autor de la tragedia *Hércules sobre el Eta*:

Hacia sus cantos vienen de sus guaridas las bestias salvajes mismas, al lado de los rebaños que no le temen está el león de Libia; los corderos ya no tiemblan ante los lobos; la serpiente deja su retiro y olvida su veneno²².

Es eso mismo lo que el escritor africano del siglo IV d.C., Marciano Capela, quiere expresar cuando cuenta que gracias al canto de Orfeo

²¹ Cfr. caps. 2 y 3, con los pasajes antiguos más relevantes. Graf, 1987, 84, recuerda que el hombre griego definió su estatus como «mortal» (βροτός) en oposición a los dioses que son «inmortales» (ἀμβροστοί). En un orden de ideas bastante parecido, se distingue de los animales por su naturaleza racional. Según la antropología griega, la plena humanidad se adquiere sobrepasando la condición animal; cfr. Guthrie, 1962, etc., III 60-63. El mito del encantamiento de los animales y el βίος Ὀρφικός, instaurado según el mito por Orfeo, pueden, sin duda, ser interpretados como tentativas para traspasar estas fronteras.

²² Ps.-Seneca *HO* 1054-1060: *ad cantus veniunt suis / ipsae cum latebris ferae; / iuxtaque impavidum pecus / sedit Marmaricus leo / nec dammae trepidant lupos / et serpens latebras fugit, / tunc oblita veneni.*

el cordero se acuesta en total seguridad al lado del lobo feroz y la liebre se aproxima al perro de caza²³.

Todos estos pasajes insisten, como se ve, en el poder pacificador de la música y del canto de Orfeo, capaz de reunir en un mismo lugar, en una atmósfera de serenidad, las especies animales más diferentes, incluso las más opuestas.

En las artes figurativas, este tema del encantamiento de los animales comenzó a extenderse desde época helenística para alcanzar su apogeo en época imperial romana. En los géneros menores, sería imposible contar el número de monedas, piedras preciosas y lámparas que lo acogieron; en los géneros mayores, la escultura y el mosaico son los que más lo representan. No menos de un centenar de mosaicos se ha encontrado en todos los rincones del Imperio romano²⁴. De todos los temas mitológicos es, indiscutiblemente, el más ricamente atestiguado y es plausible que a través de éste Orfeo hiciera su entrada en el arte religioso de los judíos y cristianos.

Diversos tipos de clasificación se han propuesto para distinguir todas estas representaciones, especialmente los mosaicos. Algunos arqueólogos preconizan reagruparlos según criterios cronológicos y geográficos²⁵; otros se refieren a las relaciones entre el cantor mismo y el cuadro decorativo que lo rodea²⁶; y otros se apoyan sobre la naturaleza y la disposición de los animales que acompañan al músico²⁷. En el estadio actual de la investigación, los diversos modos de clasificación se revelan imprecisos y fluctuantes.

La misma figura de Orfeo parece poder constituir el criterio de clasificación menos insatisfactorio, en la medida en que vemos reflejarse en los mosaicos helenísticos y romanos los dos tipos iconográficos principales que presenta Orfeo a través del arte antiguo, tanto en las escenas del encantamiento de los animales como en los otros momentos del mito: son los tipos del Orfeo «griego» y del Orfeo «frigio» o el Orfeo «oriental»²⁸. La existencia de estos dos tipos iconográficos puede sorprender, pero se explica, de hecho, por el origen de Orfeo. Su lugar de nacimiento, Tracia, es una antigua región de Grecia sita en el noreste del Mar Egeo, sobre los territorios actuales de Bulgaria y Turquía. Ahora

²³ Mart. Cap. 9.907: *quo (carmine) impune accubuit rictibus agna lupi et lepus inmiti contulit ora cani.*

²⁴ Sobre este tema, cfr. Gruppe, 1897-1902, 1189-1193; Guidi, 1935; Stern, 1955; Thirion, 1955; Panyagua, 1967 y 1972; Charitonidis-Kahil-Ginouès, 1970; Liepmann, 1974; Garezou, 1994; y Jesnick, 1997.

²⁵ Stern, 1955, 50-53. Cfr. Garezou, 1994, 102 ss.

²⁶ Guidi, 1935, 120-138. Cfr. Jesnick, 1997, 45-56.

²⁷ Guidi, 1935, 120-138. Cfr. Jesnick, 1997, 77-90.

²⁸ Se habla también del tipo traco-frigio o frigio-oriental.

bien, a ojos de los antiguos griegos, esta región marcaba la frontera entre su mundo civilizado y el mundo bárbaro de los orientales. En razón de este origen, Orfeo desempeñaba un papel mediador cultural muy importante: de algún modo era el portavoz de la civilización griega en el mundo bárbaro²⁹. De ahí la existencia de estos dos tipos iconográficos³⁰.

El Orfeo griego se reconoce fácilmente por su cabeza, que está desnuda o coronada de laurel, mientras que el Orfeo frigio lleva siempre un gorro frigio o persa. El Orfeo griego se presenta, por lo demás, con el torso o bien desnudo o revestido de una túnica con mangas largas o cortas (χιτών) y de un manto abrochado en el hombro derecho (χλαμύς). El Orfeo frigio no tiene nunca el torso descubierto, lleva por lo general una túnica de mangas largas, pantalones persas (ἀναξυρῦδες) y, en la mayoría de los casos, un largo manto abrochado en el hombro derecho. En la práctica, se observa que los detalles de cada tipo se combinan de manera muy diversa y que los de un tipo se mezclan a veces con los de otro³¹. Es lo que se ve, por ejemplo, sobre un magnífico mosaico del siglo III descubierto en Cagliari (Cerdeña) y que se conserva hoy en el Museo Arqueológico de Turín (figura 3); Orfeo con el torso desnudo del tipo «griego» y el gorro frigio del tipo «frigio»³².

El tipo del Orfeo griego aparece principalmente en los mosaicos más antiguos, que son anteriores al siglo III d.C., anteriores, por tanto, a las primeras representaciones conocidas del arte judío y cristiano. Aunque no aparece nunca en los edificios religiosos que aquí nos interesan, presente de todos modos un elenco que permita al lector hacerse una idea. Se trata de un mosaico romano monocromo descubierto al remover los cimientos del convento de San Anselmo en Roma (figura 4)³³. Se ve en él a Orfeo, sentado, con el torso desnudo y la cabeza coronada de laurel, tocando la lira en medio de una bandada de pájaros y de animales salvajes que se dirigen a él.

²⁹ Sobre el papel civilizador de Orfeo, cfr. Coman, 1938.

³⁰ No es imposible que esta situación de Orfeo en la frontera entre dos mundos, el mundo bárbaro de los orientales y el mundo civilizado de los griegos, pudiera ser transportada en términos análogos al mundo cristiano: Orfeo pudo aparecer como un ser híbrido, mitad pagano mitad cristiano; pagano por su origen y su papel de fundador espiritual –la religión órfica–, cristiano por ciertos rasgos de su personalidad y por la palinodia y la conversión al Dios de Moisés que le prestaban algunos Padres de la Iglesia (cfr. nota 96, las referencias al *Testamento de Orfeo*, así como caps. 18 y 52, § 4).

³¹ Es lo que condujo a Jesnick, 1997, 67-76, a afinar esta tipología distinguiendo no dos, sino tres modelos de representación de Orfeo: un Orfeo «griego o apolíneo», un Orfeo «tracio» y un Orfeo «oriental».

³² Guidi, 1935, 130 y fig. 20; Stern, 1955, n° 13; Panyagua, 1973, n° 197; Garezou, 1994, n° 136; Jesnick, 1997, n° 5. Para una fotografía en color de este mosaico, cfr. Angiolillo, 1987, lam. 105.

³³ Stern, 1955, n° 16 y fig. 15; Panyagua, 1973, n° 195; Garezou, 1994, n° 130; Jesnick, 1997, n° 2.



Fig. 3. Mosaico de Orfeo, s. III, hallado en Cagliari, Cerdeña. Turín, Museo Arqueológico. Angiolillo, 1987, lám. 105.

A partir de fines del siglo II d.C. es el tipo del Orfeo frigio el que domina más claramente y es éste el que se transmitirá al arte judío y cristiano.

He aquí los dos primeros ejemplos, que se datan desde el fin del siglo II d.C.



Fig. 4. Mosaico de Orfeo. Roma, convento de San Anselmo. Stern, 1955, fig. 15.

El más antiguo de los dos es el mosaico romano descubierto en 1834 en Rottweil, en Württemberg (Alemania) (figura 5)³⁴. Orfeo lleva el manto largo abrochado en el hombro derecho y el gorro frigio. Los animales que le escuchan parecen ser una cigüeña, un cuervo, una urraca y quizá un perro. La lira que el cantor tiene en su mano izquierda cuenta con cinco cuerdas.

El mosaico que el arqueólogo italiano Guidi exhumó en 1933, en Leptis Magna, cerca de Trípoli, es algo más tardío³⁵. Formaba el suelo de la habitación de una casa romana llamada mansión de Orfeo. El rectángulo superior del pavimento (figura 6) muestra a nuestro músico rodeado por dos grupos de animales salvajes y algunos pájaros de especies diferentes. Las bestias salvajes se vuelven todas hacia Orfeo y le miran con atención sostenida, mientras que los pájaros parecen casi todos ocupados en picotear el suelo o simplemente distraídos. El músico está vestido con el manto habitual y el gorro frigio. Bajo el cuadro de Orfeo aparecen otros seis que contienen escenas de la vida rústica.

El mosaico encontrado en Esparta y conservado en el museo de esta ciudad nos muestra (figura 7) a Orfeo, sentado de perfil, con la cabeza vuelta hacia atrás, tocando una lira de seis cuerdas en medio de cuadrúpedos, animales rampantes y pájaros que se superponen unos a otros. Está vestido de acuerdo al más puro estilo frigio. La obra data probablemente del siglo IV³⁶.

³⁴ Stern, 1955, n° 11; Panyagua 1973, n° 209 y fig. 33; Garezou, 1994, n° 95; Jesnick, 1997, n° 47.

³⁵ Guidi, 1935, 110-120 y figs. 1-11; Stern, 1955, n° 25, fig. 17; Panyagua, 1973, n° 246 y fig. 42; Garezou, 1994, n° 97; Jesnick, 1997, n° 9.

³⁶ Stern, 1955, n° 33 y fig. 19; Panyagua, 1973, n° 250; Garezou, 1994, n° 115; Jesnick, 1997, n° 59.



Fig. 5. Mosaico de Orfeo. Rottweil. Charitonidis-Kahil-Ginouvès, 1970, lám. I.



Fig. 6. Mosaico de Orfeo. Leptis Magna, Trípoli. Guidi, 1935, fig. 4.



Fig. 7. Mosaico de Orfeo. Esparta. Charitonidis-Kahil-Ginouvès, 1970, lám. I.

El mosaico descubierto en 1869 en una villa romana de la Plaza de la Victoria en Palermo³⁷ presenta una originalidad en este sentido: Orfeo, vestido con túnica corta en lugar del manto habitual, ostenta el plectro en su mano derecha, como para subrayar con su índice tendido el efecto producido por su música sobre los animales que lo rodean (cfr. Roessli, 2001, figura 2). Esta particularidad, excepcional en los mosaicos paganos de Orfeo, tal vez suscitó el interés de ciertos artesanos cristianos, puesto que se la encuentra tal cual, por así decirlo, en un fresco

³⁷ Guidi, 1935, 129 ss. y fig. 18; Stern, 1955, n° 18 y fig. 10; Panyagua 1973, n° 199; Garezu, 1994, n° 106; Jesnick, 1997, n° 6.

de las catacumbas de San Pedro y San Marcelino, de las que hablaremos en seguida (cfr. Roessli, 2001, figura 3). Las dos obras se datan a principios del siglo IV d.C. y son, por tanto, más o menos contemporáneas.

El significado de estas imágenes y las razones de su gran difusión en el arte helenístico y romano ha sido objeto de incesantes cuestiones. Eisler³⁸ quiso ver en ellas vínculos con el orfismo y extraer una significación religiosa no sólo difícil de demostrar, sino, en mi opinión, demasiado esotérica y complicada para un tema tan popular. Ziegler veía en él simplemente el pretexto para la representación pictórica de animales de todas las especies. Otros le siguieron en esta interpretación, que confirmaría, a sus ojos, el gusto de los romanos por el juego del circo y las escenas de caza³⁹. Ahora bien, incluso si un buen número de mosaicos de Orfeo puede hacer pensar en verdaderos bestiarios, no se parecen en nada a espectáculos de distracción. Es más, este punto de vista, que concede una atención casi exclusiva a la gran variedad de especies animales, parece perder de vista a nuestro héroe Orfeo, que ocupa, sin embargo, una posición central sobre estos mosaicos⁴⁰ y debe, por consiguiente, participar de su significado. Puesto que este tema se desarrolla sobre todo en una época precisa de la historia, a fines de la edad helenística y en época imperial, es sobre todo al contexto histórico al que hay que acudir. El mundo helenístico y romano de los dos últimos siglos que preceden a la era cristiana es un mundo profundamente atribulado e inestable, desolado por invasiones sucesivas y guerras interminables que engendraron en los espíritus la impresión de un caos anunciador de un fin cercano. Frente a este sentimiento, y como para servirle de contrapunto, la esperanza de un cambio, de una nueva Edad de Oro, que traería para siempre la atmósfera de la paz, justicia y amistad que había prevalecido en los primeros tiempos de la historia, en la primera Edad de Oro de la que habla Hesíodo, se hace más y más presente. Esta esperanza se tradujo en el renovado interés por las escenas bucólicas y pastorales que exaltan la vida apacible en paisajes idílicos y paradisíacos. La reunión pacífica de animales diversos y supuestamente hostiles que viven en armonía unos al lado de otros llegó a ser su expresión metafórica. A veces, los poetas y los artesa-

³⁸ Eisler, 1925.

³⁹ Cfr. sobre todo Garezou, 1994, 103, que dice que «el amor de los romanos por los animales salvajes, expresado en diversas escenas de anfiteatro, circo o caza, contribuyó a la popularidad del tema».

⁴⁰ Skeris, 1976, 148, pretende, por el contrario, que en muchos casos Orfeo no era considerado la figura más importante de la escena. «Muchos» me parece una afirmación un poco ligera que habría que verificar en una comparación minuciosa de cada imagen. E incluso si tal fuera en parte el caso, aún habría que explicar los mosaicos en los que Orfeo ocupa una posición central clara e innegable.

nos se contentan con reagrupar una gran variedad de especies animales en libertad en la serenidad de un paisaje tranquilo, pero más frecuentemente las ponen bajo el mando de un pastor o un vaquero músico, como se puede ver en una pequeña miniatura que ilustra una página del tercer libro de las *Geórgicas* de Virgilio⁴¹ (figura 8). Es esta misma idea la que transmiten los mosaicos de Orfeo. Es el cantor que apacigua con el poder encantador de su música los instintos salvajes de los animales e inspira una vida sensible a las plantas, a las corrientes de agua y a las rocas. Si los animales más diversos se reúnen sin temor en torno a él, es porque con su arte crea una atmósfera de paz, un mundo ideal a su alrededor. Ahora bien, la paz constituía precisamente el ideal político dominante en el Imperio romano después de que Octavio Augusto acabó con las guerras civiles y restableció la *pax Romana* en el alba de la era cristiana. El poeta Horacio, que era con Virgilio el fundador de la ideología imperial, nos da una de las primeras interpretaciones alegóricas del mito del encantamiento de los animales. En su *Arte Poética* explica que la domesticación de las bestias salvajes simboliza la dulcificación de las costumbres del género humano y que Orfeo era un poeta, un pacificador y un civilizador que sacó a los hombres de la barbarie y los enseñó a vivir juntos:

Los hombres vivían en los bosques cuando un poeta sagrado,
[intérprete de los dioses,
los libró de la sangre y de una repugnante comida: era Orfeo,
de ahí la leyenda de que encantaba a los tigres y los leones llenos de
[furia⁴².

⁴¹ *Codex Vergilianus Romanus. Vat. Lat. 3867*, fol. 44 r^o. Fin del siglo IV d.C.

⁴² Hor. *Ars poet.* 391-393: *silvestris homines sacer interpresque deorum / caedibus et victu foedo deterruit Orpheus, / dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones*. Este papel civilizador conocerá una considerable fortuna en la Edad Media y el Renacimiento. Aunque éste no es el lugar para entrar en detalles, señalemos que es dicho papel el que Tomás de Aquino *Comm. de an.* 1.1. lect. 12 y 190 y Dante *Conv.* 2.1.3 reservaron a Orfeo en sus respectivas obras. En su comprensión del mito de Orfeo, Dante depende directamente de la interpretación horaciana del mito. A los ojos del poeta italiano, Horacio está, por lo demás, en el número de los grandes poetas de la Antigüedad, al lado de Homero, Ovidio y Lucano. Este reconocimiento figura en el Canto IV del *Infierno*, en el que Orfeo forma parte del cortejo de los más grandes sabios del mundo pagano. Es también en calidad de civilizador como hace su aparición en Robert Holcot: *Orpheus in rei veritate sapientes designat, quorum est homines vitiosos & a se invicem per passiones varias discordantes in unam civilitatem recolligere, & eos per leges & rationes sapientiae castigare* (*In Librum Sapientiae*, Ch. I, lec. II, 8, Basilea, 1586). Sobre Robert Holcot, cfr. Smalley, 1960, 133-202. Lo mismo en Thomas de Walsingham: *Et homines irrationabiliter viventes rethorica dulcedine ex feris et immanibus mites reddidit et mansuetos, et ex vagis durisque composuit, unde et bestias, volucres, fluvios, saxa et arbores movisse dicitur*, cfr. Robert A. van Kluyve, *Thomae Walsingham, De archana deorum*, Durham, N. C., 1968, X, II, 148.



Fig. 8. Pastores guardando sus rebaños. Biblioteca Apostólica Vaticana, *Codex Vergilianus Romanus*. Grabar, 1966b, lám. 212.

Si siguiendo el modelo de Horacio, otros escritores latinos e incluso algunos griegos instalados en el mundo romano⁴³ recogerán esta interpretación y le conferirán una dimensión más netamente política e ideológica. Orfeo encarna por su arte la irradiación de la civilización grecorromana entre los bárbaros. Desde entonces, la difusión de este tema y la multiplicación de las imágenes de Orfeo y los animales se comprende fácilmente; sirven, por así decirlo, de manifiesto o

⁴³ Estos textos se datan entre los siglos I y IV d.C. y parecen remontarse a una fuente griega. Son: D. Chr. 53.8, Max. Tyr. 38.6, Ov. AA. 390 ss., Quint. 1.10.9, Macr. *Comm.* 2.3.8 (= *Myth. Vat.* 8.20). Máximo de Tiro ofrece una explicación racionalista de la fábula: el cantor tracio habría dulcificado las costumbres de los odrisios, de donde la leyenda de que atrajo consigo los objetos inanimados. Los textos reunidos por Ziegler, 1939, en el § «Paradiesischer Friedenzustand», cols. 1249.4 ss., no hablan más que de la domesticación de fieras salvajes.

medio de propaganda destinado a expandir el mensaje en todo el Imperio. No es difícil imaginar el impacto que tales ideas podían ejercer sobre los espíritus judeocristianos. En efecto, las Escrituras recurren exactamente al mismo simbolismo de la reconciliación universal de las especies animales para expresar el reino de la Paz que se supone que instaura la venida del Mesías. Baste recordar la célebre profecía mesiánica de Isaías 11, arriba citada, para convencerse⁴⁴. Es clara la similitud de esta descripción del reino mesiánico con los efectos pacificadores de la música de Orfeo, tal como resurgen, en particular, de los textos de Séneca y Marciano Capela, por no citar sino estos últimos. De ahí a ver en el mito del encantamiento de los animales el esplendor del Mesías y de la fe en el mundo bárbaro no había más que un paso que los judíos antes y los cristianos después no dudaron en dar, no sin algunos arreglos y transformaciones, como tendremos ocasión de ver. Se dirá con razón que la profecía de Isaías no hace referencia alguna a la música, pero podemos responder a esta objeción recordando que el arquetipo del Mesías en el Antiguo Testamento es él mismo cantor y músico, puesto que se trata de David. Ahora bien, David es el hijo de Jesé, cuyo nombre interviene al principio de la profecía de Isaías: «Un retoño saldrá del árbol de Jesé». Es por su mediación, como ya pensaba Henri Stern⁴⁵, como la paz mesiánica pudo aproximarse a la domesticación de los animales de la que es capaz el músico Orfeo. La iconografía del arte cristiano nos confirmará, por lo demás, esta aproximación.

La figura de Orfeo aparece en un buen número de monumentos del arte cristiano primitivo, principalmente en el arte funerario o sepulcral de la pintura de catacumbas y relieves de sarcófagos. Me limitaré aquí a las pinturas de las catacumbas, pues los sarcófagos suscitan cuestiones y problemas que los límites de este trabajo no permiten tomar en consideración.

3.3. *Orfeo en las catacumbas romanas*

En las catacumbas romanas, seis pinturas murales de Orfeo han sido exhumadas hasta hoy⁴⁶. Vamos a pasarles revista y describirlas,

⁴⁴ Is. 11.1.6-9; cfr. también Is. 65.25: «El lobo y el cordero pacerán juntos, el león, como el buey, comerá forraje; en cuanto a la serpiente, el polvo será su comida. No se hará mal ni destrucción en toda mi montaña santa, dice el Señor». Cfr. Ebach, 1983.

⁴⁵ Stern, 1958; 1959; 1974, 12-16.

⁴⁶ Leclercq, 1936, no pudo citar más que cinco (cols. 2738-2740), puesto que el segundo fresco del cementerio de San Pedro y San Marcelino no fue descubierto hasta 1957 (cfr. *infra*). Una lista completa de las imágenes de Orfeo en las catacumbas se encuentra en la obra de Nestori, ²1993, 210-211.

prestando atención igualmente al contexto iconográfico en el que se insertan.

3.3.a. Las catacumbas de Calixto⁴⁷

La imagen más antigua de Orfeo en las catacumbas romanas ocupa una habitación⁴⁸ situada frente a la cripta papal en el cementerio de San Calixto⁴⁹ (figura 9). Su datación oscila entre la segunda mitad del siglo II y principios del III⁵⁰. Orfeo, tocado con el gorro frigio y vestido con una túnica de mangas largas y un gran manto, se sienta frontalmente en medio de un arco y toca la lira, mientras a su izquierda un cordero vuelve elegantemente la cabeza hacia él, como suspendido por la música; según los primeros testimonios⁵¹, otro cordero se encontraba además a su derecha, pero ya no queda huella alguna de él. A la derecha de la cabeza de Orfeo se ven algunas ramas que permiten suponer la presencia de un árbol o de un arbusto cerca del cantor. La escena se inscribe en un octógono que forma parte de una estructura de círculos concéntricos y semicírculos. El único semicírculo aún intacto, sobre la cabeza de Orfeo, está decorado por un toro marino⁵². Se supone que los otros semicírculos contenían temas análogos⁵³; los que estaban situados a la izquierda y derecha de Orfeo fueron destruidos en una reforma de la habitación efectuada en el siglo IV y el que se encuentra a sus pies está deteriorado. Sobre las bandas del octógono hay pintadas flores formadas con acanto, un tipo muy característico de la pintura de las catacumbas⁵⁴.

⁴⁷ Para una presentación de conjunto de este cementerio, que G.-B. de Rossi redescubrió a mediados del s. XIX, cfr. Baruffa, ³1992.

⁴⁸ Se trata del *cubiculum* 9 en el repertorio de Nestori, ²1993, 104, fig. 25, cuyas referencias topográficas adopto a partir de ahora. El autor da tablas de concordancias con los trabajos anteriores (183-188).

⁴⁹ Para los primeros testimonios, cfr. De Rossi; 1864-1877, II, 100 (discusión, 246 ss.), Wilpert, 1903a, I, 242 ss., y II, lám. 37 (la misma lámina se reproduce en Wilpert, 1903b, lám. 37). Cfr. asimismo Leclercq, 1936; col. 2738, fig. 9236, Stern, 1974, I, fig. 1; Skeris, 1976, 153 y fig. 1; y Murray, 1981, 38.

⁵⁰ Wilpert, 1903a, 242, se inclina por la primera datación; Stern, 1974, I, prefiere los primeros decenios del siglo III.

⁵¹ De Rossi, 1864-1877, II, 246, se contenta al principio con decir que Orfeo está rodeado de dos cuadrúpedos («entre dos cuadrúpedos llevados al son de su lira»), pero después precisa (*ibid.* 356) que toca «entre dos ovejas». Wilpert, 1903a, 242, declara que «su auditorio son dos ovejas».

⁵² De Rossi, 1864-1877, II, 246, habla de «monstruo marino» y añade (*ibid.* 247) que nunca ha visto monstruos marinos, aislados y sin vínculo con Jonás, más que en las pinturas de los *cubicula* más antiguos.

⁵³ En su breve nota, Nestori ²1993, 104 menciona monstruos marinos y pavos.

⁵⁴ Cfr. por ejemplo la cúpula pintada del siglo III y las paredes del *cubiculum* del Buen



Fig. 9. Orfeo en las catacumbas de San Calixto. Wilpert, 1903ab, lám. 37.

Pastor en Domitila, ilustradas en Bianchi Bandinelli, 1970, fig. 80. Para este decorado de finas redes, en el interior del cual figuritas aisladas están puestas en el medio de grandes paneles con fondo blanco, característico de los interiores domésticos romanos y de la primera mitad del siglo III, mostrando que el arte cristiano adopta las formas de arte corriente en la sociedad contemporánea, cfr. por comparación la cúpula y la decoración mural de la villa supuestamente pagana situada bajo la basílica de San Sebastián en Roma, ilustradas en color en Bianchi Bandinelli, 1970, figs. 77 ss.

Si se le juzga sólo por su contenido iconográfico, este fresco de Orfeo no presenta características específicamente cristianas a excepción del cordero, poco común en las representaciones paganas de Orfeo, pero muy frecuente en el arte y el pensamiento judeocristiano, donde simboliza el siervo sufriente de Adonai⁵⁵ y el alma vulnerable y dócil del discípulo de Dios y de Jesús. El contexto topográfico remedia esta relativa discreción iconográfica. La habitación ocupada por el fresco se sitúa en una de las más antiguas regiones del cementerio, en un conjunto de galerías y *cubicula* cuya apertura fue emprendida bajo el pontificado de Zéfiro, entre 203 y 218, y completada bajo el papa Calixto, entre 218 y 222⁵⁶. Las excavaciones revelaron inscripciones e imágenes cristianas, pero ningún signo de paso pagano⁵⁷. Según Stern, «nada se opone a la atribución de este fresco y de la habitación en que se encuentra a los trabajos efectuados bajo Calixto»⁵⁸.

3.3.b. Las catacumbas de San Pedro y San Marcelino I

Orfeo aparece igualmente sobre dos pinturas murales de las catacumbas de San Pedro y San Marcelino⁵⁹. La primera imagen (figura 10), descubierta por J. Wilpert en 1900⁶⁰, ocupa el *cubiculum* 64 en el repertorio de Nestori⁶¹. Las investigaciones de Kollwitz le incitaron a datarla a fines del s. III o principios del IV⁶². La escena que con-

⁵⁵ Is. 53, 6-7: «Estábamos errantes como ovejas, seguíamos cada uno nuestro camino, y Adonai hizo caer sobre él el pecado de todos nosotros. Se le maltrata, y él se humilla y no abre la boca. Como un cordero llevado al matadero, como una oveja muda ante quienes la esquilan, no abre la boca».

⁵⁶ Stern, 1974, 1. Murray, 1981, 150, nota 11, repite la misma idea, pero da fechas ligeramente diferentes para los pontificados de Zéfiro y Calixto: 198-217 para el primero, 217-ca. 222 para el segundo.

⁵⁷ Cfr. Leclerq, 1910, en especial cols. 1698-1699; De Rossi, 1864-1877, II, 247-248, y 1866, 3-13.

⁵⁸ Stern, 1974, 1. Huskinson, 1974, 92, n. 3, hace notar que «las catacumbas en Roma deben haberse sometido a algún grado de control eclesiástico oficial en vista del nombramiento de San Calixto en torno a 200 d.C. por el papa Ceferino para organizar el cementerio cristiano»; cfr. Testini, 1966, 66 ss., y 226, así como Baruffa, ³1992 *passim*. Creo que, efectivamente, hay que preguntarse sobre la naturaleza y el grado de influencia de las autoridades eclesiásticas romanas en la elección de temas iconográficos pintados en esta parte de las catacumbas. La complejidad del problema y los límites de este trabajo sólo permiten suscitar la cuestión, sin poder darle respuesta.

⁵⁹ Para un estudio detallado de este cementerio, cfr. Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, y Guyon, 1987.

⁶⁰ Descubrimiento reseñado por Wilpert, 1900.

⁶¹ Nestori, ²1993, 60, fig. 14. Para una descripción detallada del *cubiculum* de Orfeo, cfr. Deckers-Seeliger-Mietke 1987, 309-312.

⁶² Kollwitz, 1969, 46. Esta datación es aceptada, sobre todo, por Stern, 1974, 2, n. 6. Wilpert opta por una datación más antigua: la segunda mitad del siglo III (Wilpert, 1903a,

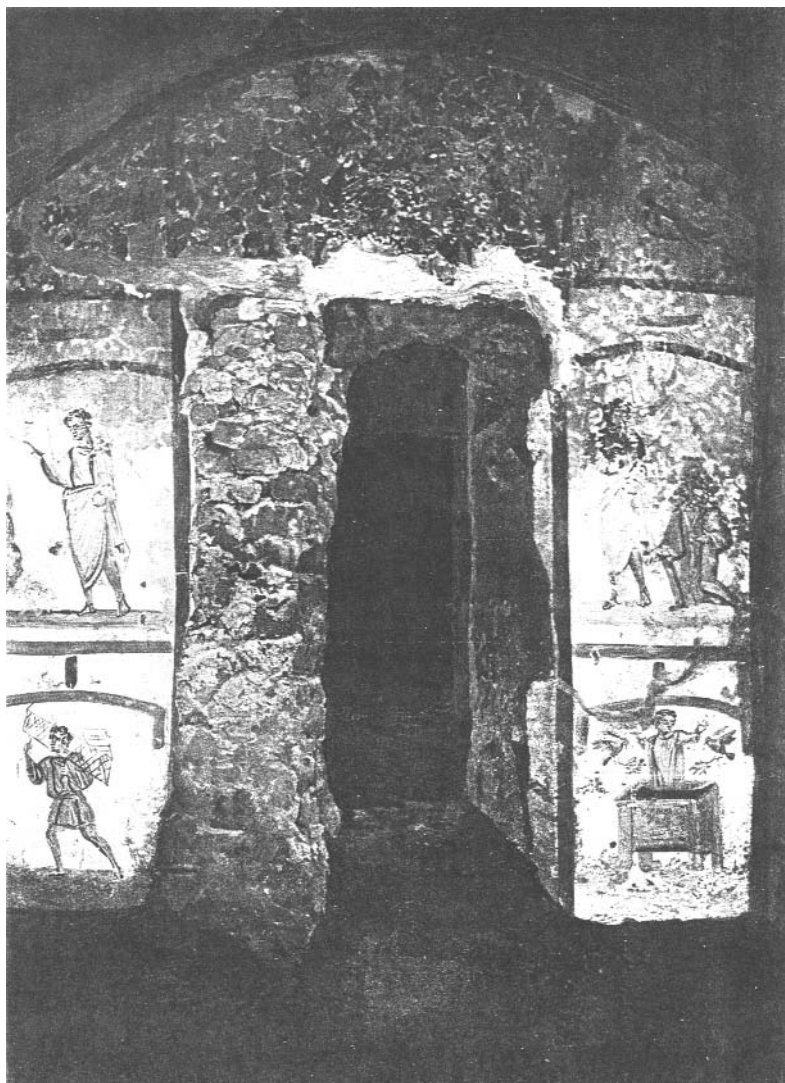


Fig. 10. Orfeo en las catacumbas de San Pedro y San Marcelino I.
Wilpert, 1903ab, lám. 98.

243) o, de modo aún más preciso, los últimos decenios del siglo III (Wilpert, 1900, 97). Para darse cuenta de la diversidad de puntos de vista sobre la cuestión, bastará consultar la obra de Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, 311.

tiene está hoy, por desgracia, casi completamente borrada, pero como su descubridor la reprodujo y describió en 1903, cuando la pintura estaba en mejor estado de conservación, conocemos con bastante precisión su apariencia⁶³. Orfeo está pintado sobre el tímpano de la puerta de entrada, y no en una bóveda en el interior de la habitación, como en la de Calixto; el músico, vestido de manera análoga al fresco precedente, se sienta igualmente de frente y se apresta a tocar la lira en medio de un público más amplio, compuesto de seis corderos, cuatro a su izquierda y dos a su derecha⁶⁴. En cada extremidad del tímpano hay un pájaro de una especie difícil de identificar, vuelto hacia Orfeo⁶⁵. El carácter cristiano del tema está garantizado por las escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento que lo rodean. Bajo el lado izquierdo de la puerta (visto desde el espectador) aparecen de arriba a abajo Moisés que golpea la roca y la curación del parálítico; al lado derecho, Cristo curando a la hemorroísa y Noé en el arca. Sobre la bóveda, Cristo representado como Buen Pastor en medio de cuatro episodios de la vida de Jonás y de figuras femeninas de orantes; las cuatro esquinas están decoradas con personificaciones de las estaciones⁶⁶.

3.3.c. Las catacumbas de San Pedro y San Marcelino II

En el mismo cementerio, a unos cincuenta metros apenas de esta pintura, una segunda imagen de Orfeo (figura 11) se descubrió en 1957⁶⁷. Los especialistas sitúan su ejecución en los años 320 o a comienzos del 330 d.C.⁶⁸ Orfeo se representa en el tímpano del arcosolio izquierdo de un divertículo que lleva el número 79 en el plano de Nestori⁶⁹. La parte inferior del tímpano fue destruida cuando se abrió posteriormente un *loculus*. Así, Orfeo está hoy intacto hasta por

⁶³ Wilpert, 1903a, 243 y lám. 98. La pintura fue dibujada a plumilla por Leclercq, 1936, col. 2741, fig. 9238.

⁶⁴ La mayor parte de los autores modernos siguen a Wilpert en este punto. En cambio, la descripción más reciente de la escena, de Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, 311, precisa que se puede identificar aún un animal a la derecha del músico y tres a su izquierda; tres de entre ellos vuelven la cabeza hacia Orfeo y el cuarto pasta. El autor de la nota duda en reconocer en estos animales corderos o cabras.

⁶⁵ En la obra mencionada, el autor se pregunta si son palomas, mientras que Skeris 1976, 153, sugiere que se trata de pavos.

⁶⁶ Wilpert, 1903a, lám. 100.

⁶⁷ Publicada y comentada por Ferrua, 1958, lám. XVIIb (Stern, 1974, 2, n. 8, reenvía por error a la lám. XVa). La historia del descubrimiento del fresco figura en p. 55. Cfr. también Ferrua, 1968 y 1970. Vid. Roessli, 1999, cubierta y 2001, fig. 3.

⁶⁸ Ferrua, 1968, 71 ss. y 1970, 81-83.

⁶⁹ Nestori, ²1993, 64 y fig. 14. Para una descripción reciente y detallada del arcosolio de Orfeo, cfr. Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, 348-350.



Fig. 11. Orfeo en las catacumbas de San Pedro y San Marcelino II.
Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, Tafelband, lám. 66b.

debajo de las rodillas. Está sentado de frente, con los grandes ojos abiertos y fijos en la lejanía. Lleva un gorro frigio, una túnica de mangas largas, ceñida por un cinturón, y un manto abrochado sobre el hombro derecho. La lira que toca con su mano izquierda tiene cinco cuerdas y parece reposar sobre la roca. Orfeo da la impresión de marcar un momento de pausa en su música, puesto que la mano derecha, que sostiene un plectro especialmente imponente, está extendida en el lado opuesto a la lira (figura 12). El músico está flanqueado por dos árboles, tal vez laureles⁷⁰, que se inclinan hacia él; sobre el más inclinado de los dos, el de la derecha, encima de la lira, se posa un ave de presa con las alas desplegadas (figura 13), que podría representar un águila⁷¹; respecto al de la izquierda, es de una especie difícil de determinar, pero Friedman se inclina por una paloma⁷². No se ve ningún cuadrúpedo sobre este fresco, pero tal vez estaban presentes, como piensa Stern⁷³,

⁷⁰ Es Friedman 1970, 47 (1999, 53) quien emite esta hipótesis; de ella deduce una interpretación sobre la que volveremos más adelante. Es sabido además que este cementerio se llama comúnmente el de los dos laureles. Cfr. Deckers-Seeliger-Mietke 1987, 350.

⁷¹ Friedman, 1970, 48 (1999, 53). En Deckers-Seeliger-Mietke 1987, 350, el autor de la nota que describe la luneta del arcosolio de Orfeo considera que el aspecto del ave evoca un fénix.

⁷² Friedman, 1970, 48 (1999, 53), identifica sin dudar este ave con una paloma, y reconoce un águila sobre el árbol de la derecha. Stern, 1974, 2, nn. 12-13, expresa serias dudas en cuanto a la identificación de las aves y la interpretación simbólica que Friedman deduce de ellas. Murray, 1981, 42 ss. critica también la posición de Friedman y considera que el ave de la izquierda es imposible de identificar. Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, 350, ni siquiera hacen mención del pájaro de la izquierda.

⁷³ Stern, 1974, 2.



Fig. 12. Detalle de Orfeo en las catacumbas de San Pedro y San Marcelino II.
Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, Tafelband, lám. 64.



Fig. 13. Detalle de Orfeo en las catacumbas de San Pedro y San Marcelino II.
Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, Tafelband, lám. 65b.

en la parte perdida del panel, a los pies del músico, aunque no se pueda precisar su naturaleza, feroz y pacífica, o más bien la primera que la segunda⁷⁴.

Sobre el muro superior del arcosolio se yuxtaponen cuatro escenas bíblicas, destrozadas por la abertura de un *loculus*. La primera, de izquierda a derecha, representa a Moisés, que hace brotar agua de la roca⁷⁵; la segunda es una curiosa composición arquitectónica sin figuras⁷⁶; la tercera, Daniel en el foso de los leones⁷⁷, y la última la resurrección de Lázaro⁷⁸ (figura 14). A la izquierda, bajo el arcosolio, hay un compartimento decorativo cuadrado, guarnecido de aves en los ángulos y con una composición arquitectónica en el centro⁷⁹. En el extremo izquierdo, hacia el ángulo de salida, una columna corintia une los dos registros. Este contexto iconográfico impone de nuevo una interpretación cristiana de Orfeo.

3.3.d. Las catacumbas de Domitila I

Otras dos pinturas de Orfeo habían sido descubiertas por Antonio Bosio a principios del siglo XVII en las catacumbas de Domitila, situadas no lejos del complejo de San Calixto⁸⁰. Una de ellas (figura 15) fue desplazada y mutilada un siglo más tarde con dos de los ocho cuadros que la rodeaban; nosotros no la conocemos más que por el grabado (figura 16) que Bosio tuvo la feliz idea de publicar y que, comparado con las partes de la pintura que subsisten hoy, parece relativamente digno de confianza⁸¹. La escena tiene en común con la de San Calixto que Orfeo está de nuevo representado en un octógono en la bóveda del techo, en el interior de una estructura geométrica análoga a la de San Calixto, pero no del todo idéntica. Los vestidos y la posición frontal sentada del músico repiten lo que nos hemos acostumbrado a

⁷⁴ Stern, 1974, 2, n. 13, precisa que si la rapaz de la derecha es un águila –de lo que no está seguro– los supuestos cuadrúpedos deberían ser especies feroces y pacíficas, porque todas las representaciones antiguas donde Orfeo está acompañado de un águila le muestran igualmente rodeado de animales feroces y pacíficos.

⁷⁵ Ferrua, 1968, 76 ss. y fig. 39.

⁷⁶ Ferrua, 1968, 75 ss. y fig. 38; Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, lám. 66a.

⁷⁷ Ferrua, 1968, 73 ss. y fig. 37.

⁷⁸ Ferrua, 1968, 72 ss. y fig. 36; Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, lám. 65a.

⁷⁹ Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, lám. 66b.

⁸⁰ Antonio Bosio asignaba por error esta pintura a las catacumbas de San Calixto.

⁸¹ Bosio, 1632, 239, grabado reproducido por Martigny, 1865, 555; Leclercq, 1936, col. 2740, fig. 9237; Stern, 1974, 5, fig. 4. Para juzgar el estado de la pintura tras la mutilación, cfr. la acuarela de Tabanelli en J. Wilpert, 1903a, lám. 55, reproducida por Stern, 1974, 5, fig. 5. La pintura ocupa el *cubiculum* 31 de la catacumba, según la numeración de Nestori, ²1993, 125, fig. 28.



Fig. 14. La resurrección de Lázaro. Deckers-Seeliger-Mietke, 1987, Tafelband, lám. 65a.

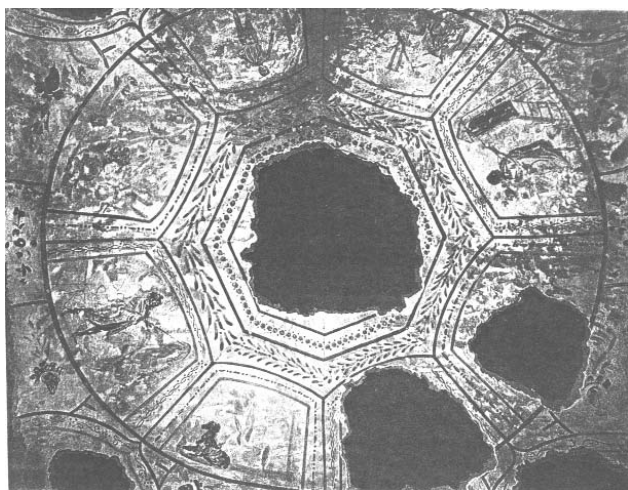


Fig. 15. Orfeo en las catacumbas de Domitila I (pintura). Wilpert, 1903, lám. 55.

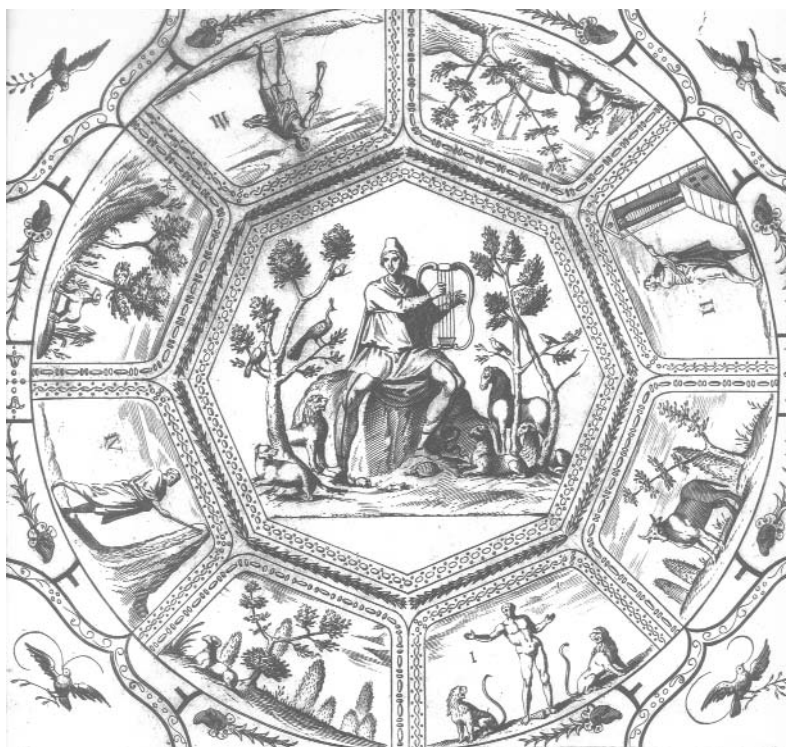


Fig. 16. Orfeo en las catacumbas de Domitila I (grabado). Bosio, 1632, 239.

ver en otras figuras de las catacumbas. Por el contrario, si nos fijamos del grabado, el instrumento presenta una dificultad: no sólo su forma es incierta, sino que sobre todo se muestra a Orfeo tocando a dos manos, en vez de sostener el plectro en su mano derecha, como se le ve en el conjunto de representaciones antiguas de Orfeo encantando a los animales. Se supone habitualmente que se trata de un error o de una libertad del grabador de Bosio, pero no tenemos prueba de ello⁸². Como en el segundo fresco de San Pedro y San Marcelino, un árbol se dobla a cada lado del músico, ofreciendo una percha a cinco pajaritos y a un pavo real. Alrededor de Orfeo se reúnen un león, un lobo o un perro a su izquierda, y un caballo, un carnero, un cordero o un leopardo o una pantera a la derecha. A sus pies, se distingue en el grabado un ratón, un lagarto, una tortuga y una serpiente puesta en pie.

⁸² Stern, 1974, 4, piensa en una negligencia; Murray, 1981, 39, en un error.

Alrededor de esta composición, ocho paneles de forma trapezoidal representan alternativamente un paisaje con un bóvido o un cordero y episodios bíblicos: debajo de Orfeo, Daniel en el foso de los leones (hoy perdido); a su derecha, la resurrección de Lázaro; sobre su cabeza, David sosteniendo la honda y a su izquierda Moisés golpeando la roca⁸³. En las paredes del fondo y la derecha, vistas desde la entrada del *cubiculum*, aparecen otras escenas cristianas: Noé en el arca, Jonás, Job, Tobías llevando el pez, los hebreos en la hoguera, Susana y los ancianos, la multiplicación de los panes⁸⁴ y Cristo y la samaritana (actualmente destruida)⁸⁵. Kollwitz remonta esas pinturas a 330-340⁸⁶.

3.3.e. Las catacumbas de Domitila II

El segundo fresco ofrecido por esta vasta necrópolis de la Via Ardeatina se encuentra sobre el tímpano de un arcosolio en el *cubiculum* 45⁸⁷. Como la imagen de San Pedro y San Marcelino recientemente descubierta, su parte inferior fue destruida en una excavación destinada a una nueva inhumación⁸⁸. Las partes principales se conservan bastante bien y es fácil reconocer a Orfeo en el vestido y la pose que le son característicos. Dos finos árboles se doblan en arco alrededor de él y sostienen tres aves de especie indeterminada a la derecha, así como un pájaro semejante a los anteriores y un pavo real a la izquierda (del espectador). Un león, un camello y una oveja se alzan a la derecha; un avestruz y otro camello a la izquierda. Las paredes de la habitación están cubiertas de representaciones que proclaman una vez más su carácter cristiano. A la derecha,

⁸³ En el repertorio de Nestori, ²1993, 125 puede leerse: «David con la honda, milagro de la roca, resurrección de Lázaro, escenas con animales, paloma volando, flores, festones de flores. (Escenas destruidas: Orfeo, Daniel entre los leones, una escena con animales, tres palomas volando.)».

⁸⁴ Stern, 1974, 4, que sigue a Kollwitz, 1969, 122, identifica esta imagen con el milagro de Caná.

⁸⁵ Cfr. Nestori ²1993, 125: «Paredes del fondo: personajes con rollos, los tres niños en el horno, flores, decoraciones de mármol fingido; *Arcosolio, pared del fondo, intradós*: Noé en el arca, Job, Jonás en reposo, escenas bucólicas, festones de flores, flores estilizadas, vasos con flores (escenas destruidas: Tobías con el pez, Jonás perturbado por el sol); *Pared derecha*: multiplicación de los panes, vasos, flores, decoración de mármol fingido (escenas destruidas: Cristo y la samaritana); *Arcosolio pared derecha, intradós*: personajes con libro abierto, festones de flores, flores, escenas bucólicas; *Luneto*: restos de personajes en actitud de orantes». Para reproducciones de estos episodios, cfr. Kollwitz, 1969, figs. 72 a 74.

⁸⁶ Kollwitz, 1969, 121-122.

⁸⁷ Nestori, ²1993, 127 y fig. 28. Para reproducciones en color, cfr. Wilpert, 1903ab, lám. 229; Pergola, 1976, 98; Fasola, 1989, 63.

⁸⁸ O para arreglar un *loculus* (Stern, 1974, 4).

sobre el arcosolio, se reconoce a Moisés golpeando la roca y a la izquierda un profeta, que podría ser Miqueas, vuelto hacia una ciudad, que tal vez sea Jerusalén, representada en el centro de la pared. En los tímpanos de los arcosolios de derecha e izquierda Daniel en el foso de los leones y la ascensión de Elías completan el decorado⁸⁹. Sobre el lado izquierdo de la puerta de entrada figura Job, mientras que el motivo de la derecha se ha perdido. Un busto de hombre barbado se encuentra sobre el techo. Nestori lo identifica inequívocamente con Cristo, pero ningún elemento lo prueba ni permite confirmarlo. Kollwitz data el conjunto de estos frescos aproximadamente en 360-370⁹⁰.

3.3.f. Las catacumbas de Priscila

La imagen de Orfeo más tardía de las catacumbas romanas fue descubierta en el cementerio de Priscila por De Rossi. Tras su descubrimiento en 1887, el fresco no se ha vuelto a ver y no disponemos para hacernos una idea más que del dibujo a mano alzada publicado por el arqueólogo italiano junto a su comentario⁹¹. De Rossi cuenta que la pintura, encontrada en estado bastante malo, ocupaba el interior de un arcosolio⁹². Según la descripción y el croquis que da, Orfeo está sentado en medio de una tropa de animales y algunos árboles sobre los que se posan pájaros. A sus pies y vueltos hacia él se reconocen, a la izquierda, un perro llevando un collar y una campanilla alrededor del cuello y a la derecha un carnero con cuernos. Tras el perro, se distingue un animal que De Rossi identifica con un cordero y, ligeramente descentrado, el rastro de otro animal de una especie imposible de determinar. Orfeo, cuya cabeza se ha perdido, mantiene la lira en su mano izquierda y el plectro en la derecha; sus brazos se separan un poco, como en el fresco descubierto recientemente en San Pedro y San Marcelino (figura 11 y Rössli, 1999, cubierta, 2001, figura 3). Sobre la bóveda de la habitación subsisten aún los restos de una gran pintura que representaba a Cristo de pie sobre un globo entre dos apóstoles, dando a Pedro la Ley en forma de un gran rollo abierto. La iconografía de esta escena incitó a De Rossi a datar el fresco en la segunda mitad del siglo IV, en torno a 375⁹³.

⁸⁹ Cfr. Kollwitz, 1969, lám. XLIX, fig. 81.

⁹⁰ Kollwitz, 1969, 132.

⁹¹ De Rossi, 1887, 7-35, esp. 29-35 y lám. VI (reproducida por Leclercq, 1936, cols. 2743 ss., fig. 923); véase también De Rossi, 1864, 88.

⁹² Según la numeración de Nestori (²1993, 26 y fig. 9), la imagen de Orfeo se encuentra en el *cubiculum* 29, sobre la pared del fondo de la habitación.

⁹³ De Rossi, 1887. Stern, 1974, 4, se adhiere a su opinión.

g. Breve comparación de las imágenes de Orfeo en las catacumbas

Si procedemos a una rápida comparación de estas pinturas con las imágenes paganas de Orfeo con animales, se pueden hacer las observaciones siguientes:

1°. Los seis frescos de las catacumbas figuran en un contexto que no permite dudar de su significado cristiano.

2°. El personaje de Orfeo aparece con una constancia destacable bajo los rasgos del tipo «frigio», rasgos que son comunes en los mosaicos helenísticos y romanos.

3°. El auditorio que rodea a Orfeo pertenece a dos categorías diferentes. En los tres frescos de Calixto, Domitila y Priscila, el bardo está rodeado únicamente de animales pacíficos. En el segundo fresco de Domitila y el primero de San Pedro y San Marcelino está rodeado de animales salvajes y domésticos que son habituales en la imaginería grecorromana. El segundo fresco de San Pedro y San Marcelino, amputado en su parte inferior, no permite pronunciarse sobre este punto.

4. PRESENTACIÓN Y CRÍTICA DE LAS INTERPRETACIONES PROPUESTAS

4.1. *Presentación*

Cuando en el siglo XVII se descubrieron las primeras pinturas cristianas de Orfeo en las catacumbas, suscitaron inmediatamente el asombro y la curiosidad y los investigadores se preguntaron qué podía significar la presencia de un personaje de la mitología grecorromana en un contexto iconográfico cristiano. No se conocían aún las imágenes de Dura-Europos (figura 1) ni el mosaico de Gaza⁹⁴ (figura 2), descubiertos en el siglo XX, y no se suponía que Orfeo hubiera hecho su entrada en el arte judío para ser transformado en David, y que esta transformación pudo tal vez abrir el camino a la de Orfeo en Cristo, puesto que éste era a los ojos cristianos el nuevo David, venido para cumplir las esperanzas mesiánicas que éste había prefigurado en su tiempo para los israelitas. Pasemos revista a las diferentes explicaciones propuestas desde el descubrimiento de las primeras pinturas en las catacumbas hasta nuestros días.

⁹⁴ Sobre ambos monumentos, cfr. *supra*.

4.2. La interpretación de Antonio Bosio

Antonio Bosio, que descubrió los frescos de Domitila a principios del s. XVII, fue el primero en dedicarse al problema y sugerir diferentes soluciones⁹⁵.

Según él, lo que pudo incitar a los artesanos a representar a Orfeo en un contexto cristiano es el hecho de que los Padres de la Iglesia, es decir, representantes autorizados de la fe cristiana, citaran y comentaran un texto griego conocido bajo el nombre de *Testamento* (Διαθήκαι) de Orfeo o *Discurso sagrado* (Ἱερὸς Λόγος) de Orfeo, en el que nuestro héroe reconoce haberse convertido al monoteísmo y exhorta a su hijo y sus discípulos a seguir su ejemplo⁹⁶. Así, para Bosio, Orfeo, el cantor más prestigioso de la Antigüedad griega, el fundador de una religión misteriosa condenada por lo demás por los cristianos por su politeísmo fundamental, habría servido de testimonio clarísimo del poder de conversión del monoteísmo y su representación sobre los monumentos religiosos habría tenido como objetivo animar a los paganos a seguir su camino.

En su estudio de 1925 sobre la relación entre orfismo y cristianismo Boulanger desechó esta explicación, declarando que «el citado de las catacumbas no es el doctor del orfismo, el profeta de la inmortalidad y del monoteísmo»⁹⁷. Unos cincuenta años más tarde, Stern consideró que nada nuevo contradecía este último punto de vista⁹⁸. Sin embargo, si es cierto que el *Testamento* no explica nada de la iconografía de Orfeo, si es verdad que no se encuentra ninguna huella en la imaginería del músico y que las imágenes de las catacumbas no se dirigían a los paganos, y aún menos a los discípulos del orfismo, sino a cristianos o paganos convertidos al cristianismo, parece imposible negar que este texto pudiera desempeñar un papel en el interés de estos últimos por él.

Bosio cita otros dos textos que pudieron inspirar, según él, las imágenes cristianas de Orfeo. Son el primer capítulo del *Protréptico o Exhortación a los griegos* de Clemente de Alejandría, escrito a fines del siglo II o principios del siglo III d.C., y el capítulo catorce del *Panegírico o Elogio de Constantino* que el obispo Eusebio de Cesarea compuso hacia el 335, veintiún o veintidós años después del Edicto de Milán⁹⁹.

⁹⁵ Bosio, 1632, 627 ss.; 1650, 560-564.

⁹⁶ Sobre el *Testamento de Orfeo*, pueden consultarse los estudios de Walter, 1964, 1975, 1983, 1989; Zeegers-Van der Vorst, 1970, 1972; Riedweg, 1993, y Holladay, 1996ab, 1998 (cfr. cap. 18).

⁹⁷ Boulanger, 1925, 163. Cfr. cap. 62.

⁹⁸ Stern, 1974, 8 ss.

⁹⁹ Sobre este tema, cfr. Roessli, 2001, y las referencias bibliográficas reunidas en esta contribución.

En su *Exhortación a los griegos* Clemente compara a Orfeo con el Salvador, mostrando que, por su canto y los sonos de su lira, Orfeo condujo a la humanidad a la adoración de los dioses paganos, mientras que Cristo reveló la verdadera fe sirviéndose del cuerpo humano y de su propio cuerpo como de un instrumento musical:

Y este descendiente de David, que existía antes de David, el Logos de Dios, despreció la lira y la cítara, instrumentos sin alma, y rigió por el Espíritu Santo nuestro mundo y particularmente este microcosmos, el hombre, alma y cuerpo.

Según Clemente, el Nuevo Canto que Cristo canta no se contenta con domesticar al salvaje y vivificar lo insensible, como el canto de Orfeo, sino que además da orden y armonía al universo, porque es el Logos, es decir, el Verbo de Dios encarnado.

Stern no cree que este texto, que insiste de manera muy compleja sobre la diferencia fundamental entre Orfeo y Cristo, pudiera inspirar a los que hicieron pintar al cantor tracio en las catacumbas cristianas. El arqueólogo francés piensa, además, que en la Roma del siglo III este texto griego probablemente era poco conocido¹⁰⁰. Si dejamos de lado el problema de la difusión de la obra, sobre la que estamos mal informados, creo, por mi parte, que el estilo altamente metafórico de la comparación de Clemente de Alejandría, que tiende a mostrar la oposición completa entre Orfeo y Cristo, pudo muy bien lograr el resultado inverso del que se proponía. Tras una lectura rápida del texto de Clemente, un artesano recientemente convertido y poco familiarizado con la doctrina cristiana podía guardar el recuerdo de que un autor cristiano de renombre había hablado de Orfeo y de Cristo con la misma voz. Además, como el análisis de Clemente se ciñe exclusivamente al poder de la música de Orfeo, que se pone en contraste con el Nuevo Canto de Cristo, no es imposible que el cantor tracio, cuya música movía a las criaturas animadas e inanimadas, pudiera llegar a ser, a ojos de los fieles, una imagen simbólica del Dios hecho hombre que atrae hacia sí todos los corazones por el encanto de su palabra. En esta perspectiva, sería para representar a Cristo por lo que Orfeo figuraría sobre algunos monumentos cristianos.

Cien o ciento cincuenta años después de Clemente, Eusebio retoma la comparación clementina, que le era familiar, pero su propósito pierde la viveza polémica de Clemente al mismo tiempo que la gran sofisticación retórica de su discurso. La simplicidad del tono sugiere incluso que en su época la aproximación entre Orfeo y Cristo era una

¹⁰⁰ Stern, 1974, 9.

imagen de la potencia soberana del Verbo divino y un símbolo de la acción que Jesús, el Verbo hecho carne, ejerce sobre los corazones humanos.

Stern tampoco cree que este texto de Eusebio pudiera inspirar las imágenes cristianas de Orfeo. Uno de los argumentos que presenta me parece singular: considera que el texto es demasiado abstracto para poder haber guiado a los artesanos. El otro argumento está más fundado: por razón de su datación, 335, el *Panegírico de Constantino* es más de un siglo posterior a la imagen de Orfeo de Calixto y de diez a veinte años posterior a los frescos de San Pedro y San Marcelino y Domitila I; así, sólo la segunda pintura de Domitila y la de Priscila son más tardías. Se responderá que la datación de estos monumentos antiguos está lejos de ofrecer todas las garantías de certidumbre que podría esperarse y que hacer de ella el único criterio de juicio parece al menos insuficiente. Otros elementos deben tomarse en consideración. Una lectura atenta de los textos de Clemente y Eusebio muestra con claridad que la reflexión del segundo se inspira en la del primero. Eusebio conoce el comentario de su predecesor y, retomándolo por su cuenta, sigue una reflexión sobre el poder de la música de Orfeo que comenzó a interesar a los autores cristianos desde fines del siglo II, con Taciano y Teófilo de Antioquía, por ejemplo, para prolongarse más allá del siglo IV¹⁰¹, fecha en la que se deja de decorar las catacumbas romanas. El tono de bonhomía con el que Eusebio compara a Cristo y Orfeo muestra el camino recorrido desde Clemente y la claridad del propósito sugiere que la idea expresada en el *Panegírico de Constantino* estaba probablemente en boga antes de ser formulada por Eusebio. Así, el texto del obispo de Cesarea quizá no inspiró él mismo directamente las imágenes de Orfeo en las catacumbas, pero la aproximación que establece explícitamente entre Orfeo y Cristo podía ser familiar a los artesanos o a los que encargaran pinturas en catacumbas. Bajo esta interpretación las imágenes de Orfeo en las catacumbas se tornan claras. Bajo los rasgos del cantor mítico es a Cristo a quien debemos reconocer y la lira que toca no es otra que el símbolo del Logos, de la Palabra, del Canto de Amor por el que reúne y reconcilia alrededor de sí todas las especies de hombres, los dulces y los violentos, representados por la asamblea de animales domésticos y bestias feroces.

¹⁰¹ Sobre este tema, cfr. Friedman, 1970, 28-37 (1999, 34-44); Naldini, 1993; Tabaglio, 1999. Cfr. también Carena, 1923.

4.3. La interpretación de De Rossi

Otra interpretación del Orfeo cristiano fue propuesta por De Rossi. Tras haber procedido a una rápida comparación de las representaciones paganas y cristianas de Orfeo, concluyó que las imágenes cristianas se distinguen de las paganas por la supresión de los animales feroces y por la presencia de uno o varios corderos, que son raros en los mosaicos paganos de Orfeo y que simbolizan el rebaño de Dios en las tradiciones judía y cristiana. Argumentando a partir de estas observaciones, De Rossi quiso ver ahí la prueba de que Orfeo era una imagen del Cristo Buen Pastor¹⁰². Su punto de vista fue ampliamente aceptado, especialmente por el arqueólogo Sybel, que pensaba que Orfeo no solamente había sido asimilado al Cristo Buen Pastor, sino utilizado, por así decirlo, en su lugar¹⁰³. De hecho, esta interpretación plantea ciertos problemas. Para empezar, la observación a partir de la cual De Rossi hace su interpretación debe ser matizada. Si es claro que los corderos adquieren en los frescos de las catacumbas un lugar que no tenían en el arte pagano, es en cambio excesivo hablar de supresión de animales feroces, que sí están presentes en ciertas pinturas. Por otro lado, podemos e incluso debemos preguntarnos por qué razón Orfeo habría sustituido al Cristo Buen Pastor cuando la imagen de este último pertenecía al vocabulario del arte cristiano desde sus orígenes a comienzos del siglo II d.C. Esta cuestión está tanto más justificada cuanto que la propia estancia donde se halla una de las seis pinturas de Orfeo –las catacumbas de San Pedro y San Marcelino I– tiene igualmente en medio de su techo un fresco del Cristo Buen Pastor. Parece difícil admitir en tal caso que Orfeo hubiera venido a tomar pura y simplemente el lugar del Cristo Buen Pastor, cuando éste está representado en su proximidad. E incluso si nos limitáramos a ver en la presencia de Orfeo en las catacumbas una asimilación al Cristo Buen Pastor, más que una sustitución, quedaría el hecho de que las dos pinturas harían un doblete, sin que pudiéramos comprender los motivos. Además, se ha dicho justamente que el único punto en común entre los dos temas se encuentra en los corderos y que los textos evangélicos¹⁰⁴ que evocan al Cristo Buen Pastor no mencionan ni los vestidos frigos ni la lira, que son sin embargo atributos esenciales de Orfeo¹⁰⁵. Sin embargo, aun si la interpretación de De Rossi y otros estudiosos que le siguieron no puede adoptarse tal cual, pienso que la aproximación entre Orfeo y el

¹⁰² De Rossi, 1887, 29-35, y en especial 31.

¹⁰³ Cfr. Von Sybel, 1909, 106, donde parece identificar ambas figuras.

¹⁰⁴ Jn. 10, 11-15 y 27-28, Mt. 18, 12-13, Lc. 15, 4-5. Sobre el Buen Pastor en el arte cristiano, cfr. Klauser, 1958-1959, 1962, 1965-1967.

¹⁰⁵ Stern, 1974, 12; Murray, 1981, 42.

Cristo Buen Pastor está bien presente en los frescos de las catacumbas, si bien exige ser precisada considerando el problema desde el principio.

4.4. *Ensayo de interpretación personal*

Junto con la imagen del orante o de la orante, es decir, del hombre o la mujer que rezan con los brazos separados, el Cristo Buen Pastor es el motivo más extendido del arte paleocristiano. Juntos constituyen el binomio fundamental de la historia de la salvación. En tanto que símbolo de la *pietas*, el orante representa el alma frágil que aspira a la redención, mientras el Cristo Buen Pastor designa al Salvador que viene a guiarla por el camino de la vida eterna.

La imagen del Cristo Buen Pastor figura sobre un centenar de pinturas de catacumbas desde el siglo II d.C. y sobre un número igualmente importante de sarcófagos, esculturas y mosaicos de los siglos III, IV y V. Presenta diversas variantes iconográficas que en su mayoría son tentativas de hacer visibles los pasajes de los Evangelios a que hacen alusión y de asimilar los modelos paganos en los que los artistas se inspiraban.

El tipo iconográfico más antiguo y el más ricamente atestiguado presenta a un joven pastor flanqueado de uno o varios corderos a sus pies y que lleva una oveja o un cordero sobre sus espaldas. Se trata en este caso de una representación esquemática de la parábola bien conocida de la oveja perdida, tal como aparece en el Evangelio de Lucas:

¿Quién de entre vosotros, si tiene cien ovejas y llega a perder una, no abandona las otras noventa y nueve en el desierto para buscar la que se ha perdido hasta que la encuentra? Y cuando la encuentra la pone contento sobre sus hombros y, de vuelta a casa, reúne a sus amigos y vecinos y les dice: «Alegraos conmigo, pues he encontrado la oveja que estaba perdida»¹⁰⁶.

Esto es lo que vemos, por ejemplo, en un sarcófago de fines del siglo III que proviene de la Via Salantini y que está en el Palacio de los Conservadores de Roma.

Este tipo iconográfico rápidamente adquirió el estatuto de imagen simbólica, que permite reproducirla varias veces en un mismo contexto o sobre un mismo monumento, como ideograma de la redención. Es lo que se ve en un sarcófago del Museo de Letrán en Roma, donde el Cristo Buen Pastor aparece tres veces (figura 17). La repe-

¹⁰⁶ Lc. 15, 4-6.



Fig. 17. Sarcófago del Buen Pastor. Roma, Museo de Letrán. Grabar, 1966a, lám. 287.

tición de este mismo motivo tiende a insistir en la naturaleza redentora o salvadora de Cristo y da así respuesta a la pregunta de cómo el Orfeo de San Pedro y San Marcelino podría representar el Cristo Buen Pastor, puesto que éste está pintado en su proximidad inmediata. La imagen tiene un valor simbólico tan fundamental para los primeros cristianos que se la reproducía con la mayor frecuencia posible. Sin embargo, el carácter simbólico de la imagen no fue óbice para cierto esfuerzo narrativo en los artistas. Así, a veces el Buen Pastor se apoya en un bastón, como se puede observar en una preciosa estatuilla de mármol de la segunda mitad del siglo III conservada en el Museo de Arte de Cleveland (Ohio) (figura 18)¹⁰⁷. Este detalle no se introduce por azar; está tomado de una de las prefiguraciones veterotestamentarias más importantes del Buen Pastor, el Salmo 23, en el que el autor canta estos célebres versículos:

El Señor es mi pastor. Nada me falta... Cuando marche por valle tenebroso, ningún mal temeré, porque tú vas conmigo; tu vara y tu cayado, ellos me sosiegan¹⁰⁸.

La fusión que este esquema iconográfico realiza entre el relato veterotestamentario que habla de Dios y el relato de Lucas en el que Jesús mismo se expresa sirve para mostrar que para los cristianos Jesús y Dios son una única y misma persona y que Jesús ha venido a cumplir la promesa de salvación del Padre.

A veces, el Buen Pastor no tiene un cayado, sino una jarra de leche en su mano, como en un fresco pintado a comienzos del siglo III en el

¹⁰⁷ Weitzmann, 1979, 408, n° 364.

¹⁰⁸ Sal 23, 1.4.



Fig. 18. Estatuilla del Buen Pastor. Cleveland. Weitzmann, 1979, n° 364.

techo de la cripta de Lucina, en las catacumbas de San Calixto de Roma (figura 19). Este elemento iconográfico se inspira en el capítulo 34 de Ezequiel, que es la fuente principal en la que se inspiran no sólo Lucas, sino también Mateo y Juan en su elaboración de la parábola del Buen Pastor. El profeta del Antiguo Testamento se hace eco de Adonai, que reprocha a los pastores laicos haber descarriado el rebaño de Israel y sobre todo no haberle alimentado con leche; decide, por tanto, hacerse él mismo pastor de su pueblo antes de enviarle un pastor de su elección, un nuevo David que instaurará un reino de justicia y de paz. Reuniendo una vez más un elemento narrativo tomado del texto evangélico –la oveja sobre los hombros del pastor–



Fig. 19. El Buen Pastor. Roma, San Calixto, cripta de Lucina. Grabar, 1966a, lám. 28.

y otro de un texto profético –el jarro de leche–, los artesanos que componen esta imagen del Buen Pastor quieren mostrar que el Príncipe de la Paz, el nuevo David, el Mesías anunciado por el Profeta Ezequiel, no es otro que Jesús mismo.

En otras representaciones, el Cristo Buen Pastor no tiene en su mano derecha ni un bastón ni un jarro de leche, sino un instrumento

de música que no es el instrumento de cuerda que toca Orfeo, sino uno de viento, la siringa o flauta de Pan, como se ve, por ejemplo, en un mosaico del siglo IV situado en el aquileo de la Basílica del obispo Teodosio en Rávena (figura 20). Ningún texto de las Escrituras viene a legitimar esta unión, pero se puede imaginar que los artesanos cristianos la introdujeron porque es un atributo característico del pastor. Como ya hemos señalado, las escenas bucólicas o pastorales que muestran a un pastor que reúne su rebaño al son de una flauta estaban muy extendidas en el arte helenístico y romano. Nada impide, pues, pensar que los artesanos cristianos se inspiraran en tales modelos en sus representaciones del Cristo Buen Pastor. Pero creo que una interpretación menos decorativa y más simbólica se impone en ciertos casos. En el mosaico de la Basílica de Teodosio, el Buen Pastor no toca la siringa, pero la exhibe de manera ostentosa, como Orfeo exhibe su plectro en el mosaico pagano de Palermo (Roessli, 2001, figura 2) y sobre el segundo fresco de San Pedro y San Marcelino (figura 11 y Roessli, 1999, cubierta, 2001, figura 3). El gesto es tan evidente que no se puede dudar de que tiene como objetivo llamar la atención sobre el instrumento. En el capítulo 10 del Evangelio de Juan, Jesús, que se designa a sí mismo como el Buen Pastor, repite en tres ocasiones que las ovejas que pertenecen a su rebaño escuchan su voz y la siguen y que aquellas que aún no forman parte la escucharán igualmente y se unirán a las otras para no formar ya más que un solo rebaño guiado por un único pastor¹⁰⁹. Así, como la representación visual de la voz y la palabra que pronuncia no es cosa fácil, creo que, para simbolizar el poder unificador de la Palabra de Cristo sobre los fieles, los artesanos escogieron recurrir al instrumento de música gracias al cual un pastor supuestamente reúne a su rebaño.

La imagen de un hombre que lleva una oveja o un cordero sobre sus hombros tiene antecedentes paganos que los artistas cristianos no podían ignorar y que sin duda les sirvieron de modelo para representar a Cristo Buen Pastor. Mencionaremos principalmente aquí la figura de Hermes Crióforo, es decir, portador del cordero, que ilustran bastantes estatuas griegas desde el siglo VI a.C. Estas representaciones se inspiran probablemente en una leyenda análoga a la que cuenta Pausanias¹¹⁰, según la cual Hermes había ahuyentado la peste de la ciudad de Tanagra llevando un cordero a sus espaldas. Para los griegos Hermes era un dios benefactor y amistoso, y las figuras del crióforo llegaron a ser un símbolo del amor de los hombres (φιλιθρωπία). Pues bien, el retrato que los evangelistas nos dan de Jesús es el

¹⁰⁹ Jn. 10, 3; 16, 27.

¹¹⁰ Paus. 9.22.1.



Fig. 20. El Buen Pastor. Aquilea, Basílica de Teodosio. Grabar, 1966a, lám. 27.

de un ser lleno de *φιλανθρωπία* o de *humanitas*. Sin duda la similitud entre Hermes y Jesús mereció la atención de los artistas cristianos y los incitó a retomar el modelo del Hermes crióforo para representar al Cristo Buen Pastor, tal como lo hemos visto hasta ahora. Pero hay más. Hermes era también un servidor, un mensajero y un guía. Homero nos lo presenta como el que ayuda a franquear fronteras peligrosas¹¹¹. Tenía como función principal conducir las almas de los difuntos en el trayecto de los muertos, lo que le valió el nombre de Psicopom-

¹¹¹ Il. 24.437, 439, 461.

po, Acompañador o Transportador de almas, una función que se presta aún más claramente a la aproximación con Cristo, que conduce el alma del difunto piadoso a la vida eterna. La idea de que el Cristo Buen Pastor es, por así decirlo, un psicopompo físico se encuentra en una plegaria primitiva a los muertos extraída del Sacramentario Gelasiano. Allí dice que liberado de la muerte, absuelto del pecado, reconciliado con el Padre, el hombre muerto gana la vida eterna «llevado sobre los hombros del Buen Pastor»¹¹².

Como vemos, la iconografía del Buen Pastor llevando un cordero sobre los hombros debe más a la iconografía de Hermes crióforo que a la de Orfeo con los animales y las pinturas que le representan en las catacumbas están suficientemente alejadas para excluir toda forma de reaproximación entre ellos. Sin embargo, existe un tipo iconográfico del Cristo Buen Pastor que presenta una similitud bastante clara con las imágenes de Orfeo encantando a los animales. Este tipo iconográfico del Cristo Buen Pastor no lleva un cordero sobre los hombros, sino que está de pie o sentado en medio o cerca de su rebaño. Tal tipo de composición, que proviene de escenas bucólicas, próximas al espíritu de Teócrito y Virgilio, no parece referirse a un texto bíblico particular, sino al conjunto de los pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento en que se trata del Buen Pastor.

Este tipo iconográfico está, evidentemente, mucho más próximo a las pinturas de Orfeo que el Cristo Buen Pastor llevando un cordero a sus espaldas. Es especialmente claro en los frescos de San Calixto, de Domitila, de Priscila y en uno de los frescos de San Pedro y San Marcelino, y un poco menos en la segunda imagen del mismo cementerio, pues su destrucción parcial restringe el público a dos aves de especie diferente. Pero si la composición de conjunto aproxima las imágenes del Cristo Buen Pastor a las de Orfeo, dos elementos las distinguen, sin embargo: el gorro frigio y, sobre todo, la lira. La presencia de la lira se explica fácilmente. Si los pastores y boyeros de la poesía y el arte grecorromanos tocan en general un instrumento de viento, la flauta o la siringa, sabemos que existe en la tradición bíblica un pastor llamado a un gran destino que no toca la flauta, sino un instrumento de cuerda, el *kinnôr*, es decir, la cítara o el arpa; este pastor es, evidentemente, David, el autor de los Salmos y rey de Israel. Los profetas verán en él bien al Mesías, bien al antepasado del Mesías que debe traer la paz universal. Ezequiel ofrece una ilustración de ello particularmente iluminadora para nuestro propósito:

¹¹² Muratori, 1748, 751, y Orígenes *Hom. Gen.* 9.3 (PG 12.214).

Vendré a salvar mis ovejas para que no sean asaltadas... Elevaré a la cabeza de mi rebaño a un pastor único: será mi servidor David. Él lo hará pastar y será para él pastor. Yo, Adonai, seré su Dios y mi servidor David será príncipe en medio de ellos. Concluiré con mi rebaño una alianza de paz, y suprimiré del país las bestias feroces y vivirá en seguridad¹¹³.

Los frescos de Orfeo en los que las bestias feroces fueron suprimidas son una ilustración perfecta de esta profecía de Ezequiel y de aquellas, no citadas aquí, que le son paralelas en el Antiguo Testamento. En San Calixto el entorno del pastor-músico se reduce a dos ovejas; en el primer fresco de San Pedro y San Marcelino no está rodeado más que por algunas ovejas y algunos pájaros; en Priscila, un perro y un cordero se suman a la compañía habitual de las ovejas, pero ninguna bestia feroz aparece. En cuanto a las dos pinturas de Domitila que reúnen alrededor del pastor-músico a animales pacíficos y animales salvajes, como en las imágenes paganas de Orfeo, se refieren a otra profecía mesiánica, la ya citada de Isaías 11, que pone el acento sobre la reconciliación de las especies que traerá el advenimiento del Mesías¹¹⁴.

¿Hay que pensar que el pastor-músico que figura sobre los frescos de las catacumbas es el Mesías David que encontramos en la sinagoga de Dura-Europos y sobre el mosaico de Gaza (figuras 1 y 2)? Esta interpretación, que se aviene admirablemente con el arte judío, no puede mantenerse para el mundo cristiano. Para los que encargaban los frescos de Orfeo, el Mesías anunciado por los Profetas no es David, sino Jesús. Sin embargo, para los cristianos, el vínculo entre David y Jesús es muy estrecho. No solamente el salmista y rey de Israel es una prefiguración de Jesús y de lo que él ha venido a cumplir, sino que además es su ancestro directo. En la genealogía que pone a la cabeza de su evangelio, Mateo dice explícitamente de Jesús que es el hijo de David, o, dicho de otro modo, su heredero más directo: Libro del origen de Jesucristo, hijo de David¹¹⁵. Es esto mismo lo que puede leerse en los Hechos de los Apóstoles:

¹¹³ Ez. 34, 22-25; Jeremías ya había expresado una idea análoga (23, 1-5): «Malditos sean los pastores que dejan morir y dispersarse los rebaños de mis campos –oráculo del Señor...–; reuniré yo mismo al resto de mis ovejas de todos los países donde las he dispersado y las traeré a sus praderas: serán fecundas y se multiplicarán. Pondré sobre ellas pastores que se dedicarán a hacerlas pastar. No tendrán más temor ni terror: ninguna se perderá –oráculo del Señor–. He aquí que vienen los días –oráculo del Señor– en que haré surgir para David un retoño justo que reinará como verdadero rey y será inteligente y ejercerá en el país el derecho y la justicia».

¹¹⁴ Is 11.1, 6-9; cfr. también Is 65, 25.

¹¹⁵ Mt 1.1.

Después de haber rechazado a Saúl, Dios les concedió a David como rey. Declaró sobre él: «He encontrado a David, hijo de Jesé: este hombre corresponde a mi deseo, cumplirá todos mis deseos. De su descendencia Dios, según su promesa, hizo salir a Jesús, Salvador de Israel»¹¹⁶.

Este vínculo entre David y Jesús es tan fundamental para los cristianos que sitúan el lugar de nacimiento de Jesús en Belén, en la misma ciudad donde David nació y creció:

Hoy os ha nacido en la ciudad de David un Salvador, el Mesías, el Señor¹¹⁷.

Como escribe Pablo en la Carta a los Romanos, Jesús, verdadero hombre y verdadero Dios para los cristianos, viene del linaje de David según la carne y de Dios según el Espíritu Santo¹¹⁸. El personaje que debemos reconocer en los frescos de las catacumbas romanas no es David, sino el Cristo Salvador, hijo y heredero de David, representado bajo los rasgos de Orfeo que encanta a los animales al son de su lira.

La posición privilegiada que ocupan los frescos de Cristo-Orfeo en las catacumbas apoya además esta interpretación. Ocupa el centro del techo en San Calixto y en Domitila I, el tímpano de la puerta en San Pedro y San Marcelino I y el tímpano del arcosolio en San Pedro y San Marcelino II. Este lugar de elección entre los otros temas bíblicos representados le confiere una importancia particular. Las imágenes que lo rodean o que lo acompañan son todas promesas de salvación, concretadas en los milagros de Dios y de Cristo que relatan las Escrituras. La posición central de Cristo-Orfeo en relación al conjunto de estos temas tiende a mostrar que es en él en quien se cumple la salvación suprema y que el alma del difunto quiere abandonar todo miedo a la muerte, pues Cristo, el resucitado de entre los muertos, está allí dispuesto a sostenerle y acompañarle sobre el camino de la *requies perpetua*.

¹¹⁶ Hch 13, 22-23

¹¹⁷ Lc 2, 11.

¹¹⁸ Ro 1, 3-4.

ATRIBUCIÓN A ORFEO DE UNA TRADICIÓN POÉTICA

Alberto Bernabé
 Universidad Complutense

1. ORFEO, AUTOR LITERARIO: SEGUIDORES Y DETRACTORES DE UNA ATRIBUCIÓN

Durante mucho tiempo Orfeo pasó por ser el autor de una amplia serie de obras literarias. Así lo creyeron desde el comentarista del *Papiro de Derveni*, del siglo IV a.C.¹, que cita una serie de versos como pertenecientes a un poema de Orfeo, hasta Constantino Láscaris, entre los siglos XV y XVI, que escribe unos *Prolegómenos del sabio Orfeo*², en los que le atribuye diversos poemas. Entre los muchos testimonios que podrían aducirse, escogemos algunos significativos: Platón³ pone en boca de Sócrates ante los jueces, entre las ventajas de haber sido condenado a muerte, la de que pronto se hallará junto a Orfeo, Museo, Hesíodo y Homero. La mención de nuestro poeta en este contexto indica que no sólo era considerado un poeta auténtico, sino que además debía de ser apreciado por los jueces⁴. El hecho de que se le mencione antes de los otros autores en este pasaje y en otros⁵ implica que se le consideraba antiquísimo. Tal impresión la corrobora la manera en que Platón cita un par de veces obras atribuidas por los antiguos a Orfeo, como procedentes de un «antiguo relato» (παλαιὸς λόγος)⁶.

¹ Cfr. Laks-Most (eds.), 1997, con bibliografía. Sobre el tema de este capítulo cfr. Bernabé, 2002h.

² Cfr. Martínez Manzano, 1994, 33-61.

³ Pl. *Ap.* 41a.

⁴ Sobre las citas platónicas de Orfeo, cfr. Bernabé, 1998a.

⁵ Por ejemplo, Pl. *Io* 536b. Cfr. Masaracchia, 1993, 183; Bernabé, 1998a, 44. En Pl. *Lg.* 677d Orfeo figura entre los primeros descubridores, lo que también apunta a una datación antigua.

⁶ Bernabé, 1998a, 52 ss.

La convicción de que Orfeo fue un personaje muy antiguo, anterior a Homero, la encontramos en muchas otras fuentes. Por ejemplo, existe una tradición tan antigua como Ferecides de Atenas, a caballo entre el siglo VI y el V a.C., seguida por Helanico y Damastes, ambos del siglo V a.C., según la cual Orfeo fue antepasado de Homero, once generaciones anterior a él⁷.

Pero sigamos con Platón. El filósofo ateniense habla de libros de Orfeo y Museo⁸ y en algún lugar cita incluso pasajes literales de obras consideradas del antiguo poeta⁹. No merece la pena hacer una relación de autores que citan obras de Orfeo sin dudar de su existencia. La lista sería muy larga.

No faltaron, sin embargo, las voces críticas contra esta opinión común. Y así Heródoto¹⁰ estima que

los poetas que se dice que vivieron antes que ellos (*sc.*, Homero y Hesíodo) me parece que vivieron después.

Su afirmación parece indicar que se opone a una creencia generalizada, según la cual había poetas más antiguos que el autor de la *Ilíada*. Aunque no los cita por sus nombres, es muy probable que estuviera pensando en autores como Orfeo. En efecto, siglos después Sexto Empírico¹¹ corrobora la opinión de Heródoto, pero esta vez menciona a Lino, Orfeo y Museo entre los pretendidos predecesores de Homero.

Es probable que el fundamento de quienes ponían en duda la autoría de Orfeo fuera que la fecha en que se situaba al poeta, quien se suponía que había acompañado a los Argonautas en los tiempos heroicos, era muy anterior a la más antigua poesía conocida (la de Homero), mientras que los primeros poemas órficos no parecían remontarse más atrás de fines del siglo VI a.C. Algunos autores cultos eran conscientes de este problema y optaron por diversas soluciones. La más obvia era pensar que el Orfeo autor de los poemas no era el Orfeo argonauta, sino un personaje posterior del mismo nombre. Es la propuesta por Herodoro¹² y seguida por otros autores antiguos que no vacilaron incluso en multiplicar los Orfeos para justificar las dife-

⁷ Procl. *Vit. Hom.* 19 Severyns (*OF* 871), que cita a Hellanic. 4 F 5b = *Fr.* 5a Caerols = 5b Fowler, Damastes *Fr.* 11b Fowler y Pherecyd. *Fr.* 167 Fowler, cfr. Suda s.v. *Homeros* (III 525, 4 Adler = Charax *FGrHist* 103 F 62). Sobre el tema véase Rohde, 1901, 8 ss.; Linforth, 1941, 24 ss.; Jacoby ad Hellanic. *l.c.*

⁸ *Pl. R.* 364e.

⁹ Por ejemplo, *Pl. Cra.* 402b, *Phlb.* 66c, *Lg.* 669d. Cfr. Bernabé, 1998a, 46.

¹⁰ Hdt. 2.53 (*OF* 880). Cfr. Linforth, 1941, 158 ss.

¹¹ *S. E. M.* 1.203 (*OF* 882).

¹² Sch. A. R. 1.23-25a (8.22 Wendel = Herodor. *Fr.* 42 Fowler, *OF* 867 y 1010). Sobre este testimonio cfr. Linforth, 1936, 217; 1941, 157 ss.

rencias de cronología de algunos poemas entre sí. Y así Hermias cree que existen tres Orfeos y la Suda habla de cinco¹³.

Por su parte, Josefo afirma que, en general, entre los griegos no se encuentra ni una letra sobre la que haya acuerdo de que es anterior a Homero¹⁴. Otra noticia nos dice, de manera más clara, que los griegos anteriores a la guerra de Troya no conocían la escritura y que no se conservaba ningún poema de autores como Femio y Demódoco¹⁵.

En este argumento de la falta de conocimiento de la escritura en la época en que se situaba a Orfeo insisten algunos autores, que ponen de manifiesto incluso que nuestro poeta era tracio y que los tracios eran analfabetos. Así lo expresa Eliano, quien cita como fuente a Androción, un historiador del s. iv a.C.¹⁶: No nos extraña en ese contexto que un autor tan escrupuloso con sus fuentes como era Aristóteles mostrara su mayor escepticismo ante la atribución a Orfeo de poemas. No sólo utiliza más de una vez expresiones de duda como «los llamados poemas de Orfeo»¹⁷, u otras más ambiguas, como vagas referencias a «teólogos» o «poetas antiguos ocupados en la teología»¹⁸, sino que parece que en su tratado *Acerca de la filosofía* manifestó expresamente su incredulidad sobre los poemas atribuidos a Orfeo¹⁹.

Circulaban propuestas de atribuir los poemas de Orfeo a otros autores: sobre todo, a filósofos pitagóricos: y así el poema titulado *la red* se atribuía, además de a Orfeo, a Zópiro de Heraclea o a Bro(n)tino²⁰; de las obras tituladas *Descenso al Hades* y *Relato sagrado* se decía que eran de Orfeo o de Cércopo²¹; y el *Peplo* y la *Física* se atribuían alternativamente al poeta tracio y a Bro(n)tino²².

También en el marco de las atribuciones alternativas se manejaba el nombre de Onomácrito. Así lo hace Taciano, quien reivindica que

¹³ Herm. in *Phdr.* 94.22 Couvreur (*OF* 869), Suda s. v. *Orpheus* (III 564, 23 Adler, *OF* 870).

¹⁴ I. *Ap.* 1.12, cfr. Linforth 1941, 158 ss. y los comentarios al pasaje de How y Wells, 193 ss.

¹⁵ Sch. D. T. 490.7 Hilg. (= *AB* 785, 15, *OF* 882).

¹⁶ Ael. *VH* 8.6 (= Androt. *FGrHist* 324 F 54a, *OF* 1028).

¹⁷ Arist. *GA* 734 a18 (*OF* 704), *de An.* 410b 28 (*OF* 421); cfr. cap. 53, § 1.

¹⁸ Cfr. Arist. *Metaph.* 1091b 4 «los poetas antiguos», 1071b 26 «los teólogos», 983b 27 «antiguísimos y primeros teólogos», *Mete.* 353a 34 «antiguos y ocupados en la teología» (cfr. *OF* 20 y 22).

¹⁹ Arist. *Fr.* 7 Rose. Tenemos sobre ella dos noticias indirectas: según *Phlp. in de An.* 186.24, el Estagirita no creía que fueran de Orfeo los versos que se le atribuían; según *Cic. ND* 1.107, Orfeo nunca existió (cfr. *OF* 421 y 1115). Cfr. cap. 53, § 1.

²⁰ Suda s.v. *Orpheus* (III 564, 27 Adler = p. 55 Thesleff., *OF* 1100 y 1106).

²¹ Epígenes en *Clem. Al. Strom.* 1.21.131.5 (*OF* 1100-1101).

²² *Clem. Al. Strom.* 1.21.131.5 (= p. 55 Thesleff., *OF* 1100), cfr. cap. 19, § 2.2.

Moisés es anterior a la literatura teológica griega y desacredita las noticias de la Antigüedad sobre Orfeo²³:

Orfeo nació por el mismo tiempo que Heracles y dicen que las obras que se le atribuyen fueron compuestas por Onomácrito de Atenas, que vivió durante el mandato de los hijos de Pisístrato, hacia la Olimpíada 50 (580/577 a.C.).

A Onomácrito le atribuye Pausanias temas característicos de la poesía órfica, como el desmembramiento de Dioniso a manos de los Titanes²⁴.

Pese a que esta relación de escépticos, así reunida, parece larga y consistente, las voces, iniciadas en la crítica ilustrada del s. IV a.C., que trataban de poner en tela de juicio la posibilidad de que Orfeo fuera un autor real son, sin embargo, minoritarias, frente a una abrumadora *communis opinio* que consideraba a Orfeo un poeta que había existido. Incluso tenemos huellas de contraargumentos a algunas críticas. Por una parte, frente al argumento del desconocimiento de la escritura antes de Homero, Diodoro nos dice que Orfeo habría escrito sus poemas «en letras pelásgicas», un dato que procede, al parecer, de Dionisio Escitobraquión²⁵ y que resulta muy pintoresco, ya que ignoramos qué quería decir eso de «letras pelásgicas». La expresión suscita al menos la posibilidad de que se hubiera conservado memoria de las antiguas escrituras silábicas del Egeo.

Por otra parte, para salvar la distancia temporal que mediaría entre el Orfeo «real» y los pretendidos autores posteriores, siempre quedaba un expediente simple, que explicaría, además, por qué en varios casos ciertas obras se citan indistintamente como de Orfeo o como de otro poeta: los poemas, aun cuando hubieran sido escritos por otros autores, habrían sido inspirados por Orfeo. En este contexto puede interpretarse una curiosa representación en una copa ática de figuras rojas conservada en el Fitzwilliam Museum de Cambridge²⁶. En ella se representa a una persona que escribe lo que la cabeza parlante de Orfeo parece dictarle. A su lado, Apolo aparece como garante de esta transmisión sagrada. Suele pensarse que lo que el joven copia son

²³ Tat. *Orat.* 41, cfr. Eus. *PE* 10.11.27 (*OF* 875 y 1110). Sobre Onomácrito, cfr. cap. 25 § 6.

²⁴ Paus. 8.37.5 (*OF* 39 y 1113). El propio Paus. 1.14.3 (*OF* 382), en su descripción de Eleusis, habla de la recitación de unos versos atribuidos a Orfeo y manifiesta su parecer de que no eran auténticos.

²⁵ D. S. 3.6.5 (Dionys. *Scyt. Fr.* 8, Rusten = *OF* 1026).

²⁶ Reproducida en Bottini, 1992, fig. 2 (tras p. 96). Caben otras interpretaciones, cfr. cap. 8, § 14 con fig. 17.

oráculos, pero ¿por qué no también poemas?²⁷. De acuerdo con esta imagen, cada uno de los poetas posteriores no sería más que un mero *medium* de la voz inspiradora de Orfeo.

2. ¿POR QUÉ SE ATRIBUYEN POEMAS A ORFEO?

No deja de ser sorprendente para los descreídos hombres de nuestra época el que un personaje del mito como Orfeo pasara a ser considerado un autor literario por la mayoría de los griegos. Aceptada la primera premisa, la de que Orfeo era considerado un personaje histórico y, además, poeta (frente a otros protagonistas de mitos a quienes no se atribuyen obras), se trata de que nos preguntemos por qué ciertos poetas de diferentes épocas renunciaron a su propia fama y prefirieron hacer creer a los demás que sus propias obras no eran suyas, sino de un personaje del mundo del mito.

La pregunta en realidad no es simple, sino múltiple, ya que suscita otras: qué tipo de poetas hacen eso y por qué, qué clase de obras son las que se pretendió hacer pasar por órficas y por qué se decidió atribuirles a Orfeo y no a otro personaje mítico. Entre las diversas razones posibles, podríamos, al menos, dar las siguientes:

1) La primera es que para los griegos cuanto más antigua sea una idea, tanto más respetable es. De ahí, la mención típica de «antiguo relato» (παλαιός λόγος) con que Platón prefiere referirse a menudo a obras órficas²⁸. Platón trata de garantizar la validez de sus propias ideas y la apoya en el testimonio de un viejo poema que es valioso porque es antiguo²⁹ y presumiblemente inspirado por los dioses. Vislumbramos que si ciertos poetas decidieron hacer pasar por obras de Orfeo sus producciones, debieron de hacerlo movidos por un deseo de conferir autoridad a su mensaje, sin duda porque era novedoso y opuesto a opiniones tenidas por valiosas, además de porque pretendían convencer de él a otros. No se trataba de exponer a la consideración del público una mera obra literaria, sino de transmitir a otros una nueva creencia, una especie de revelación religiosa. El afán por lograr

²⁷ Parece que hay una clara referencia a la transmisión de poesía en una enócoe ática de figuras rojas (ca. 440 a.C.) del Antikenmuseum de Basilea (nr. inv. BS 1416) en que la cabeza de Orfeo aparece al lado de dos Musas, una de las cuales sostiene un volumen abierto en sus manos. Cfr. cap. 8, n. 66.

²⁸ *Lg.* 715e, *Phd.* 70c, *Ep.* 7.335a, cfr. Bernabé, 1998a, 47.

²⁹ Guthrie, 1952, 241 = 1970, 243 (por donde citamos): «Sabemos que una cosa es verdad, porque podemos demostrármola: pero es satisfactorio saber que al creer en ella nos encontramos de acuerdo con las palabras divinamente inspiradas de los poetas, o bien con un artículo de fe de venerable antigüedad».

adeptos debía de ser para los autores de este nuevo mensaje más importante que su propio prestigio y por ello prefirieron atribuírselo a Orfeo, un poeta antiquísimo y por tanto sumamente prestigioso.

2) Ello nos lleva a la segunda razón: el discurso atribuido a Orfeo es siempre sagrado. Ya se afirma en el *Papiro de Derveni*³⁰ que

Orfeo... pronuncia un discurso sacro en toda su extensión, desde la primera hasta la última palabra.

Y Platón califica el discurso órfico no sólo de «antiguo» (παλαιός), sino también de «sagrado» (ιερός)³¹. Incluso ironiza sobre el parentesco de Orfeo con la divinidad (en tanto que hijo de una musa, Calfope) para conferirle autoridad a sus poemas en un pasaje del *Timeo*³².

3) Pero el verdadero centro del problema es qué tipo de poesía puede hacerse pasar por órfica. El tercer motivo que podemos enumerar por el que se puede atribuir un poema a Orfeo es que el tipo de poesía que se le asigna configura un conjunto coherente. Nunca se le atribuye, por ejemplo, poesía heroica del tipo de la *Ilíada* ni de la poesía cíclica, y sí, en cambio, un tipo específico de poemas³³. Permítaseme que insista en este aspecto, porque creo que el *Leitmotiv* de una cierta parte de la investigación moderna, según la cual lo que llamamos orfismo no tiene más unidad que la referencia a unos textos firmados por Orfeo, es la consecuencia de una visión desenfocada sobre la cuestión. En términos más bruscos, hacer tal afirmación es tratar el problema al revés.

En efecto, hay que partir de la constatación de que firmar una obra como «de Orfeo» implica por parte de quien lo hace asociarse a unos ciertos contenidos, que no sólo son literarios. Pienso que debería insistirse más en el problema de la creación de la literatura órfica desde la perspectiva religiosa: quien atribuye sus poemas a Orfeo los hace entrar en un determinado corpus que sirve de guía a una amplia variedad de individuos más o menos dispersos. Hay una posición religiosa en el escrito órfico, un factor de unión que el estudioso moderno no debe desvirtuar. Como señala Bianchi³⁴, la literatura órfica es un

³⁰ *P. Derv.* col. VII 7.

³¹ *Pl. Ep.* 7.335a.

³² *Pl. Ti.* 40d.

³³ Cfr. Bernabé, 1994b, 173 ss. Recuérdese que *Ar. Ra.* 1030 ss. especifica temas distintos para Orfeo (las τελεταί y abstenerse de las matanzas) y para Homero (ejércitos ordenados, la virtud y el armamento de los varones) y que *Pl. Prt.* 316d (*OF* 549 I) también distingue la «poesía» de Homero de las τελεταί de Orfeo. La temática de los poemas órficos tenía, pues, según los antiguos, una estrecha relación con los ritos místéricos.

³⁴ Bianchi, 1974, 130 [188].

género literario que comporta características de contenido, teoantropogónico y con la mirada puesta en la salvación de las almas, en la soteriología. Hay un principio de construcción, una idea madre, una visión de la existencia, que delimitan la experiencia órfica de la que son base. El orfismo es, siguiendo con las acertadas palabras de Bianchi, no sólo un estilo o una tradición poética, sino más bien un complejo solidario de forma y contenido, una ideología y una concepción del mundo. Una especie de «religión del libro».

No se puede, pues, decir que la poesía órfica es sólo poesía atribuida a Orfeo y que, por tanto, no puede hablarse de un movimiento religioso. Precisamente el hecho de que no se atribuya a Orfeo cualquier tipo de poesía, sino sólo poemas con determinadas características, indica que como trasfondo de la poesía órfica hay un ideario estable; o, si se quiere, la poesía órfica se atribuye a Orfeo porque, al mismo tiempo, se le atribuye también un ideario religioso, aunque éste sea más o menos flexible.

3. ATRIBUCIONES ANTIGUAS Y RECIENTES

Por otra parte, hay que señalar que no se le atribuye el mismo tipo de obras a Orfeo en toda la historia, sino que advertimos que lo que en un primer momento forma un esquema bastante coherente se desvirtúa un tanto con el paso del tiempo. Trataremos de trazar esta historia, distinguiendo los temas característicos de las obras atribuidas a Orfeo en época más antigua de aquellos otros que se integran en el elenco de pretendidas obras órficas mucho más tardías.

Las obras más antiguas (desde el siglo VI a.C. hasta la época helénica) son de carácter religioso: se ocupan del origen y destino de la vida humana, en el marco del origen y evolución del mundo. De esta época sería también el mito básico de la antropología órfica, el desmembramiento de Dioniso por los Titanes y el origen de los hombres y sus consecuencias: la transmigración de las almas y la suerte de éstas en el otro mundo³⁵. Algunos de estos conocimientos se expresaban a través de una forma concreta que era el descenso al mundo inferior (κατάβασις), un esquema narrativo destinado a tener gran éxito literario y que se repetirá en la literatura posterior, por ejemplo en Virgilio y luego en Dante. Otros aspectos referidos al destino de las almas en el Más Allá se transmitían a través de obras destinadas a ser usadas en rituales en que se informaba de tales verdades a los iniciados y se les enseñaba el modo de acelerar su reintegración en el otro mundo.

³⁵ Cfr. cap. 27.

Es claro que a Orfeo, en tanto que visitante del Hades en un viaje de ida y vuelta, era lógico atribuirle un conocimiento profundo y de primera mano sobre cuanto ocurría en el Allende con respecto al destino de las almas³⁶. No extraña, en consecuencia, que se le atribuya toda esta literatura. Pero, por otra parte, el acceso al otro mundo permite adquirir una forma de conocimiento superior sobre el pasado y el porvenir. La temporalidad es cosa de este mundo, y en el Más Allá se borran las distancias entre el pasado, el presente y el futuro. Por eso Eneas en el poema virgiliano desciende al mundo inferior y puede conocer cuál va a ser el destino de Roma. Esa especie de omnisciencia atemporal permite conocer también el origen del mundo y Orfeo se hace así depositario de un saber sobre lo ocurrido en el origen de los tiempos, que es, no olvidemos, lo que condiciona que las cosas sean ahora como son.

Asimismo, se atribuye a Orfeo en un primer momento una subliteratura mágica, que sería una especie de versión popular y acelerada de los procedimientos para alcanzar un mejor destino en el Más Allá³⁷. No nos extraña tampoco que a Orfeo se le atribuyan obras de magia: el canto de Orfeo no sólo podía actuar sobre la esfera de lo humano, sino que su fuerza se expandía al ámbito del mundo natural, sobre el que podía igualmente influir, e incluso al mundo de los dioses, para ejercer sobre ellos una especie de hechizo hipnótico que doblegaba sus voluntades y les obligaba a ir en la dirección deseada por él³⁸.

Pero el proceso de atribución de obras a Orfeo no se detiene. En un segundo momento, no anterior a la época tardohelenística y romana, Orfeo, sin dejar de ser un poeta del ámbito religioso, como se demuestra en la colección de himnos órficos tardíos, pasa a ser también poeta del ámbito científico o pseudocientífico. Y así se le atribuye un grupo de poemas astrológicos, botánicos, médicos, o lapidarios³⁹. A primera vista, estos temas no tienen ya casi nada que ver con la primera literatura atribuida a Orfeo y sólo parecen traslucir que el prestigio del poeta se ha acrecentado, lo que permite que se le asigne otro nuevo tipo de obras. Pero sí quiero hacer hincapié en que no se trata de una evolución casual o caprichosa, sino que es resultado de un proceso dentro del propio orfismo, en el que se va desarrollando

³⁶ Cfr. por ejemplo Plut. *Ser. num. vind.* 566A (OF 412).

³⁷ Frente a una concepción religiosa según la cual los plazos pueden ser más largos y no pueden ser alterados por la magia, cfr. por ejemplo, en relación con la transmigración, Emp. *Fr.* 115.6 D.-K. (= 107.6 Wright), que habla de «tiempos tres veces incontables»; Hdt. 2.123, de tres mil años, o Pl. *Phdr.* 248e-249a, de diez mil.

³⁸ Cfr. los caps. 3 y 5.

³⁹ Cfr. caps. 17 y 21.

un interés por los temas científicos. Así por ejemplo, el *Papiro de Derveni* es un caso de intromisión de la ciencia en la esfera religiosa. El anónimo escritor del siglo IV a.C. autor de este comentario de un poema de Orfeo atribuye al mensaje del poeta una oculta intención y realiza, en consecuencia, una interpretación alegórica elaborada sobre las teorías de los presocráticos. Pero más adelante encontramos diversos aspectos propios de un tratado científico en la misma obra poética órfica. Por poner sólo algunos ejemplos, el proemio de la llamada *Teogonía de Jerónimo y Helánico*, que se remonta probablemente al s. II a.C., nos habla de un agua primordial que luego se cuaja en tierra, a partir de la cual se producen otros elementos naturales, en un proceso que se parece mucho a los narrados por presocráticos como Anaximandro o Anaxímenes. En otra *Teogonía* un poco posterior a ésta, la llamada de las *Rapsodias*, se narra en el principio de los tiempos una confusión originaria en la que estaban presentes los cuatro elementos y una posterior escisión de los elementos en un orden posterior, esquemas que también nos recuerdan a los presocráticos⁴⁰. Algunos fragmentos de las *Rapsodias* reflejan ideas científicas de la época, como el asentamiento de la mayor parte de la población humana en la zona de la tierra con temperatura más moderada⁴¹.

No extraña que la poesía órfica invada el terreno de la astrología, a medias científico, a medias mágico, y que se le atribuyan a Orfeo obras como las *Dodecaeterides* o las *Ephemerides*, que vaticinan los acontecimientos mes a mes, según las conjunciones de los astros. O que se hagan pasar por suyas obras de medicina o de botánica, que traslucen el conocimiento de la naturaleza y de sus mecanismos, supuesto a quien sabe hacer moverse a los árboles o pacificar a los animales.

Al parecer, la última o una de las últimas obras atribuidas a Orfeo son las *Argonáuticas*, un ejercicio literario de un poetaastro quizá egipcio del s. V d.C., a quien le pareció una buena idea reescribir la vieja saga de los Argonautas en boca de uno de sus protagonistas, el más capacitado para ser el cronista o autor del diario de a bordo poético, Orfeo. Se reinventa así una vez más el Orfeo personaje del mito metido a poeta real. Pero ya las obras y las ideas que se le atribuyen sólo son órficas (en sentido antiguo) de un modo muy vago y sólo lo suficiente para caracterizar al personaje⁴². Es ésta también la época en que los filósofos neoplatónicos se han apropiado de los poemas de

⁴⁰ Cfr. Bernabé, 2002b, y el cap. 48.

⁴¹ Cfr. *OF* 160, que refleja ideas como las de Eratosth. *Fr.* 16.15 ss. Powell, o Arat. 22 ss., así como West, 1983a, 210 ss., y nota 114.

⁴² Cfr. Sánchez Ortiz de Landaluce, 1996, y el cap. 16.

Orfeo y los someten a un análisis orientado a demostrar que en la poesía órfica estaba ya *in nuce* toda la filosofía platónica⁴³.

4. A MODO DE RESUMEN

Orfeo es, pues, considerado mentor espiritual y autor o inspirador de las obras que exponen una doctrina religiosa, por parte de un grupo religioso bastante heterogéneo, pero con ciertos rasgos generales claros: profesan lo que podemos definir como un dionisismo pitagórico, esto es, una religión del éxtasis pero situada en un marco de creencias en la metempsicosis y en la necesidad de mantener el alma pura y el cuerpo apartado del derramamiento de sangre y del contacto con materias procedentes de un cuerpo muerto. La iniciación y los ritos los proveen de un bagaje de conocimientos místicos que les permiten saber cómo obtener un destino especial en el otro mundo, tras liberarse de la culpa originaria que acarrear. Una serie de prohibiciones rituales los conducen a ese objetivo.

En el seno de este heterogéneo grupo religioso se gesta en un primer momento una literatura sobre cosmogonías que den cuenta del origen del estado de cosas actual, sobre cosmologías para explicar de un modo sencillo cómo está estructurado el mundo, sobre descensos al otro mundo, sobre el origen y el destino del alma y sobre rituales para alcanzar un mejor destino en el Más Allá, que los antiguos engloban dentro del nombre genérico de τελεταί. Varios nombres de pitagóricos, incluso el del propio Pitágoras, están asociados a este tipo de literatura.

Una orientación que podríamos denominar «degradada» da lugar a los ensalmos y las actuaciones mágicas. El mito de Orfeo contiene también, sin duda, aspectos propios de la magia y por ello los magos comercian con encantamientos efectivos para toda clase de usos, que atribuyen a Orfeo por motivos de prestigio.

En época romana se le considera una especie de sabio enciclopédico, independiente ya del ámbito de la religión mística. La invasión de la ciencia y filosofía en la doctrina religiosa (que había dejado sus primeras huellas en las últimas versiones de las cosmogonías) propicia que se atribuyan a Orfeo nuevas obras, las científicas o pseudocientíficas. Luego ya, perdido todo carácter sacro, nos llega un *tour de force* literario en que se narra la saga de los Argonautas en primera persona.

⁴³ Cfr. valiosos estudios sobre Proclo, Damascio y el orfismo en Brisson, 1995. Vid. el cap. 60.

El resultado de este proceso es un conjunto de literatura pseudoe-pigráfica que en su momento debió de ser bastante impresionante⁴⁴ y que con el tiempo no haría sino crecer. Hoy no nos quedan de ella sino las ruinas, de las que tratamos de obtener significado aplicando toda nuestra capacidad filológica.

⁴⁴ Ya Pl. *R.* 364e nos habla de una «barahúnda de libros» de Orfeo y E. *Hipp.* 952 ss., en boca de Tesco, se refiere al «humo de sus múltiples escritos».

SEGUNDA PARTE

LOS TEXTOS ÓRFICOS

CARACTERÍSTICAS DE LOS TEXTOS ÓRFICOS

Alberto Bernabé
Universidad Complutense

1. RASGOS GENERALES EN UNA «BARAHÚNDA DE LIBROS»

Los poemas órficos debieron de ser muchos y muy diversos. Ya Platón¹ se refiere despectivamente a una serie de individuos poco de fiar y más cercanos a la charlatanería que a la religión, que muy probablemente no sean otros que los santones a los que otras fuentes llaman orfeotelestas², para decirnos que basaban su prestigio en lo que califica como una «barahúnda de libros» de Orfeo y Museo. «Barahúnda» traduce el griego ῥομαδος, que habitualmente califica el vocerío que produce una muchedumbre hablando a la vez y en el que es imposible discernir una voz de otra. El empleo de un término como éste indica que el filósofo considera que la literatura órfica de su tiempo forma un conjunto tan amplio como confuso³. También nos dice Platón que usaban tales libros para las τελεταί⁴, lo que parece indicar que muchos de ellos eran poemas funcionales, destinados a acompañar un ritual. No es descabellado pensar que algunos estarían

¹ Pl. R. 364e.

² Sobre los orfeotelestas, cfr. cap. 34. Un punto de vista diferente en cap. 52, § 5.

³ En un testimonio anterior muy coincidente con éste, E. Hipp. 952 ss., Teseo, un personaje prototípico del ateniense cabal, que considera a su hijo un auténtico Tartufo, ridiculiza su modo de vida casto y pretende insultarlo al incluirlo entre los órficos: «Tomando a Orfeo como señor –dice–, haz el baco, honrando el humo de sus múltiples escritos». Parece indicar Eurípides que en su época (a la que sin duda se refiere Teseo anacrónicamente) los libros órficos eran ya muchos («múltiples escritos») y que para el ateniense bienpensante el valor de esos escritos era como el «humo», o sea, nulo. Por su parte, Betegh, 2004, 67 ss., cree posible ver en la alusión al humo un juego de palabras entre el valor deleznable de los textos y una costumbre órfica de cremar los cadáveres junto con escritos, costumbre que documentaría el hallazgo del *Papiro de Derveni* entre los restos de una pira funeraria.

⁴ Sobre la difícil definición de τελεταί, cfr. el cap. 33, § 1.

destinados a la instrucción de principios religiosos básicos o incluso al comentario de textos (como el contenido en el *Papiro de Derveni*), mientras que otros tendrían un uso directo, como ensalmos o como protección del usuario⁵. De hecho, las referencias de la *República* vecinas de la que se acaba de citar consideran que los orfeotelestas pertenecen a la misma especie que los magos y los charlatanes⁶.

No parece que se tratara de poesía secreta. Da la impresión de que los libros órficos, o al menos algunos de ellos, estaban al alcance de todo el mundo, de modo que su carácter marginal procedería más bien de su escasa aceptación por determinados círculos. Así, por ejemplo, en la frontera entre los siglos IV y III, el cómico Alexis señala en la biblioteca de Lino, personaje de una de sus comedias, «Orfeo, Hesíodo, tragedias, Quérilo, Homero y Epicarmo»; es decir, los libros de Orfeo se mencionan entre obras bien conocidas de la época⁷. Los poemas atribuidos a nuestro mítico poeta debían, pues, ser mucho más conocidos de lo que podríamos sospechar por las escasas menciones antiguas de ellos que nos han llegado. De la popularidad de Orfeo en la Atenas de época clásica nos dan fe testimonios indirectos, como, por ejemplo, el hecho de que Aristófanes parodie en las *Aves*⁸ una teogonía órfica. Todo el efecto cómico del pasaje depende de que el público supiera de qué se estaba hablando, esto es, de que conociera la literatura atribuida a Orfeo, ya que, de otro modo, la alusión, igual que otras en el teatro, carecería de sentido y la parodia no tendría la menor gracia⁹. Ello nos induce a creer que entre los siglos V-IV a.C. la literatura órfica había alcanzado en Atenas una difusión y una popularidad notables, aunque se tratara de una producción mayoritariamen-

⁵ Cfr. a este respecto Sch. Pl. R. 364e (201 Greene) a propósito de la palabra «libros» en el pasaje platónico al que he aludido: «Se refiere a ensalmos, liberaciones de ataduras, purificaciones, ensalmos de alivio y similares». El escoliasta cita obras predominantemente mágicas (las «liberaciones de ataduras» se basan en la idea de que es posible «atar» mágicamente a un sujeto mediante un encantamiento que le impide moverse o desarrollarse, para liberarse del cual se requiere un conjuro específico). Tales textos existían ya en época de Platón, pero debían de ser aún más abundantes en la del escoliasta. Cfr. Jiménez San Cristóbal, 2002b.

⁶ Cf. cap. 52, § 5.

⁷ Alex. Fr. 140 K.-A. (OF 1018 I). Cfr. cap. 51, § 2.

⁸ Ar. Av. 690 ss. (OF 64). Cfr. Pardini, 1995; Bernabé, 1995b, e Imperio, 2004, 350 ss., así como cap. 51, § 3.1.

⁹ Cfr. un discurso de defensa (Ps.-D. 25.11 [OF 33 y 512]) en que se menciona a la Justicia vigilante tal como sería presentada por una teogonía órfica. Debemos pensar que este motivo había arraigado lo bastante en la Atenas de la época como para que un litigante considerara conveniente esgrimirlo como argumento para convencer a un jurado ateniense, compuesto por un gran número de ciudadanos corrientes. Incluso el propio Sócrates (Pl. Ap. 41a) parece buscar la complicidad de los jueces al señalar como una ventaja de la muerte la posibilidad de encontrarse con Orfeo y Museo en el Hades.

te silenciada por los representantes de la «alta literatura» que nos han llegado, con la excepción de Platón, que asume, aunque sólo en parte, postulados de este movimiento religioso.

En cuanto a su forma, a la luz de los fragmentos y noticias de que disponemos, los poemas órficos estaban escritos en hexámetros y en su inmensa mayoría debían de ser de dimensiones reducidas. La única excepción parecía ser el poema llamado *Las rapsodias*, que según la *Suda*, se articulaba en 24 rapsodias (lo que nos lleva a una extensión similar a la de la *Iliada*). Pero esta longitud anormal se explica por las peculiares características de su composición. Redactado probablemente hacia 100 a.C., este poema era una extensa recopilación literario-doctrinal del material poético órfico, plasmado en diversos escritos anteriores, una especie de conglomerado en que se hablaba del origen del mundo y de los dioses, de las luchas por el poder de las divinidades, de la infancia de Dioniso, del mito de los Titanes, del origen de los seres humanos y de los ciclos del alma. Su carácter de obra de aluvión explica sus dimensiones mucho mayores de las habituales.

Los demás poemas, incluso los más extensos, no parece que llegaran a alcanzar grandes dimensiones. De los conservados completos, el *Lapidario* (*Lithica*) tiene 774 versos y las *Argonáuticas*, 1375, dimensiones bastante moderadas. Ninguno de los *Himnos* de la colección que nos ha llegado supera los cincuenta versos y lo normal es que sean mucho más breves, igual que el himno teogónico glosado por el comentarista de Derveni, que no parece que llegara, como mucho, a más de unos ochenta versos.

Los fragmentos que tenemos presentan una calidad y estilo desiguales, según las obras, pero no parecen notablemente diferentes de otras creaciones de la poesía griega. Desde luego, no son sectarios, monocordes, como suelen ser las obras de propaganda de una secta, sino, por el contrario, nos muestran una considerable variedad. Pero hallamos en ellos, pese a todo, una serie de rasgos característicos y quizá sea revelador para determinarlos atender no sólo a los temas que cultivó esta poesía, sino también a aquellos terrenos en que nunca penetró¹⁰.

Sobre todo, es característico de los poemas atribuidos a Orfeo el intento de tender puentes entre hombres y dioses, entre vida y muerte, entre este mundo y el Más Allá. En mayor o menor medida son poemas escatológicos, en tanto que tienen puesta su mirada en el destino del alma en el Allende. Y no lo son sólo las diversas obras en que el tema es tratado directamente, como los descensos a los infiernos,

¹⁰ Cfr. Bernabé, 1994b, 181 ss.

sino todas las demás. Es precisamente en el terreno escatológico en el que se marcan las más notables diferencias de contenido entre los poemas órficos y los demás. Muestran un orden de preocupaciones ajeno, por ejemplo, a Homero y Hesíodo: la búsqueda de salvación, que va a la par con una reflexión sobre los problemas del tiempo y del alma. Se ha producido en ellos una profunda inversión respecto a la consideración de este mundo y del Más Allá, con respecto a los otros poetas citados: el exilio del alma no se produce en el Hades, sino en su vuelta a la tierra. Lo que se llama vida es en realidad muerte, siendo la verdadera vida la que está en el Allende.

Por ello, no extraña, como ya se ha señalado¹¹, que nunca se le atribuya a Orfeo la poesía de tipo heroico (como la *Iliada* o el *Ciclo*): el heroísmo es cosa de este mundo, no del otro, y los órficos tienen su mirada puesta en su vida futura. Nada más ajeno a una concepción positiva de la vida de ultratumba como es característica de la órfica que el conocido parlamento de Aquiles —el arquetipo del héroe homérico¹²—, en que declara que preferiría ser en la tierra jornalero de un hombre pobre antes que rey de los infiernos. Frente a la tajante separación homérica de hombres y dioses, el vivo interés de sus héroes por esta vida y su gran indiferencia por la futura, considerada peor que ésta, los órficos creen que el mundo es un valle de lágrimas y que la muerte es una liberación. Frente al igualitario destino de héroes y gente común en un Hades sórdido y oscuro, se promete en los poemas de Orfeo una vida diferente a determinadas personas que sean capaces de llevar a cabo determinadas formas de vida y ciertos ritos. Frente a la virtud (ἀρετή) guerrera hay en ellos un nuevo concepto moral, que habla de ascetismo y de purificación.

Tampoco cultivaron los órficos la poesía genealógica, ya que lo que importa a los órficos, tal como se proclama en las laminillas órficas de oro, no es su linaje mortal, sino el celeste (γένος οὐράνιον)¹³, que les faculta para volver a unirse un día con la divinidad. Frente al carácter irreversible de la genealogía humana, los órficos consideraban su γένος reversible, ya que creían que el alma se reencarnaba.

2. LOS TEMAS DE LA POESÍA ÓRFICA

Son pocas las obras del corpus órfico que nos han llegado completas. Tan sólo una colección de *Himnos*, las *Argonáuticas* y un *Lapida-*

¹¹ Cap. 10, § 2.

¹² *Od.* 11.489 ss.

¹³ Cfr. Bernabé-Jiménez, 2001, 71 ss.

rio (*Lithica*), todas ellas obras tardías. Fuera de eso tenemos una serie de fragmentos, citados literalmente o transmitidos en forma indirecta, y noticias sobre contenidos o títulos. El primer escollo para nuestro estudio es que casi nunca es fácil relacionar las noticias de un tipo con las de otro, esto es, no es fácil atribuir los fragmentos que nos han llegado a las obras cuyo título conocemos. Por ello, nos vemos obligados a hacer una clasificación mixta, predominantemente temática, en la que sólo a veces podemos hablar de obras con título.

En el capítulo 10 vimos que hay diferencias entre los temas de las obras atribuidas a Orfeo en las épocas más antiguas (desde el siglo VI a.C. hasta la época helenística) y los de los poemas más tardíos, de época tardohelenística o romana.

Un buen punto de referencia para clasificar las obras más antiguas del corpus órfico es partir de la consideración órfica de la vida humana como un simple paréntesis entre el principio (*ἀρχή*) de las cosas, el momento en que se organizó el mundo tal como es, y el fin (*τέλος*), que no es otro que la salvación. Ambos polos, cosmogonía y escatología, son los que dan sentido a la vida y, consecuentemente, la literatura órfica se articula sobre ellos. Ahora nos limitamos a reseñarlos y serán tratados por separado en los siguientes capítulos.

2.1. *Poemas relacionados con el principio (ἀρχή)*

De la *ἀρχή* nos hablan tres tipos de obras. En primer lugar, las diversas teogonías (que comportan asimismo una cosmogonía), en la idea de que esa *ἀρχή* de alguna forma prefigura y da sentido a lo que va a ser la historia posterior del mundo. En segundo lugar, las referencias al origen del hombre (en su mayoría incluidas probablemente en las teogonías, aunque este tema podría ser tratado en obras exentas) y, por último, las llamadas cosmologías u obras sobre cómo está configurado el mundo.

2.2. *Poemas relacionados con el τέλος*

En cuanto al *τέλος* o finalidad, es donde se sitúa el centro de interés de los órficos. El marco cosmogónico y teogónico sirve simplemente como antecedente, como entorno para situar el tema fundamental del destino de las almas. Como ya hemos visto, es aquí donde se encuentra la mayor novedad de la poesía órfica con relación al cuadro que hallamos en Homero y Hesíodo, la orientación soteriológica, es decir, preocupada por el problema del destino de las almas en la otra vida y de su salvación final.

Al interés por el τέλος corresponden cuatro tipos de obras: unas que podríamos llamar «informativas» de lo que sucede en los infiernos (los descensos al Hades o κατάβασεις); otras que acompañan a una amplia serie de rituales para acelerar el proceso de integración del alma en un Más Allá feliz (lo que no excluye que pasajes de obras de otro tipo puedan servir también como explicación de rituales); otras que se refieren a cuál debe ser el correcto modo de vida de los seres humanos; y, por último, obras sobre magia.

Completa el panorama de la literatura órfica más antigua la existencia de una literatura himnica, de la que sin embargo tenemos pocos ejemplos antiguos (ya que los himnos que componen la colección de *Himnos órficos* que nos han llegado son tardíos¹⁴).

2.3. Poemas «científicos» y otras producciones tardías

En un segundo momento, ya en época tardohelenística y romana, como también vimos en el capítulo anterior, se le atribuye a Orfeo una serie de poemas de tema «científico»: astrológicos, botánicos, médicos o lapidarios, aunque se sigue cultivando la poesía de carácter puramente religioso, como los *Himnos*.

Hay una derivación interesante de esta época, que son las obras de judíos helenizados influidos por el orfismo; nos han llegado dos versiones de un *Relato sagrado* (ἱερὸς λόγος) y restos de un juramento solemne¹⁵.

Es ésta también una época de síntesis. Se crea sobre todo el gran poema de aluvión, las *Rapsodias*, que es fundamentalmente una teogonía, pero ampliada con muchos más elementos.

Una de las últimas obras atribuidas a Orfeo son las *Argonáuticas*, un poema escrito en forma autobiográfica en que se narra la expedición de la nave *Argo* a la Cólquide.

¹⁴ Cfr. cap. 15, § 2.

¹⁵ Cfr. cap. 18.

TRADICIÓN ÓRFICA Y TRADICIÓN HOMÉRICA

Miguel Herrero
 Universidad Complutense

1. PLAN DEL CAPÍTULO

Mirad, pues, cuán provechosos
 nos fueron desde el principio los mejores poetas:
 Orfeo nos enseñó los ritos y a apartarnos de las matanzas,
 Museo las formas de curar enfermedades y los oráculos, Hesíodo
 el cultivo de la tierra, las estaciones de los frutos, las formas de
 arar, y el divino Homero,
 ¿de qué obtuvo su gloria y fama sino de enseñar las hazañas,
 la formación, la virtud y los ejércitos de los hombres?

En estos versos de Aristófanes (*Ra.* 1030-1036) están presentes los aspectos más problemáticos para antiguos y modernos de la relación entre Orfeo y Homero: la prioridad de uno respecto de otro, sus funciones respectivas como poetas dentro de la polis griega y la distribución de temas entre ambos dentro de un mismo género compartido, la poesía hexamétrica. Éstas serán las cuestiones que, por este orden, se tratarán en el presente capítulo.

2. LA PRIORIDAD Y LA DEPENDENCIA

Ya en la Antigüedad la relación de ambos poetas trató de definirse de la manera más plástica: la ordenación cronológica. El texto de Aristófanes nos muestra la secuencia tradicional Orfeo-Museo-Hesíodo-Homero, aceptada por la gran mayoría¹. El propio mito de Orfeo,

¹ Hippias 86 B 6 D.-K, Pl. *Ap.* 41a, D. S. 1.96.2, Plut. *Sept. sap. conv.* 16.

que lo situaba entre los Argonautas, apoyaba su anterioridad respecto a Homero. Sin embargo, no faltaron voces autorizadas, como Heródoto, Aristóteles y, muy probablemente siguiendo a este último, los filólogos alejandrinos, que situaron a Homero a la cabeza y adscribieron los poemas órficos a autores posteriores². La cuestión no era baladí, porque la prioridad de uno implicaba la dependencia del otro, con las consecuencias literarias y religiosas que veremos. En la Antigüedad tardía, el interés de cristianos y neoplatónicos por afirmar la prioridad de Orfeo³ garantizó su pervivencia durante la Edad Media y el Renacimiento hasta el siglo XIX, en que la filología moderna reivindicó la tesis de Heródoto.

Así, desde Lobeck, 1829, los estudiosos modernos no han abrigado duda alguna acerca de que Homero es anterior a la literatura órfica, con una excepción, Robert Böhme, quien defiende la existencia de una «Musa órfica», una tradición existente en época micénica, en la que Hesíodo y los últimos interpoladores de Homero se habrían inspirado. Pero ni su concepción ultraanalítica de Homero ni su tratamiento de toda la poesía órfica como antiquísima han obtenido, explicablemente, gran acogida⁴. En cualquier caso, ambas tendencias se mueven en la idea de una simple dependencia textual entre Homero y Orfeo. Una aproximación menos unilateral parece más fructífera. Veremos que si bien hay muchos casos de dependencia órfica de Homero, otros paralelismos pueden explicarse por la común tradición hexamétrica que subyace a ambas tradiciones. Y que la relación entre ambas puede estudiarse desde otros parámetros aparte de la prioridad cronológica.

En efecto, si la historicidad de la figura de Orfeo se disolvió hace tiempo en el poeta mítico al que se atribuye una tradición poética, tampoco la de Homero ha resistido incólume. Parte de los estudiosos modernos mantiene la idea de un rapsodo genial que escribió o dictó el verdadero texto de sus poemas en el siglo VIII a.C. Pero la escuela oralista⁵, en cambio, sostiene una visión evolutiva de la poesía homérica, que va pasando de un estado más multiforme (con diversas variantes

² Hdt. 2.53.3, Arist. *Fr.* 7 Rose, Epígenes *ap.* Clem. Al. *Strom.* 1.21.131, S. E. *M.* 1.203. Sobre la ascendencia peripatética de la filología alejandrina a través de Demetrio de Falero, cfr. Nagy, 1996, 153-187. Los resultados de este capítulo refuerzan la idea de que los alejandrinos defendían la prioridad cronológica –y estética– de Homero; cf. cap. 10 § 1.

³ Sobre las razones de cristianos y neoplatónicos para defender la prioridad de Orfeo, cfr. caps. 60 y 62. De hecho, varios fragmentos órficos (e. g. *OF* 298, 386, 748, 749, 852) deben su transmisión al afán de demostrar que Homero depende de Orfeo. Cfr. también *OF* 1141.

⁴ Entre su primer libro (1953) y el último (1991), tiene muchas obras que, aunque no se comparta la tesis central, aportan sugerencias de gran interés (p. e. cfr. n. 25).

⁵ Como una obra reciente, representativa de la escuela iniciada por M. Parry, cfr. Nagy, 1996.

según el gusto del rapsodo que recitara) a uno más uniforme a medida que la transmisión oral rapsódica va apoyándose más en la escritura, con la recitación en las Panateneas de la *Ilíada* y la *Odisea* a partir del siglo VI a.C. como paso decisivo en la fijación de su texto definitivo. Este proceso uniformador de los poemas homéricos sólo acaba con la crítica aristarquea en el s. II a.C., que fija un texto canónico. Mis conclusiones sobre el origen e intención de los *loci similes* órficos y su posible efecto sobre la transmisión de la poesía homérica son compatibles con las dos posturas: ni apoyan ni menoscaban la posibilidad de un único rapsodo que diera forma definitiva a los dos grandes poemas. Pero sí demuestran que el texto homérico que hoy disfrutamos es fruto de una evolución progresiva en la que la relación con otras tradiciones poéticas, como la órfica, desempeñó un papel de no poca importancia.

3. FUNCIONES DE ORFEO Y HOMERO COMO POETAS

Las visiones del orfismo se mueven entre dos polos extremos: quienes niegan sin más su existencia y quienes lo imaginan como un sistema homogéneo de creencias y conductas construido en oposición a los valores tradicionales identificados con los poemas homéricos⁶. Ninguno de ambos extremos hace justicia, en mi opinión, a la complejidad de la polis griega, que podía acoger tanto la recitación de las Panateneas como los misterios de Eleusis⁷. Al igual que hay múltiples estratos sociales, también hay diversos niveles religiosos en toda sociedad y Grecia no tiene por qué ser una excepción. Pero la explorable atracción de Homero ha hecho caer a muchos –antiguos y modernos, como veremos– en la tentación de reducir esa complejidad a uno de sus niveles, el de los dioses olímpicos y héroes homéricos, bien borrando toda distinción entre el mundo olímpico y el místico, bien dejando las deidades místicas y las preocupaciones escatológicas fuera de la ciudad, como su enemigo.

El texto inicial de Aristófanes establece una diferencia clara entre Orfeo y Homero: el primero obtiene su fama de las τελεταί, el segundo de cantar las hazañas de los guerreros. La posición de Homero como maestro de la ἀρετή en Grecia está fuera de duda, y el patronazgo de Orfeo respecto a la religiosidad de las τελεταί es paralelo. Ambos poetas no podrían intercambiar sus funciones, porque si

⁶ Sobre la apropiación ideológica de los poemas homéricos por la polis griega, especialmente Atenas, cfr. Seaford, 1994.

⁷ Sourvinou-Inwood, 2003, da convincentes pruebas de que la transformación de Eleusis en un santuario místico se produce ya bajo dominio ateniense. Cfr. cap. 64, § 3.4.

Orfeo no canta hazañas guerreras, su conexión con las τελεταί es el «sello que los antiguos creyeron encontrar en la poesía órfica»⁸. Otros testimonios lo confirman: la anécdota de que Orfeo no participó en un torneo poético por estar ocupado con las τελεταί⁹, o el que Platón destaque la inexistencia de «un cierto camino homérico de la vida» y en cambio hable de una «vida órfica»¹⁰. Esta diferencia fue aún percibida por los neoplatónicos que llaman generalmente a Homero «el poeta» y a Orfeo «el teólogo».

Estos mismos neoplatónicos, sin embargo, alegorizaban a ambos poetas de modo similar, poniéndolos al mismo nivel¹¹. Igualmente, aunque Orfeo rehúse en la mencionada anécdota el torneo poético, veremos huellas de competición poética entre su tradición poética y la homérica, que los sitúa en el mismo plano. Los papeles de los poetas no siempre se distinguen tan nítidamente como en el texto de Aristófanés. De hecho, este mismo texto muestra, junto al principio de distinción de funciones, un principio opuesto de asimilación que los mete en un mismo saco, los poetas hexamétricos que cumplen el mismo fin: ambos poetas son «útiles (ὠφέλιμοι)». ¿Útiles para quién? La utilidad de Orfeo es enseñarnos las τελεταί a «nosotros» (ἡμῖν): este «nosotros» es la ciudad a la que los dos prestan sus servicios, cada uno en su nivel. Las τελεταί y el «apartarse de las matanzas» aparecen como algo beneficioso para la comunidad¹². Recordemos que Platón critica a los sacerdotes itinerantes que someten a sus τελεταί tanto a particulares (ἰδιῶται) como a ciudades (πόλεις) enteras¹³. Su descripción apunta a que Homero y Hesíodo se utilizaban de modo similar a Orfeo y Museo, para justificar la necesidad de las purificaciones, lo cual demuestra que las fronteras entre sus funciones respectivas no eran rígidas y que podían solaparse, acordarse incluso, al servicio de los mismos intereses, de la polis o de diversas posiciones filosófi-

⁸ Parker, 1995, 486. Bianchi, 1974, 130, fue quien primero afirmó este hecho capital para postular un «orfismo».

⁹ «Y Museo, que imitaba a Orfeo en todo» (Paus. 10.7.2). La posición de Museo es a los efectos de este estudio similar a la de Orfeo: en Pl. *Prt.* 316d su dedicación a las τελεταί oscurece incluso la condición de poetas de la pareja Orfeo-Museo ante Homero y Hesíodo.

¹⁰ ὁδὸν τινα ... βίου Ὀμηρικῆν (Pl. *R.* 600b); Ὀρφικὸς βίος (Pl. *Lg.* 782c).

¹¹ Lamberton, 1986, para la alegorización neoplatónica de Homero, Brisson 1995 para la de Orfeo. El primer alegorista conocido de Homero es Teágenes de Regio (s. VI a.C.), y el de Orfeo es el comentarista de Derveni (s. IV a.C.).

¹² Esta expresión puede señalar el vegetarianismo o hacer de Orfeo el héroe cultural responsable de que los hombres dejaran de matarse entre sí (cfr. Graf, 1974, y cap. 31, § 3 y 51, § 2).

¹³ Pl. *R.* 364e. La referencia a las «ciudades enteras» debe de referirse a purificaciones colectivas, como cuando Epiménides purificó Atenas tras la muerte de Cilón. Cfr. cap. 64, § 3.1.

cas¹⁴. Veremos que los que se toman en serio a Orfeo para invocarlo como autoridad –desde los iniciadores ambulantes a estoicos, neoplatónicos, e incluso cristianos– prestan atención a sus puntos de acuerdo con Homero, mientras que los escépticos como Heródoto, Aristóteles o los alejandrinos están más pendientes de los elementos que los diferencian e incluso los hacen, en ocasiones, incompatibles.

4. ORIGEN DE LAS COINCIDENCIAS POÉTICAS

Cualquier comparación u oposición presupone un fondo común sobre el que ésta se establece, que en este caso es el *epos*: tanto Orfeo como Homero son para los griegos ante todo poetas a quienes las Musas inspiran hexámetros transmitidos después por los rapsodos¹⁵. De esta cercanía resulta una serie de *loci similes* que son el material del que parte este estudio. El origen, propósitos y la reacción esperada o real de su audiencia son las cuestiones que aquí se abordan¹⁶.

Hay dos posibles explicaciones de los paralelismos: la dependencia de un poeta respecto del otro o la tradición hexamétrica en la que ambos se inspiran. Los tratados helenísticos *Sobre el plagio* se decantan claramente por la primera opción: acorde con la ordenación cronológica tradicional, Homero copia de Orfeo¹⁷. No es casual que el problema del «plagio» se abordara en época helenística, cuando la poesía homérica empezó a considerarse derivada de un texto primigenio escrito por el poeta. En la filología moderna, la misma aproximación textual dio una solución exactamente inversa a la misma pregunta: *epici ab orphicis adhibiti*¹⁸. Sin duda la apropiación de versos homéricos es frecuente en la poesía órfica, como en el resto de la épica. Pero hoy sabemos también que la poesía hexamétrica es here-

¹⁴ Pl. *R.* 363a-c y *R.* 364d-e presenta a los que anuncian las purificaciones con citas de Hesíodo y Homero, a los que siguen referencias a Museo y Orfeo en el mismo sentido.

¹⁵ Pl. *Io* 536b. Cfr. Martin, 2001, comentado *infra*, sobre este pasaje.

¹⁶ No entro en los complejos problemas del *Himno homérico a Deméter*, atribuido a Orfeo en los *OF* 383 y 513, del que se ocupan los caps. 19, § 6.2, y 31, §§ 2-3. Los versos homéricos de los *HO* y de las *AO*, por su composición tardía, carecen de interés para este estudio, que termina con Aristarco, en el s. II a.C. Sí tendré en cuenta los de las *Rapsodias*, compuestas en el s. I a.C. a partir de teogonías más antiguas, cuando haya indicios de que determinados versos podían aparecer en estos poemas anteriores. Los paralelos homéricos de las laminillas áureas merecen un estudio aparte (cfr. cap. 64, § 2.1).

¹⁷ Sobre estos tratados helenísticos *Περὶ κλοπῆς* cfr. Stemplinger, 1912, y Ziegler 1950b. El que interesa aquí es citado por Clemente para probar el hábito de los poetas paganos de robarse versos entre sí, lo que demuestra su capacidad para plagiar la Biblia. En los tres casos en que se cita a Homero y Orfeo (*Strom.* 6.2.5.3, 6.2.26.1-2) el autor piensa que el primero copia al segundo.

¹⁸ Kern, 1922, 398.

dera de un caudal que se remonta a la tradición indoeuropea, y que incluso cuando la escritura hizo su entrada en Grecia, los poetas continuaron componiendo y transmitiendo oralmente durante largo tiempo. Dado que la poesía órfica contiene materiales con correspondencias orientales de gran antigüedad¹⁹, cuya transmisión solamente pudo ser oral, resulta lógico pensar que algunos de los paralelos provienen del caudal de fórmulas hexamétricas del que toda la poesía épica, no sólo la homérica, bebe. Así, aunque el tratado *Sobre el plagio* nos presenta el OF 846 («pues nada hay más perro y vil que la mujer») como fuente directa de *Od.* 11.427 («pues nada hay más terrible y perro que la mujer»), es claro que responde a un *topos* tan extendido como es el de la maldad femenina, que tal vez puede provenir de la tradición común²⁰. Sentencias semejantes se encuentran en Hesíodo o en Semónides²¹. Igual que ocurre con las variantes de los paremiógrafos, no se pueden remontar a un original único²², y las razones, si las hay, por las que cada poeta habría escogido una variante en vez de otra escapan al lector moderno.

Explicación similar puede encontrarse para otros paralelos. El caso más claro, por su antigüedad garantizada, es el verso citado en el *Papiro de Derveni* col. VIII 1, que se compone de dos fórmulas tradicionales que aparecen en Homero²³.

οἱ Διὸς ἐξεγένοντο [ὑπερμει]έος βασιλῆος.

Los que nacieron de Zeus, monarca más que poderoso.

¹⁹ Bernabé, 1997a, Burkert, 1992, 125-127. Ahora D'Alessio, 2004, 23-29, sobre el origen oriental de la imagen del *P.Derv.* de los tendones de Aqueloo, que encontraremos después.

²⁰ West, 1983a, 276, sugiere que el verso órfico, cuyo contexto y datación desconocemos, pertenece a un *Descenso al Hades*, por el contexto del paralelo homérico en la *Nekyia*. Puesto que no hay en la poesía órfica que conocemos mujer alguna que merezca insultos (salvo quizá las que acabaron con el propio poeta), podría referirse a los destinos del alma en la reencarnación, lo que apoyaría un contexto escatológico. Sobre el solapamiento de Orfeo y Homero en el tema de la catábasis, cfr. *infra*.

²¹ Hes. *Op.* 702, o *Semon. Fr.* 6 West.

²² Para continuar con el ejemplo de la maldad femenina, cfr. Diogenian. 4.4. (CPG I 233 Leutsch-Schneidewin): γυναικὶ μὴ πίστευε, μηδ' ἂν ἀποθάνῃ, y Greg. *Cypr.* 2.8 (CPG I 359 L.-S.): γυναικὶ μὴ πίστευε, μηδ' ὅταν θάνῃ. Cfr. también un proverbio similar a los versos citados: *Mant. Prov.* 2.42 (CPG II 765 L.-S.): οὐδέν' ἐστι θηρίον γυναικὸς ἀμαχώτερον.

²³ οἱ Διὸς ἐξεγένοντο (*Il.* 5.637) y ὑπερμενέων βασιλῆων (*Il.* 8.236, *Od.* 13.205). Zeus nunca recibe en Homero el título de βασιλεύς, salvo en *h. Cer.* 358, un himno atribuido precisamente en ocasiones a Orfeo. La literatura órfica conservada enfatiza mucho más que Homero, más aún que Hesíodo, la absoluta centralidad de Zeus (cfr. *infra*). La conjetura [ὑπερμει]έος parece justificada, aunque no cabe descartar la restitución de Janko [περισθεν]έος.

En col. X 9 hallamos otra fórmula tradicional con paralelos homéricos²⁴.

ὥς ἂν ἔ[χοι κά]τα καλὸν ἔδος υἰφόμεντος Ὀλύμπου.
Cómo ocuparían la hermosa sede del nevado Olimpo.

Por eso es muy tentador dar la misma explicación a los versos citados en la columna XXVI del papiro, que dice:

Está claro (δηλοῖ) en estos versos lo que el poeta quiere decir: «Hermes, hijo de Maya, mensajero, dador de bienes» (Ἑρμῆ, Μαιάδος υἱέ, διάκτορε, δῶπορ ἑάων), y también está claro en éstos: «Pues dos urnas están en el suelo de Zeus, / de dones que él dio, una de males, la otra de bendiciones» (δοιοὶ γάρ τε πίθοι κατακείαται ἐν Διὸς ὕδει / δῶρων οἷα διδοῦσι κακῶν, ἕτερος δέ τ'ἑάων).

Aunque estos versos coinciden literalmente con pasajes homéricos (*Od.* 8.335 e *Il.* 24.527 ss., respectivamente), es muy posible que el comentarista no se refiera como su autor a Homero, sino a Orfeo, al que lleva citando durante todo el comentario²⁵. El primer verso es una invocación con los epítetos propios de Hermes (*Hes. Op.* 68, *Hom. Il.* 2. 103). Y, respecto al segundo pasaje, Platón parece dejar claro que es material tradicional cuando dice:

¿Acaso no hay que hacer caso a *Homero o cualquier otro poeta* cuando dice... que
«hay dos jarras en el suelo de Zeus
llenas de destinos, unos buenos y otros malos»?²⁶

²⁴ Aparece en *h. Hom.* 15.7 para expresar la idea común del Olimpo nevado (*Il.* 18.615) como sede de los dioses (*Il.* 5.360, 6.42). Estos versos son comentados de modo sorprendentemente similar por el comentarista de Derveni y Aristarco, lo que apunta a que usan fuentes comunes (Casadesús, 2001b; Schironi, 2001).

²⁵ Böhme, 1988 y 1989, fue el primero en sugerirlo, tomando el δηλοῖ que los introduce como personal, con Orfeo como sujeto. Obbink, 1997, 41, n. 4, y Betegh, 2004, 100, apoyan la idea. Por el estilo parecen pertenecer a los *Himnos* que el comentarista cita en col. XIX 21. La edición de Bernabé los coloca como *OF* 687-688, «*versus Homeri an e Hymnis Orphicis hausti?*».

²⁶ *Pl. R.* 379c. Nótese que el segundo verso es distinto (κηρῶν ἔμπλειοι, ὁ μὲν ἐσθλῶν, αὐτὰρ ὁ δειλῶν) que el transmitido por el papiro y nuestro Homero. Esto demuestra la existencia de diversas variantes y la posibilidad de variación horizontal (dentro del mismo verso) en la recitación homérica en época de Platón, mientras que el número de versos ya sería invariable (Labarbe, 1949, 409 ss.). Platón continúa citando a Homero (*Il.* 24.530, 532) y acaba con un *adespoton* «ἀγαθῶν τε κακῶν τε τέτυκται» («Zeus dispensa bienes y males») que tal vez pueda atribuirse al entorno de los *Orphica* (cfr. *OF* 377.11-12, con una fórmula similar), porque en nuestro Homero no aparece tal fórmula, y la sucesión de citas de Platón puede referirse a «Homero o cualquier otro poeta».

Otros ejemplos sugieren la misma explicación de un origen en el caudal formular común²⁷, en especial cuando se trata de epítetos tradicionales de dioses: por ejemplo, Zeus como «padre de los dioses y hombres» (πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε), una fórmula tan compartida por los griegos que no es necesario postular un plagio²⁸.

Hay casos, en cambio, en que la dependencia de Orfeo respecto a Homero parece evidente. El tratado *Sobre el plagio* ofrece dos ejemplos en que varios versos homéricos son calcados en un poema órfico que, entre otras cosas, narra la castración de Crono y la desaparición de Dioniso (OF 223 y 330). No hay duda de que en la constante recreación de poemas órficos que culmina en la compilación de las *Rapsodias* los calcos de Homero eran de gran utilidad para narrar y enlazar episodios. Mas precisamente esta identidad los hace poco interesantes para los autores antiguos (como para nosotros), que no los citan. Si podían citar a Homero directamente, ¿para qué citar a Orfeo? Sólo los estudiosos con una extraña curiosidad por el plagio se interesan por estos pasajes.

5. MOTIVOS DE LAS COINCIDENCIAS POÉTICAS

Pero el «plagio» puede merecer cierto interés, pues en otros casos la apropiación órfica de versos homéricos puede haber tenido intereses de mayor calado que llenar los espacios narrativos. Tal es posiblemente el caso de la cadena áurea (σειρήν χρυσείην) con que Zeus ata el universo en las *Rapsodias* (OF 237), que imita a la que en la *Ilíada* (8.19) amenaza con usar para atar a todos los dioses. Puesto que los estoicos alegorizaron esta cadena como la atadura del destino²⁹, es lógico suponer que el pasaje es un añadido helenístico a la poesía órfica³⁰, en la línea de la exégesis alegórica estoica de Home-

²⁷ OF 269 ~ Il. 24.544, Od. 6.232; OF 298 = Il. 5.665.

²⁸ La tradición poética órfica aplica la fórmula a Zeus (OF 244; 282). De unas alusiones de Orígenes *Cels.* 4.48 y Gr. Naz. *Or.* 4.115 y 31.16 podría deducirse que la aplica también a Crono (OF 201). Pero una variante del texto de Orígenes señala a Zeus en vez de a Crono, y Gregorio parece mezclar diversos episodios teogónicos en que fusiona a Zeus y Crono (cfr. D'Alessio, 2004, 29, n. 43), con lo que desaparecerían los motivos para designar con esta fórmula a Zeus, lo que no tendría paralelos en la poesía griega ni una razón clara de ser. Cfr. Herrero 2007a, 157-161, con el análisis detallado de ambos textos.

²⁹ Cfr. Lévêque, 1959.

³⁰ West, 1983a, 237 ss. No cabe excluir que sea una imagen teogónica tradicional, pues la cadena de oro aparece atando a los dioses todos en Homero antes de cualquier interpretación estoica. Pero puesto que no hay indicios de su presencia en poesía órfica anterior a las *Rapsodias*, parece claro que dicha presencia en el poema órfico es fruto de la imitación de Homero. El pasaje homérico parece unir el episodio teogónico de tirar de los extremos de una cuerda, que tiene paralelos indoeuropeos (Lévêque, 1959, 8-10), y la imagen de atar a todos los dioses juntos como cautivos de un guerrero victorioso, lo que tiene paralelos medioorientales (West, 1997a, 371). El poema órfico sólo recoge la segunda imagen.

ro, que también se aplicaba a Orfeo³¹. En esta línea, West sugiere que el episodio del reparto del universo entre Zeus, Posidón y Hades habría encontrado también acomodo en alguna teogonía órfica³².

El esfuerzo de adecuar Orfeo y Homero a sus teorías filosóficas debe de haber influido en el trabajo editorial de la escuela estoicizante de Pérgamo, que trataría de armonizar ambos poetas en lo posible, probablemente bajo la excusa de la dependencia de Homero respecto a Orfeo³³. Ésta es probablemente la explicación de que la estructura de los *Hieroi Logoi en 24 Rapsodias*, compilados posiblemente en círculos pergameños, esté claramente modelada sobre la división de la *Ilíada* y la *Odissea*³⁴. Asimismo la tradición, originada en el s. I a.C., de que cuatro poetas órficos (Onomácrito, Orfeo de Crotona, Zópiro de Heraclea y un cuarto de nombre incierto) fueron los asistentes de Pisístrato en su reconstrucción de los poemas homéricos dispersos parece una explicación tan conveniente de los acuerdos entre Orfeo y Homero que es difícil no adscribirla a los beneficiarios del «crimen», es decir, los estoicos³⁵.

En este sentido, Nagy propone que esta práctica armonizadora de los estoicos entre los dos poetas influyó no sólo en las ediciones de Orfeo, sino también en las de Homero³⁶. Los estudiosos pergameños, cuya figura más destacada fue Crates de Malo, habrían utilizado para sus interpretaciones filosóficas un *Homerus auctus*, compatible con su supuesto predecesor Orfeo y que tendría varios versos compartidos con él. Plutarco da testimonio de ello³⁷:

Pero tú, amando y admirando a Aristarco, no escuchas a Crates, que dice:

«Océano, que es la génesis de todo,
hombres y dioses, que fluye sobre la mayor parte de la tierra»³⁸.

Ya Helck llamó órficos a estos versos basándose en que Océano es llamado padre no sólo de los dioses, sino también de los hom-

³¹ Cfr. cap. 54, § 1.

³² West, 1983a, 128. El episodio se narra en *Il.* 15.187-192.

³³ Esta idea perduró mucho más que los mismos estoicos. Pselo, en el siglo XI, comentando precisamente la cadena áurea, dice que Homero la conoció «tras haber frecuentado los misterios órficos» (*Aur. Cat.* 164-167 Duffy).

³⁴ West, 1983a, 248 ss., da argumentos convincentes (aunque cfr. en contra Nagy, 2001a, 8).

³⁵ West, 1983a, 247-251, Janko 1992, 32.

³⁶ Nagy, 2001a, propone, en mi opinión con razón, que es exactamente el método inverso a la escuela rival de Alejandría, e invoca como prueba del desacuerdo Seneca *Ep.* 88.39, en que se condenan por separado una aproximación a Homero que concierne a Orfeo y otra que concierne a Aristarco.

³⁷ *Plu. de fac. orb. Lun.* 938D.

³⁸ Ὠκεανός, ὅσπερ γένεσις πάντεσσι τέτυκται
ἀνδράσιν ἠδὲ θεοῖς, πλείστην ἐπὶ γαῖαν ἴησιν (*Il.* 14. 246a).

bres³⁹. Además interpreta πλείστην ἐπὶ γαῖαν ἵησιν como expresión de la idea pitagórica de una Tierra esférica, lo cual contradice la noción tradicional de una tierra redonda y plana rodeada por el río Océano, común en Homero⁴⁰. Hay otra prueba aún más clara del color órfico del verso 446a: el apologista Atenágoras⁴¹ cita el 446 atribuyéndolo no a Homero, sino a Orfeo, tratando de demostrar que uno y otro hacen descender a los dioses paganos de elementos materiales. Su información parece provenir de la teogonía órfica de inspiración estoica transmitida por Jerónimo y Helánico según Damascio⁴², y puesto que en Pérgamo se trataba de alegorizar *more Stoico* a Orfeo y Homero, no es extraño que, admitida la prioridad de Orfeo, la edición homérica de Crates tuviera insertos versos procedentes de poemas órficos: dos versos que se oponían en principio a la cosmología homérica partiendo de la apropiación del verso homérico sobre Océano, al que se añadía el que en la edición alegorizante de Crates acabó por ser *Il.* 14.246a⁴³. El verso que en un principio se oponía a Homero acabó por hacerse concordar con él.

Si estos *loci similes* parecen provenir de la intención de armonizar ambos poetas, compartida por estoicos, neoplatónicos y cristianos, para invocar a los dos, bien como autoridad, bien como rivales, otros paralelos parecen pretender enfatizar el carácter alternativo de Orfeo respecto a Homero, especialmente en materias que los poetas órficos gustaban de tratar, como la teogonía y la cosmogonía. Así, el siguiente pasaje homérico (*Il.* 21.194-197) es conocido por la yuxtaposición de dos divinidades acuáticas, Océano y Aqueloo.

τῶι οὐδὲ κρείων Ἀχελῷος ἰσοφαρίζει,
οὐδὲ βαθυρρεῖται μέγα σθένης Ὠκεανόιο,

³⁹ Helck, 1905, 30-31. Sus argumentos son aceptados por Broggiato, 2001 (ad *Fr.* 20). Océano como padre de dioses y hombres sólo aparece además en *OH* 83.2. Es una figura teogónica principal tanto en la tradición órfica como en la homérica, por lo que encontraremos su figura en diversos pasajes analizados. Cfr. Hdt. 2.23, que dice que «Homero o un poeta más antiguo» introdujo su figura entre los griegos.

⁴⁰ *Il.* 18.606, 399, *Od.* 11.639, 12.1, 20.65. La noción tradicional también aparece en *OF* 287 o en *OH* 83, lo que demuestra que no hay que pensar en una astronomía órfica unificada, sino que los *Orphica* servían para expresar ideas cosmológicas diferentes, dependiendo de quién compusiera cada poema.

⁴¹ Athenag. *Leg.* 18. El paralelo con Plutarco demuestra que no es una glosa inserta en el texto (como sugiere West, 1983a, 184), sino que realmente cita a Orfeo.

⁴² Cfr. cap. 14, § 7.

⁴³ No es descartable, puesto que el significado de ἵημι ἐπί es «fluir» o «desear», que estos dos versos dejasen traslucir una antigua pareja teogónica Océano-Ge (propuesta por Jäger, 1947, 220, n. 57), aunque West, 1983a, 184-187, y Bernabé 2004a, ad *OF* 75, muestran, desde opiniones a su vez divergentes, la improbabilidad de la presencia de esta pareja en la *Teogonía de Jerónimo y Helánico*.

*ἔξ οὗ περ πάντες ποταμοὶ καὶ πᾶσα θάλασσα
καὶ πᾶσαι κρήναι καὶ φρεΐατα μακρὰ νόουσιν.*
Con él (*sc.*, Zeus) ni siquiera el rey Aqueloo compite,
ni la gran fuerza de Océano de profunda corriente,
del que vienen todos los ríos y todo el mar
y todas las fuentes y los grandes pozos.

De los escolios parece deducirse que Zenódoto y Megaclides conocían una versión sin el verso sobre Océano, cuya omisión hace a Aqueloo fuente de las aguas⁴⁴. La cuestión ha hecho correr ríos de tinta. Pero en un estudio reciente se demuestra con buenos argumentos que la versión sin Océano es la más antigua y que por ello fue preferida por Zenódoto⁴⁵. El verso sobre Océano se añadió después para adecuar el pasaje a la preeminencia de Océano en el resto de los poemas homéricos. En cambio, el problema suscitado por la competencia funcional de dos divinidades acuáticas fue resuelto de modo distinto por el poeta órfico de la *Teogonía de Derveni* en los siguientes versos, que «comparten con la versión breve la identificación única de Aqueloo con el origen del mar y todas las aguas, y con la versión larga la coexistencia de Océano y Aqueloo en dos líneas consecutivas»⁴⁶:

*μήσατο δ' Ὀκεανῶιο μέγα σθένης εὐρὺν ῥέοντος·
Ἴνας δ' ἐγκατέλεξ' Ἀχελωΐου ἀργυροδίνεω,
ἔξ οὖν πᾶσα θάλασσα...*

Y concibió la poderosa fuerza de Océano de ancha corriente,
e hizo fluir en él los tendones de Aqueloo de argénteos remolinos,
del que proceden todos los mares...

La inversión del orden de los ríos hace a Aqueloo el origen de las aguas, y lo inserta en Océano. El poeta órfico parece responder así al pasaje homérico, dando una solución diferente al mismo problema. La distinta solución adoptada por cada poeta para el mismo problema corresponde a sus respectivos campos de interés. En Homero acaba predominando Océano porque su importancia literaria es mayor. En cambio, la preeminencia de Aqueloo en el poema órfico corresponde a su mayor presencia en el culto⁴⁷. La denominación del agua como

⁴⁴ Sch. Hom. II. 13.433 (III 486 Erbse).

⁴⁵ D'Alessio, 2004, con toda la bibliografía sobre la cuestión.

⁴⁶ D'Alessio, 2004, 23. Los versos son transmitidos en un comentario al pasaje homérico preservado en *P. Oxy.* 221.9.1. Son con seguridad órficos (*OF* 16), pues coinciden literalmente con los citados en el *P. Derv.* cols. XII-XIII.

⁴⁷ D'Alessio, 2004, 32-33.

Aqueloo, que desde el comentarista de Derveni a Servio insisten en atribuir a Orfeo⁴⁸, la relacionaba con sus usos rituales, como ya dice el historiador Éforo en el siglo IV:

Solemos decir eso (Aqueloo) cuando nos referimos a lo divino: pues llamamos Aqueloo al agua especialmente en juramentos, plegarias y sacrificios y todo lo que tiene que ver con los dioses⁴⁹.

Así, una simple inversión del orden de los versos le bastaba al poeta órfico no sólo para presentar un modelo cosmológico distinto, sino también para remitirse al mundo del ritual y distanciarse del secular Homero.

Esta estrategia de invertir el orden de los versos homéricos hace inevitable recordar la inversión del orden del sacrificio habitual que los Titanes llevan a cabo con Dioniso, cuyos miembros primero cuecen y luego asan. Esta inversión pretende probablemente marcar la perversión ritual de este crimen primordial⁵⁰ y nada mejor para ello que remitirse a las escenas homéricas que describen el sacrificio canónico. El resumen en prosa de este episodio que hace Clemente de Alejandría deja entrever huellas de esta remisión a Homero del poeta órfico parafraseado⁵¹:

Tras despedazarlo, los Titanes colocan un caldero sobre un trípode y echan dentro los miembros de Dioniso. Primero (πρότερον) lo cocieron. Después (ἔπειτα), «atravesándolo con espetones, lo pusieron sobre Hefesto» (*Il.* 2.426-428). Finalmente, Zeus aparece: si era dios, tal vez participó del aroma, que vuestros dioses reconocen «recibir como su parte» (*Il.* 4. 49).

⁴⁸ *P. Derv.* col. XXIII 12: «Claramente Orfeo llama Aqueloo al agua»; *Serv. in Georg.* 1.8 (*OF* 154): «Como enseña Orfeo... los antiguos llamaban Aqueloo a toda el agua en general».

⁴⁹ Ephor. *FGrHist* 70 F 20c (ap. *Macr. Sat.* 5.18.6). Cfr. cap. 51 §, 3.1. Si Seaford, 1996 tiene razón al asociar la locura de Penteo en las *Bacantes* (616-637) con la experiencia del iniciando en los misterios, llamar al agua Aqueloo en *Eur. Ba.* 625 puede pretender remitirse al ritual: una sola palabra cambia el registro de todo un pasaje.

⁵⁰ Esta explicación es preferible a la teoría de Detienne, 1977, según el cual la alteración del orden (también aludida en *Arist. Probl.* 3.43 Bussemaker) representa el rechazo órfico del sacrificio de la ciudad. Pero Parker, 1995, 509, n. 93, señala que el sacrificio titánico no es una inversión exacta de éste, pues el procedimiento usual es cocer algunas partes y asar otras. La asimetría debilita la interpretación «antipolítica» y apoya su consideración como perversión ritual. Cfr. cap. 64. En el *Cíclope* de Eurípides, en que se habla de un «encantamiento de Orfeo» (646), también el protagonista desmiembra, cuece y asa primero a sus víctimas, del mismo modo que los Titanes tras matar a Dioniso.

⁵¹ *Clem. Alex. Prot.* 2.18. Sobre la fuente órfica de Clemente, cfr. cap. 62, § 3.3.

Aunque Clemente use el pasaje para burlarse del mito pagano, probablemente las citas homéricas, en especial la primera, no son producto de su entusiasmo narrativo, sino que provienen del poema órfico original⁵². La secuencia πρότερον... ἔπειτα deja claro que la inversión del orden se enfatiza a propósito. Es conocida la sutileza con la que el caudal de fórmulas referidas al sacrificio se ordena en cada descripción homérica de una escena sacrificial⁵³. De qué modo exacto y por qué el poeta órfico quería alterar las descripciones homéricas no podemos saberlo con exactitud, aunque la pervisión ritual parece una hipótesis probable. Pero en todo caso trataba de ser tan sutil como su modelo y rival Homero cuando reelaboraba en sus propios términos las fórmulas de sacrificio.

No obstante, el caso más claro de la competición poética con Homero proviene de la poesía órfica dedicada a Deméter, que obviamente tenía en el *Himno homérico* su referente. El verso órfico

Canta, diosa, la cólera de Deméter, de espléndidos frutos

tiene sin duda el inicio de la *Iliada* como modelo⁵⁴, pero no narra la cólera de Aquiles, sino la de Deméter⁵⁵. Su semejanza con el verso homérico más célebre enfatiza que Orfeo es una alternativa a Homero. Todo apunta a una rivalidad entre dos himnos a Deméter, el homérico y otro (u otros) órfico, como variante de la disputa en torno a la autoría del *Himno homérico a Deméter*, atribuido en ocasiones a Orfeo⁵⁶.

⁵² En la metonimia de Hefesto por el fuego y en la referencia a los espetones no hay intención polémica, y son demasiado específicas para ser mero adorno. Veremos (n. 79) que Clemente parafrasea a continuación otro verso órfico referido a Apolo, y justo antes ha citado literalmente los versos órficos sobre los juguetes de Dioniso (OF 306). La cita del γέρας λαχεῖν tiene intención polémica (en el aparato de la edición de M. West se ven las múltiples citas cristianas de *Il.* 4.49 para burlarse del γέρας de los dioses paganos), pero Arnobio la hace parte de la narración (*Adv. Nat.* 5.19: *Iuppiter suavitate odoris inlectus, invocatus advolarit ad prandium*).

⁵³ *Il.* 1.447-468, 2.410-431, 4.48 ss., *Od.* 3.459 ss. y el comentario de Kirk, 1985, a los tres primeros pasajes.

⁵⁴ OF 386: μῆλιν ἄειδε, θεά, Δημήτερος ἀγλαοκάρπου. De nuevo lo transmite un apologista (*Iust. Phil. Coh. Gr.* 17) para ilustrar la dependencia de Homero de Orfeo. Un epigrama de Poliano (*AP* 11.130) se burla de los κυκλικοί que empiezan sus poemas con μῆλιν ἄειδε, θεά (cfr. Severyns, 1928, 158), en el mismo espíritu en que los alejandrinos despreciaban a los imitadores de Homero, cíclicos u órficos (cfr. *infra*).

⁵⁵ Esta cólera vendría o bien del incesto de Zeus con ella o su hija Core (cfr. su μῆρις en OF 589), o del rapto de Core por Hades: la referencia a Homero hace más probable lo segundo, como parece indicar su colocación en la nueva edición de Bernabé.

⁵⁶ *Marmor Parium* (OF 379 y 513), aunque el nombre de Orfeo es una conjetura; en el *P. Berol.* 44 (OF 387 ss.) un comentario órfico en prosa rodea el *Himno homérico* como si fuera de Orfeo. Cfr. cap. 19, § 6.2. y 31, § 2.

Es difícil saber si la competencia como poetas de la cólera de Deméter tenía implicaciones religiosas más profundas⁵⁷. Pero el que Orfeo y Homero pudieran competir por la autoría de un mismo himno parece indicar que las diferencias ideológicas, de haberlas, eran mínimas. La disputa proviene probablemente de la introducción de Orfeo en Eleusis como poeta de los misterios⁵⁸ cuando ya «Homero» cantaba el mito de Deméter. La concurrencia entre ambos parece surgir cuando uno invade el nivel dominado por el otro, como en este caso en que Homero canta en un contexto místico. Veremos en seguida cómo pudieron competir cuando Orfeo fuera objeto de recitación rapsódica. En cualquier caso, la concurrencia parece ser de autoría literaria, sin ecos de una oposición entre discursos ideológicos enfrentados. Incluso cuando un poeta órfico subraya expresamente su desacuerdo con Homero, está en el mismo juego que él, con las mismas reglas poéticas: un juego que produce versos paralelos de diversos sentidos.

6. LA VOLADURA DE LOS PUENTES: LA DEPURACIÓN DEL TEXTO DE HOMERO

6.1. *La labor de los exegetas*

Precisamente porque, como acabamos de ver, los *loci similes* serían para homogeneizar a ambos poetas, las diferentes funciones de cada tradición poética que hemos postulado deberían ser un factor que los evitara, pues las distintas prioridades deben reflejarse en diferencias poéticas más que en paralelismos. Conscientes de ello, los expertos en poesía antigua, primero los rapsodos y luego los filólogos, trataron de expurgar el texto homérico de aquello que les sonaba demasiado órfico. Empecemos por los segundos, puesto que estamos mejor documentados gracias a los escolios que ilustran su labor editorial.

⁵⁷ Tal es la idea de Albinus, 2000, 184, basándose en que Demofonte muere en la versión órfica (*P. Berol.* 44. 100 ss.) y no en el *Himno homérico*, lo que implicaría una concepción diferente del destino *post mortem*.

⁵⁸ Museo probablemente le precedió: Graf, 1974, y cap. 31. La rivalidad entre los misterios de Eleusis y Filas, donde se celebraban los misterios menores de Deméter, en los que Orfeo desempeñaba un importante papel (*OF* 532), puede haber contribuido a esta competencia.

6.2. La filología alejandrina

Hemos visto que la edición de Aristarco omitía el verso «órfico» *Il.* 14.246 que sí aparecía en la de Crates. No tenemos indicio alguno de que Aristarco conociera siquiera este verso, que pudo haber sido fruto de la elaboración estoica pergamena. Pero en todo caso expresa bien la diferencia entre un método de aproximación a Homero y otro. El interés de Pérgamo está en un texto que permita la interpretación alegórica, el de Alejandría en la reconstrucción del texto que creían que había compuesto un poeta ateniense del 1000 a.C. Hace tiempo Severyns demostró⁵⁹ que los filólogos alejandrinos tratan de desligar a Homero de toda conexión con el ciclo épico –posterior e inferior en calidad estética, según ellos– atetizando⁶⁰ todos los versos que consideran contaminaciones «cíclicas» o «neotéricas» (entendiendo por neotéricos todos los poetas posthoméricos desde Hesíodo). Hay indicios de que una depuración similar pudo haberse llevado a cabo con ciertos versos de tinte demasiado órfico. Algunos paralelos claros de Homero con versos órficos corresponden precisamente a pasajes atetizados por Zenódoto o Aristarco. Fuera cual fuera el origen de la similitud (herencia del caudal formular común o manipulación consciente de material homérico), parece como si algunos pasajes hubieran tenido para ellos demasiada semejanza formal, o incluso de tono, con los de los poemas órficos.

Una objeción previa debe ser respondida. De la escasez de menciones de Orfeo en los escolios homéricos se ha querido deducir que los alejandrinos no tomaban a los *Orphica* en consideración en su labor filológica⁶¹. Pero aparte de que algunos escolios sí los mencionan al hilo del comentario a Homero⁶², es imposible negar la intensa circulación de los poemas órficos en medios alejandrinos: Apolonio imita una teogonía órfica en la canción de Orfeo en sus *Argonáuticas*, los apologistas judíos imitan poemas órficos y varios tratados alejandrinos sobre literatura y religión, fuentes de los apologistas cristianos, incluyen múltiples referencias a Orfeo⁶³. Realmente sería extraño que la filología homérica no hubiera tomado en consideración los

⁵⁹ Severyns, 1928. Sobre la diferencia entre criterios pergamenos y alejandrinos, cfr. Nagy, 2001a.

⁶⁰ Éste es el término para marcar versos como sospechosos de ser interpolados (que aparecen señalados con un signo llamado *obelós* en el manuscrito Venetus A de la *Ilíada*).

⁶¹ D'Alessio, 2004, 21.

⁶² *P. Oxy.* 221.9.1 es un comentario que transmite los versos sobre Océano y Aqueloo; *Od.* 11.602 se atetiza y se atribuye a Onomácritos; Sch. Hom. *Il.* 13.589 y 18.570 también mencionan poemas órficos de tono cosmológico (cfr. West, 1983a, 14 ss., 33, n. 99).

⁶³ Cfr., para los poetas helenísticos, cap. 56; para los judíos, cap. 18, y para los cristianos, cap. 62.

Orphica cuando sí lo hicieron con el resto de la poesía épica neotérica (post-homérica). Veamos los ejemplos que más claramente sustentan la idea de que sí lo hicieron. En *Il.* 18.483-485 tenemos los siguientes versos:

ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ', ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν
ἠέλιόν τ' ἀκάμαντα σελήνην τε πλήθουσαν,
ἐν δὲ τὰ τεῖρεα πάντα, τὰ τ' οὐρανὸς ἐστεφάνωται.

Hizo figurar en él *la tierra, el cielo y el mar,*
el infatigable sol y la luna llena
y todos los astros de los que el cielo se corona.

Un fragmento órfico (*OF* 237) dice que Noche aconseja a Zeus:

αἰθέρι πάντα περίξ ἀφάτωι λαβέ, τῶι δ' ἐνὶ μέσσωι
οὐρανόν, ἐν δέ τε γαῖαν ἀπείριτον, ἐν δὲ θάλασσαν,
ἐν δὲ τὰ τεῖρεα πάντα, τὰ τ' οὐρανὸς ἐστεφάνωται.

Coge todo alrededor con aire indecible, y en medio
el cielo, y la tierra sin fin, y el mar,
y todos los astros de los que el cielo se corona.

Los versos son de las *Rapsodias*, pero ya en la *Teogonía de Derveni* se relata la consulta de Zeus a Noche (*OF* 6) y la ingestión del universo todo (*OF* 8 y 12), incluyendo (*OF* 16) el mar (πᾶσα θάλασσα), la tierra (ἀπείρονα γαῖαν) y el cielo (οὐρανόν) a los que Zeus volvería a dar a luz. El origen antiguo del episodio hace pensar que tal vez estos versos no son una mera copia de Homero, sino material formular tradicional, como otros paralelos apuntan⁶⁴. La canción de Orfeo en las *Argonáuticas* de Apolonio empieza con estos versos (1.496 ss.):

ἦειδεν δ' ὡς γαῖα καὶ οὐρανὸς ἠδὲ θάλασσα
τὸ πρὶν ἔτ' ἀλλήλοισι μιῆι συναρηρότα μορφῆι

Cantó cómo la tierra y el cielo y el mar
al principio estaban ensamblados en una sola forma.

⁶⁴ Hes. *Th.* 382, con el mismo final. Mar, tierra y cielo aparecen en *Od.* 5.184 y 12.404. West, 1983a, 238, supone que los versos están inspirados en el pasaje homérico. Las referencias en prosa de Lactancio y Malalas a la primera creación del mundo en las *Rapsodias* (*OF* 153) mencionan también el cielo, la tierra, los astros y el mar, y además el sol, presente en el pasaje homérico. Posiblemente versos muy similares a éstos aparecían también en el pasaje de creación del cosmos.

Apolonio parece haber considerado el tema y la expresión no sólo presente en la poesía órfica, sino especialmente apropiada para ella⁶⁵.

En cualquier caso, los escolios nos dicen que otras variantes fueron preferidas por Zenódoto (τά τ' οὐρανὸν ἐστηρίκται) y Aristarco (τά τ' οὐρανὸν ἐστεφάνωκε)⁶⁶. Una posible explicación del rechazo alejandrino al verso de la vulgata es su color órfico, manifiesto no sólo en el paralelo con los versos de la teogonía; también en la concepción teogónica –no homérica– de Cielo como un ser vivo que, sujeto de la oración, se corona; así como en la idea astronómica latente, pues el verso homérico sobre «los astros de que el cielo se corona» era utilizado por Crates y su escuela para teorizar una concepción esférica del cosmos opuesta a la imagen homérica tradicional del cielo fijo que descansa en los pilares de la tierra. Es claro que el pasaje órfico también serviría para apuntalar esta cosmología circular. En cambio, las variantes de Zenódoto («los astros que afirman el cielo») o de Aristarco («los astros que adornan el cielo») son más acordes con la cosmovisión tradicional homérica⁶⁷. La disputa cosmológica de pergamenos y alejandrinos concuerda con su diferente actitud en torno a Orfeo y Homero.

Estos versos se sitúan, además, al comienzo del *Escudo de Aquiles*, atetizado entero por Zenódoto⁶⁸. Desconocemos el motivo exacto, porque es un pasaje tan único en Homero que pudo haber sido considerado interpolación por múltiples razones. Pero la razón principal que lo hace escasamente homérico es el interés cosmológico, que marca lo que se ha llamado «carácter hesiódico»⁶⁹, y que es también «órfico», como demuestra el paralelismo de los primeros versos. Hay diversos *Orphica* pitagóricos que consisten en la alegorización cosmológica de objetos (*Crátera*, *Red*, *Lira*, *Peplo*⁷⁰) a los que el

⁶⁵ Cfr. cap. 55, § 3.2.a.

⁶⁶ Sch. Hom. *Il.* 18.485 (IV 531 Erbse). La decisión de Zenódoto es, como suele ser la tónica general, más atrevida que la de Aristarco, pues prefiere una fórmula menos usual, en un hexámetro con un quinto pie espondeaico, y cambia el verbo.

⁶⁷ Porter, 1992, 91-93, muestra que el texto original homérico se presta a la interpretación cosmológica «cíclica» de Crates y Heráclito el alegorista, contra la que Aristarco y Zenódoto reaccionan.

⁶⁸ Sch. Hom. *Il.* 18.483 (IV 527 Erbse).

⁶⁹ Nickau, 1977, 236-240, y Porter, 1992, 98, proponen que la atétesis del escudo puede deberse a su «carácter hesiódico» (alegado como causa de atétesis en Schol. Hom. *Il.* 18.39-49). El color órfico del *Escudo* y cosmovisiones cíclicas similares ha sido defendido últimamente por Nagy, 2001b.

⁷⁰ Cfr. cap. 19, § 2. West, 1983a, 257, n. 68, sugiere con buenos argumentos que el *Peplo* tenía una estructura similar al *Escudo*, y que en él se representaría el mundo con Océano alrededor. El último verso del *Escudo* (*Il.* 18.607, muy similar a *OF* 16.1 citado arriba) lo cierra en *Ringkomposition*: ἐν δ' ἐτίθει ποταμοῖο μέγα σθένης Ὀκεανοῖο. No es extraño que Clem. Al. *Strom.* 6.9.3 lo cite justo tras el verso inicial de *Il.* 18.482 y haga de

Escudo podía acercarse demasiado para el gusto zenodoteo, alabado por más de un crítico moderno: algunas actitudes contemporáneas son similares a las alejandrinas, a este respecto⁷¹.

De la cosmología pasamos a otro tema órfico, el descenso al Hades. Era un tema cantado tanto por Homero como por Orfeo, como veremos después, tal vez en mutua competencia poética. Uno o dos versos de la *Nekyia* odiseica fueron atetizados y atribuidos a Onomácrita tal vez por el color órfico que pudieron tener⁷². Pero la segunda *Nekyia*, en el último canto de la *Odisea*, ofrece un caso mucho más claro. Así parece deducirse de un pasaje de Diodoro en que transmite la siguiente opinión de los sacerdotes egipcios⁷³:

Y los castigos de los impíos en el Hades, las praderas de los bienaventurados y las imaginaciones fantásticas que tiene la mayoría fueron introducidos por Orfeo a imitación de los ritos funerarios egipcios. Hermes psicopompo, según la antigua costumbre egipcia, trae el cuerpo de Apis hasta un punto y luego se lo da a uno disfrazado de Cerbero. Y después de que Orfeo introdujo esta noción entre los griegos, Homero, siguiéndole, puso en su poesía:

Hermes Cilenio llamaba a las almas
de los hombres pretendientes, y tenía en la mano el caduceo (*Od.*
24.1 ss.),

y un poco después dice:

Pasaron las corrientes de Océano, la Roca Blanca,
las Puertas del Sol y el País de los Sueños
y llegaron después a la Pradera del Asfódelo,
donde habitan las almas, imagen de los extinguidos.

este pasaje artificial la inspiración de la cosmogonía de Ferecides, lo que muestra la fácil conexión del *Escudo* con la poesía órfica y similares.

⁷¹ Wilamowitz, 1916, 163: «Cuando Zenódoto tuvo la osadía de dudar de su autenticidad, probó su agudeza». En la época del apogeo analista el *Escudo* fue sistemáticamente considerado un estadio tardío: cfr. Taplin, 1980, para un repaso de las diversas actitudes acerca del pasaje.

⁷² Sch. Hom. *Od.* 11.602 (525 Dindorf). No es claro si la atétesis afecta a 602 o 602-604. Los versos se ocupan de Heracles y son muy similares a otros pasajes marcados con *obelos* de Hesíodo en el *Catálogo* (*Fr.* 25 M.-W.) y la *Teogonía* (947-955), la razón de cuya atétesis no está clara (cfr. West *ad loc.*). Allen, 1928, sugirió que todos ellos debían adscribirse a Onomácrita. Había una *katabasis* órfica de Heracles (*OF* 713-716, tal vez adscrita a Museo) en contexto eleusinio (Lloyd-Jones, 1967) que podría ofrecer, en la línea que aquí se indica, una explicación de estas atétesis.

⁷³ D. S. 1.96.6 (*OF* 61); su fuente es probablemente Hecateo de Abdera (*FGrHist* 264 F 25).

Que Diodoro cite sólo estos versos concretos descriptivos de la geografía de ultratumba, y no todo el pasaje, apoya que fueran similares a algún poema órfico que describiera el Más Allá. Así, entre las diversas razones que Aristarco tenía para atetizar la segunda *Nekyia* entera, es posible que estuviera la coincidencia de fondo y/o forma de los primeros versos que describen el Hades con los de las *catábasis* órficas. El escolio que nos informa de su atétesis dice que se debió a «estos versos fundamentales», aludiendo al principio del libro XXIV. Tres detalles citados por el escoliasta como pruebas del carácter no homérico del pasaje se solapan directamente con los versos que Diodoro dice que copió de Orfeo:

Hermes no es psicopompo en Homero... sólo una vez se le llama Cilenio... y no parece haber una roca blanca en el Hades⁷⁴.

Estos detalles considerados poco homéricos no sólo aparecen en la cita de Diodoro, sino también en otros textos órficos. Un verso de las *Rapsodias* (*OF* 339.7) muestra a Hermes Cilenio como psicopompo. La enigmática roca blanca tiene un paralelo sorprendente en el ciprés blanco, igualmente misterioso, que aparece en algunas laminillas áureas⁷⁵. Y en cuanto a las praderas en que moran las almas, son una constante de la escatología órfica, cuyo supuesto origen egipcio, explicado por Diodoro, agudizaría, sin duda, la sensación de los filólogos alejandrinos de que estos pasajes no podían pertenecer a Homero, cuya concepción de la vida de ultratumba es reconocidamente distinta de la órfica⁷⁶.

Un tercer campo que podía ser considerado especialmente apropiado a Orfeo es la poesía religiosa y teogónica, por lo que los escasos pasajes homéricos de tema similar podían tratar de purificarse de tonos órficos. Así, el *χολωθείς* «encolerizado» en vez de *φοβηθείς*, «aterrorizado», propuesto por Zenódoto⁷⁷ para describir a Dioniso ante Licurgo en *Il.* 6.135 es otro posible ejemplo: la cólera es más propia de un dios homérico que el terror⁷⁸, que tiene su paralelo más claro en el mito absolutamente antiolímpico de Dioniso atacado y

⁷⁴ Sch. Hom. *Od.* 24.1 (724 Dindorf).

⁷⁵ Bernabé-Jiménez, 2001, 44-48.

⁷⁶ Tal vez se pueda buscar una explicación parecida a la atétesis aristarquesa de *Od.* 24.74, donde menciona a Dioniso en un contexto funerario, como donante de un ánfora de oro que ha de guardar el cuerpo.

⁷⁷ Sch. Hom. *Il.* 6.135 (II 154 Erbse).

⁷⁸ Nickau, 1977, 193, supone que la corrección pretende evitar la tautología con el *δειδίωτα* de 6.137, y no para evitar *τὸ ἀπρεπέες*. Pero si su propósito fuera evitar la tautología, entonces incurriría en contradicción, pues no parece probable estar enfurecido y aterrorizado al tiempo.

desmembrado por los Titanes. A propósito de este episodio, más interesante aún es la reacción de Apolo, contada en el resumen en prosa de Clemente a continuación del pasaje antes citado (*Protr.* 2.18), cuando Zeus, tras fulminar a los Titanes,

entrega a su hijo Apolo los miembros de Dioniso para enterrarlo. Y éste, pues no desobedeció a Zeus (ὁ δέ, οὐ γὰρ ἠπειθήσῃ Δί), lleva el cuerpo desmembrado y lo entierra.

Detrás de la frase sobre la obediencia de Apolo late, sin duda, un verso similar, incluso probablemente idéntico⁷⁹, a *Il.* 16.676:

ὥς ἔφατ', οὐδ' ἄρα πατὴρ ἀνηκούστησεν Ἀπόλλων.

Así habló, y Apolo no desobedeció a su padre.

La orden de Zeus era probablemente similar también a *Il.* 16.666 ss.:

καὶ τότε Ἀπόλλωνα προσέφη νεφεληγερέτα Ζεύς·
εἰ δ' ἄγε νῦν φίλε Φοῖβε...

Y dijo Zeus, amontonador de nubes, a Apolo:
«Ve ahora, querido Febo...».

No sólo la similitud formal nos hace suponer versos parecidos –por imitación o fórmulas heredadas⁸⁰–, sino el paralelismo de la situación, pues en el pasaje de la *Ilíada* un entristecido Zeus ordena a Apolo recoger el cadáver de su hijo Sarpedón y dárselo a Sueño y a Muerte para enterrarlo, en un pasaje que sirve de justificación del culto licio de Sarpedón. También el entierro de Dioniso por Apolo es claramente un αἵτιον cultural que justifica la presencia de su tumba en Delfos⁸¹. Zenódoto encuentra la labor funeraria indigna de Apolo y atetiza todo el pasaje (16.666-683), desde la orden de Zeus a su cumplimiento por Apolo⁸². Probablemente su sentido de «lo inapropiado»

⁷⁹ Aparte de la similitud de sentido, recalcar la obediencia sería innecesario si no hubiera detrás una fórmula tradicional. Pero, sobre todo, el párrafo de Clemente está en presente, y sólo esta frase, que rompe la *consecutio temporum*, está en aoristo. Una resto, sin duda, del poema que Clemente resume.

⁸⁰ La primera parece más probable, pero la repetición de los mismos versos en otra orden a Apolo en *Il.* 15.220-236 deja abierta la posibilidad de que se trate de una escena típica con fórmulas hexamétricas.

⁸¹ Robertson, 2003, sostiene que el entierro de Dioniso por Apolo representa el cambio de divinidad cada seis meses en el santuario delfico.

⁸² Sch. Hom. *Il.* 16.667b⁴ (IV 288 Erbse). Cfr. Nickau, 1977, 210-213, sobre τὸ ἀπρεπές, un concepto ejemplificado con esta atétesis.

(τὸ ἀπρεπέες) fue aguzado por el paralelismo formal y de contenido con el episodio narrado en una teogonía órfica, o algún otro poema etiológico cultural de corte muy similar.

Si en estos casos la depuración antiórfica no se impuso en la vulgata, tal vez sí tuvo éxito en *Il.* 13.433a-c ≈ *OF* 98: estos tres versos con la expresión κούριον ἄνθος, que aparece referida a Fanes en *OF* 148 –y que sólo encontramos además en obras de color tan órfico como el *h. Cer.* 108 y *AO* 1339–, no pasaron al texto canónico de Homero⁸³.

Así, la actitud restrictiva alejandrina se muestra como la opuesta a los esfuerzos pergamenos por conciliar a Orfeo y a Homero. La cuestión es en qué medida esta depuración antiórfica es consciente. Podríamos esperar un Ὀρφικῶς o un Ὀρφικοί como explicación de algunas decisiones, igual que encontramos κυκλικῶς o νεώτεροι en las atétesis basadas en el tono cíclico o neotérico de los versos, pero no encontramos ningún caso. Recordemos que el esfuerzo alejandrino se centra en restaurar al Homero original, no en categorizar y clasificar la literatura épica poshomérica. Un genérico νεώτεροι cubre a poetas órficos y cíclicos, pues todo lo que importa es que son posteriores a Homero⁸⁴. Los contaminadores de la pureza homérica no merecieron mayor atención por parte de la escuela aristarquea, y mucho menos etiquetas distintivas para cada grupo. Pero otra posible explicación es que en algunos casos no fueran decisiones propias, sino que siguieran el texto de una determinada tradición manuscrita: la de Atenas.

6.3. Las recitaciones rapsódicas de Atenas

Un punto muy debatido entre los homeristas es en qué medida las decisiones textuales alejandrinas eran fruto de conjeturas arbitrarias o se fundaban en la tradición manuscrita, otorgando especial relevancia a la tradición ateniense, puesto que consideraban a Homero un poeta del Ática⁸⁵. En un debate de imposible resolución definitiva, el estudio de la depuración alejandrina antiórfica sugiere que, en este caso, seguían las pautas de un proceso iniciado en la Atenas clásica, en la que la *Ilíada* y la *Odisea* se recitaban anualmente en las Panateneas. Al menos hay indicios de ello en dos textos de Platón. El primero es un párrafo de Sócrates en el *Fedro* (252b):

⁸³ Los conocemos por Sch. Hom. *Il.* 13.433 (III 486 Erbse), Eust. *in Il.* 940.61.

⁸⁴ Cfr. n. 54, en que un ejemplo de verso «cíclico» coincide con uno órfico. Nickau, 1977, 230-252, habla de atétesis debidas a «tinte hesiódico o similar», un término suficientemente amplio para incluir la poesía órfica.

⁸⁵ Nagy, 1996, 187-192.

Los hombres le llaman Amor, pero cuando oigas lo que le llaman los dioses, tal vez te reirás por juventud. Algunos Homéridas recitan, tengo entendido, dos de los versos excluidos (ἐκ τῶν ἀποθέτων ἑπῶν), dirigidos a Eros, de los que el segundo es muy licencioso y no muy métrico. Cantan así:

τὸν δ' ἦτοι θνητοὶ μὲν Ἴρωτα καλοῦσι ποτηρὸν
ἀθάνατοι δὲ Πτέρωτα, διὰ πτεροφύτορ' ἀνάγκην.

Los mortales llaman a *Eros* «alado»
y los inmortales *Pteros*, porque fuerza a criar alas.

Puedes darles crédito o no. Sin embargo, la causa de lo que les pasa a los amantes es precisamente ésa.

Lobeck, 1829, 861-863, consideró órficos estos versos. La necesaria prudencia al usar este adjetivo como etiqueta provocó que los siguientes editores se abstuvieran de seguirle. Lo cierto es que no importa tanto si eran o no parte de un poema atribuido a Orfeo cuanto el color órfico que los siguientes rasgos le confieren:

a) Eros es una divinidad muy presente en las teogonías órficas, –cuyo carácter alado se enfatiza en testimonios antiguos que se hacen eco de ellas⁸⁶– y que más tarde se identificó con Fanes.

b) Tanto la idea de un doble nombre de las cosas, divino y humano, como la explicación etimológica de nombres propios, son tradicionales en el mundo griego. Pero Homero nunca etimologiza nombres divinos y Hesíodo nunca presenta el doble nombre. Sólo la poesía órfica combina profusamente ambas técnicas⁸⁷. La aparición conjunta en estos dos versos les da un claro tono órfico.

c) La actitud de Platón hacia estos versos es similar a sus otras citas de Orfeo: burlesca e irónica, pero al mismo tiempo buscando alguna verdad escondida en una tradición poética cuyo origen presenta con calculada ambigüedad⁸⁸. Añadamos que el contexto de la cita es el uso, muy frecuente en el *Fedro* y el *Banquete*, del lenguaje de los misterios para expresar el tema filosófico del Amor⁸⁹, lo cual aproxima el pasaje al mundo del orfismo.

d) La métrica descuidada: es propio de la poesía órfica descuidar la pureza métrica, abusando de las licencias, en favor del contenido

⁸⁶ Ar. Av. 693-702 (*OF* 64); Eur. *Hyp.* 758a (1103-1108) Kannicht (*OF* 65).

⁸⁷ Bernabé, 1992a. Cfr. *OF* 155, 140, 126, 127, 540. Nótese que los cuatro últimos fragmentos etimologizan el nombre de Fanes, que *OF* 124, 141, 540 y los *Himnos órficos* identifican con Eros.

⁸⁸ Bernabé, 1998a.

⁸⁹ Riedweg, 1987.

místico o especulativo, lo cual es, sin duda, causa en parte del desprecio de Aristóteles y los alejandrinos hacia ellos, similar al ὑβριστικόν con que Platón describe el segundo verso, en que el juego fonético es preferido a la perfección métrica⁹⁰.

e) El *hapax* πτεροφύτορα, a partir de la raíz de una palabra propia del vocabulario filosófico, como φύω, es típico de una poesía de interés especulativo como la órfica⁹¹.

Por todas estas razones, si estos versos se hubieran atribuido a Orfeo, nadie dudaría en situarlos en el corazón de la tradición órfica. Pero Platón⁹² dice que son parte de los «versos apartados, privados» (ἀπόθετα ἔπεα), y que los ha oído en labios de ciertos Homéridas (rapsodos que recitan Homero). ¿Apartados de dónde? Puesto que no hay *Himno homérico a Eros*, el contexto lógico donde estos versos habrían sido recitados privadamente, tal vez en ambiente religioso⁹³, es la *Iliada* o la *Odisea*⁹⁴, fuera de la recitación oficial de las Panateneas. Labarbe (1949, 409 ss.) deja claro que en tiempo de Platón el número de versos estaba ya fijado, y sólo cabían variaciones horizontales, por lo que los rapsodos no tendrían ocasión de insertar estos versos que, sin embargo, algunos usaban en recitaciones privadas. ¿Y por qué se habrían excluido? No necesariamente por ser órficos, sino porque sonaban demasiado órficos para el Homero oficial.

El otro texto pertinente de Platón es *R.* 363d, en que hablando del destino feliz que «Museo y su hijo» prometen a los iniciados tras la muerte, predice la ventura sempiterna para ellos y sus hijos, con una fórmula bien conocida:

παῖδας γὰρ παίδων φασὶ καὶ γένος κατόπισθεν λείπεσθαι τοῦ ὀσίου καὶ εὐόκου.

Pues dicen del hombre piadoso y cumplidor del juramento que dejará tras de sí hijos de sus hijos y una estirpe en el futuro.

⁹⁰ La doble consonante de *Pteros* no alarga la sílaba anterior. De ahí el comentario de Platón sobre el verso. Cfr. *OF* 437, con una incorrección métrica, o la mixtura de prosa y poesía en las laminillas áureas, que claramente no tienen la pureza métrica como preocupación principal.

⁹¹ *OF* 12 y 241.

⁹² Los estudiosos han tomado la afirmación en serio (Allen, 1924, 44; Huxley, 1960, 29 ss.) o como una broma (Wilamowitz, 1916, 366, n. 4; Labarbe, 1949, 378-383). La suposición de Labarbe de que Platón mismo inventa estos versos carece de pruebas convincentes.

⁹³ Allen, 1924, 44, identifica ἀπόθετον y ἀπόρητον. No es necesario, pero tampoco imposible.

⁹⁴ Probablemente la *Iliada*, en donde Eros hace sus dos únicas apariciones en Homero: 3.442 y 14.294. Nótese el contexto de tono teogónico (y por tanto más cercano a la temática órfica) en que aparece, como inspirador del deseo de Paris y Zeus. Sobre el tono teogónico, con conexiones medioorientales, de este último pasaje, el *Engaño de Zeus*, cfr. Burkert, 1992, 88-95.

Platón parafrasea un verso hexamétrico de gran celebridad, el que en la *Iliada* (20.308) promete la supervivencia a los descendientes de Eneas:

καὶ παίδων παῖδες, τοί κεν μετόπισθε γένωνται.

Y los hijos de sus hijos que en el futuro nazcan.

Del pasaje platónico parece deducirse que «Museo y su hijo» usan este verso, en que sólo el verbo difiere, en su poesía escatológica: el hijo debe de ser Eumolpo, pero la relación de Orfeo con Eleusis es bien conocida y son personajes funcionalmente equivalentes. Plutarco parafrasea el párrafo platónico remitiéndolo a Orfeo⁹⁵. Y la relación con Orfeo está reforzada por un pasaje de Servio que, comentando *Aen.*3.98 (donde Virgilio a su vez recoge el verso homérico sobre Eneas), repite la conocida tesis del plagio:

Hijos de sus hijos: claramente es un verso de Homero, que él tomó de Orfeo y a su vez, Orfeo, del oráculo de Apolo Hiperbóreo.

Como implica el pasaje de Servio, es una fórmula particularmente adecuada al género oracular. Con una variante similar, Hesíodo y un antiguo oráculo advierten⁹⁶:

τοῦ δέ τ' ἀμαυροτέρη γενεῇ μετόπισθε λέλεπται
ἄνδρὸς δ' εὐόρκου γενεῇ μετόπισθεν ἀμείνων.

El linaje de éste (el hombre injusto) queda oscuro en la posteridad, pero el linaje del hombre que jura con verdad mejora en la posteridad.

Si nos fijamos en todas estas fórmulas, resulta evidente que la preposición *μετά* o *κατά* no cambia de significado el adverbio. La gran diferencia está en el verbo: *λείπεσθαι*, «dejar tras de sí» (Museo *apud* Platón), o *γίγνεσθαι*, «nacer» (Homero). ¿Es una diferencia trivial o conlleva algún significado? El escolio al pasaje iliádico da un dato interesante:

Las versiones de las ciudades (es decir, las versiones no atenienses de la *Iliada*) tenían *λίπωνται* en vez de *γένωνται*⁹⁷.

⁹⁵ Plut. *Compos. Cimon. et Luc.* 1.2 (OF 431 II). Cfr. n. 14 *supra*.

⁹⁶ Hes. *Op.* 285 = Hdt. 6.86. Cfr. Tyr. *Fr.* 9.30 Gent.-Prato con una fórmula parecida: καὶ παίδων παῖδες καὶ γένος ἔξοπίσω.

⁹⁷ Sch. Hom. *Il.* 20.308 (V 55 Erbse).

Que el oráculo recogido por Hesíodo tenga el verbo *λείπεσθαι* hace suponer que la variante de las *poleis*, frente a la regla general, es más antigua y que la variante con *γίγνεσθαι* es una innovación, pese a que los editores modernos, siguiendo a los alejandrinos, han privilegiado la variante ateniense. En cualquier caso, trataré de probar ahora que en Atenas se escogió *γέινωται* en vez de *λίπωται* porque esta segunda variante tenía un cierto color órfico. El argumento parte del significado de *ᾔπισθεν λείπεσθαι*.

La expresión *ᾔπισθεν λείπεσθαι* («ser dejado atrás») sólo aparece tres veces en Homero: en las tres podemos ver que el sujeto paciente no es abandonado y dejado inactivo, como cuando es objeto del verbo activo *λείπω*, sino que viene «desde atrás» a ocupar el lugar donde está el agente que le ha dejado. En *Il.* 22.334, Aquiles dice a Héctor moribundo, refiriéndose a Patroclo:

¡Necio! Tras él un vengador muy superior,
yo mismo, fui dejado atrás (*μετόπισθε λελείμην*) en las cóncavas
naves.

En *Il.* 24.687 Hermes advierte a Príamo del peligro de ir al campamento aqueo:

Pero por tu vida incluso tres rescates tendrían que pagar
tus hijos, que fueron dejados atrás (*μετόπισθε λελείμμένοι*) en Troya,
si Agamenón el Atrida o los otros aqueos te reconocen.

Y en *Od.* 21.116 Telémaco dice:

No sufriré que mi madre deje (*λείποι*) esta casa
y se vaya con otro, mientras yo sea dejado atrás (*κατόπισθε λιποίμην*),
capaz de sostener ya las bellas armas de mi padre.

Aquiles toma el puesto de Patroclo, que le había dejado en las naves; los hijos de Príamo dejados por él en Troya vendrían al campamento aqueo a rescatarle si le capturaran; Telémaco ocupará el puesto de su padre (y, según se entienda el verso, tal vez también rescatará a su madre), reemplazando a los que le han dejado. En los tres casos el adverbio *ᾔπισθεν* tiene un significado pregnante que une sus dos sentidos de «detrás» y «en el futuro»⁹⁸. Si lo trasladamos a la fór-

⁹⁸ Cfr. *LSJ* s. v. El adverbio en combinación con *λείπω* es tan fuerte que colorea incluso la forma activa del verbo haciendo del objeto «abandonado» una entidad activa que «llegará» en un futuro próximo: en *Od.* 10.209, Ulises, «dejado atrás», vuelve después a liberar a sus camaradas de Circe. En *Od.* 11.72 Elpénor dice a Ulises «no me dejes atrás sin enterrar, para que no me convierta para ti en un recordatorio de los dioses».

mula sobre las generaciones venideras, es claro que si tomamos la variante con γίγνεσθαι, el énfasis queda en el mundo de los vivos: se menciona a «los hijos que nazcan», no a los muertos que se van⁹⁹. Pero si, en cambio, se usa la fórmula con λείπεσθαι, el acento pasa al mundo de los muertos, donde los descendientes, «dejados detrás» en este mundo, llegarán «en el futuro». Las nociones órficas del alma inmortal y de la desvalorización de este mundo frente al otro están implícitas en el uso de λείπεσθαι.

A la luz del texto de Platón, es lícito buscar la causa de la elección de variantes formularias en el peso de Eleusis en Atenas. Allí la poesía escatológica habría escogido la primera variante con λείπεσθαι, que daba más relieve al mundo de los muertos, y la poesía homérica la segunda con γίγνεσθαι. En otras ciudades, más lejanas geográfica y espiritualmente del ámbito eleusinio en que se componía la poesía escatológica de «Museo y su hijo», y por tanto menos sensibles a las connotaciones de ὀπιθεῖν λείπεσθαι, habrían mantenido esta variante en su texto homérico. No es muy arriesgado suponer que la decisión ateniense –mantenida en la labor crítica de los filólogos alejandrinos– estaba motivada por el deseo de evitar el colorido órfico del verso.

En la fijación definitiva del texto homérico la separación respecto a la tradición órfica parece, pues, haber desempeñado un cierto papel. No hay que exagerar la importancia de este proceso de depuración antiórfica de Homero. No es probable que docenas de versos fueran excluidos por este motivo de las recitaciones panatenaicas o atetizados por los alejandrinos. Pero sí puede comprobarse la continuidad ideológica de la recitación ateniense y la filología alejandrina. Una continuidad esta que conecta con algunos procesos anteriores y también con algunas actitudes modernas que llevan aún más lejos la depuración. Los rapsodos que cambiaban un verbo o los alejandrinos con sus cautos *obeloi* eran prudentes en comparación con el entusiasmo de los descubridores modernos de «estratos tardíos» en Homero, a los que el adjetivo «órfico» se ha aplicado con demasiada alegría. Ciertos pasajes de la primera *Nekyia* en el canto XI de la *Odisea* han sido el objeto favorito de estas atétesis modernas¹⁰⁰. Hay una clara línea de continuidad entre la exclusión de los *apotheta epea* sobre Eros, la sospecha de Zenódoto sobre el *Escudo* o sobre el entierro de Sarpedón, la de Aristarco sobre la segunda *Nekyia* y la de Wilamo-

⁹⁹ Así, por ejemplo, en otros dos pasajes homéricos, *Od.* 22.40 y 24.84, no con el verbo γίγνομαι, sino con εἶμι. En *Od.* 11.382 la expresión μετόπισεν ὄλοιτο (murieron detrás) parece jugar con la fórmula.

¹⁰⁰ El joven Wilamowitz, 1884, 199, que se retractó más tarde (1931, II, 200); aún Böhme, 1991.

witz sobre partes de la primera. El esfuerzo para volar los puentes entre las tradiciones homérica y órfica y evitar solapamientos entre ambas resulta más audaz cuanto mayor es la distancia, porque una idealización de mármol blanco acaba tomando el lugar de la *poikilía* real de la ciudad griega y del espíritu que la animaba.

7. COMPETENCIA Y DISTRIBUCIÓN DE TEMAS POÉTICOS

La mayoría de los pasajes homéricos que hemos citado hasta ahora pertenecían a los subgéneros del *epos* que dominan la poesía órfica, y que por eso suscitan la sospecha de los homéridas y de los alejandrinos: teogonía (menciones de Eros u Océano), cosmología (*Escudo*) y catábasis (*Nekyia*).

Podría observarse una tendencia a destinar, dentro del fondo común del *epos*, los hexámetros de Homero y Orfeo a funciones diferentes, en distintos registros, que palabras contextualizadas como Aqueloo o γέλυμαι bastaran para marcar. Pero ésta es una visión simplificada del estadio final de distribución de temas y funciones poéticas, que proviene de una situación anterior en que los solapamientos y la competencia de ambas tradiciones era mucho mayor. Si los pasajes de tono teogónico y cosmológico son escasos en Homero, el caso de la catábasis es paradigmático de esta complejidad. Desde un punto de vista oralista, Martin, 2001, ha sugerido que las afinidades del contenido de la *Nekyia* con lo que suponemos catábasis órficas –y en especial la narración de Ulises en primera persona (pues el único poeta que baja a los infiernos es Orfeo)– no se explican por dependencia textual, sino que son fruto de la competición entre tradiciones rapsódicas contemporáneas¹⁰¹. El rapsodo homérico competiría con la catábasis de Orfeo al poner en boca de Ulises su propia versión de la aventura. Una concurrencia similar entre los poetas del *epos* la hemos visto en torno a la autoría del *Himno a Deméter*.

Al hilo de esta cuestión, Martin suscita problemas de mayor calado para explicar esta competencia entre dos tradiciones en principio tan distintas, que muestran tener más similitudes de las que se suele pensar. Sin duda la poesía homérica estaba destinada a una gran audiencia en recitaciones públicas. Una idea dominante, de la que

¹⁰¹ Hay otros ejemplos de tal rivalidad entre tradiciones poéticas, como la burla de Támiris en *Il.* 2.594-600. El rapsodo homérico podría haber tenido también otras en mente como competidores: p. e. la de Heracles (cfr. n. 72). De hecho, en un modelo textual y no rapsódico como el de Martin, varios estudiosos han sugerido la dependencia de la *Nekyia* de esta catábasis de Heracles: Graf, 1974, 142, n. 7. Otra catábasis que demuestra la extensión del género es la de la *Miníada*.

sobran testimonios, es que la poesía órfica es todo lo contrario, de circulación muy limitada, restringida sobre todo a los ambientes místéricos¹⁰². Frente a ello, Martin sostiene que «cualesquiera que fueran sus afiliaciones privadas, los poemas órficos formaban parte del repertorio del rapsodo». Aduce como prueba que el rapsodo platónico Ión, experto en Homero, se refiere a Orfeo, Femio y Támiris al mismo nivel, como objetos de su representación; que la teogonía órfica parodiada en las *Aves* de Aristófanes debía de ser conocida por su audiencia para alcanzar su efecto cómico; y que el mito de la cabeza cantora significa que «audiencias y artistas continuaban cantando y representando historias de Orfeo y poemas atribuidos a él»¹⁰³. ¿Cómo explicar testimonios tan dispares?

Como siempre, sería un error tratar de situar todo lo referente a Orfeo en un bloque monolítico. La tradición rapsódica es muy antigua y parece lógico que antes de la aparición de ningún «orfismo» se recitara tanto la poesía atribuida a Orfeo como la de otros poetas. Que después, cuando su nombre se asocia a las τελευταί, un tipo de poesía religiosa de ámbito más restringido le tomara como patrón no implica la inmediata desaparición de la tradición rapsódica pública bajo su nombre, aunque fuera de menor importancia en comparación con la de Homero (Pl. *Io* 536b). Cuando la escritura toma la primacía sobre la oralidad¹⁰⁴ esta coexistencia de ambos niveles, público y privado (con probables grados intermedios y correspondencias entre sí), debe de haber continuado: se vende Orfeo en la tienda de libros¹⁰⁵, pero Ptolomeo IV pide los ἱεροὶ λόγοι sellados (*OF* 44). Posiblemente los subgéneros más relacionados con el mundo místico, y por tanto con detalles menos conocidos por el gran público, fueran teogonías y catábasis¹⁰⁶,

¹⁰² West, 1983a, 80. P. e., la acusación de Diágoras por revelar al público el Ὀρφικὸς λόγος (*OF* 557); la *sphragís* de los poemas órficos «cerrad las puertas, profanos» (*OF* 1); el silencio de Heródoto al referirse a los *Orphica* (2.81) o el de Pausanias a imitación de éste (1.37.4).

¹⁰³ Martin, 2001, 24. Cfr. Pl. *Io* 533bc. Véase cap. 51, § 3.1, sobre Ar. *Av.* 690 ss. y cap. 7 § 3 sobre la cabeza.

¹⁰⁴ Es un rasgo distintivo del orfismo: E. *Hipp.* 952-954 y Pl. *R.* 364e. Cfr. Parker, 1995, 483-485.

¹⁰⁵ Alex. *Fr.* 140 K.-A. (*OF* 1018 I), aunque el testimonio de la comedia como retrato de la realidad cotidiana debe ser tomado con precaución.

¹⁰⁶ Las alusiones de Eutifrón (Pl. *Euthphr.* 5e) a «las cosas aún más admirables que la mayoría no conoce» se producen hablando de las hazañas primigenias de Zeus. El mito del desmembramiento de Dioniso sólo aparece en veladas alusiones hasta época helenística, lo que indica una difusión más restringida (cfr. cap. 27). En Hdt. 2.132 se muestra la recitación ritual de una teogonía entre los magos persas y el comentarista de Derveni parece buscar en la correcta comprensión de la teogonía la solución al ritual no comprendido. En cuanto al *Descenso al Hades*, debe de haber tenido cierto aire pitagórico para poder ser atribuido a Cércope (*OF* 406), y la catábasis subyacente a las laminillas reconstruida por Riedweg, 2002a, tiene un evidente uso ritual. Cfr. cap. 23, § 2.5.e.

mientras la poesía que cantara la vida de Orfeo tendría menos afiliaciones religiosas y por tanto habría podido alcanzar mayor publicidad. El rapsodo Ión habla de poesía «sobre Orfeo» (Plat. *Io* 533b), no sobre Zeus, Dioniso u otros personajes de la poesía órfica. Poesía órfica y poesía sobre Orfeo no deben, pues, meterse en el mismo saco, porque se dejan de ver los diferentes registros en que se mueven el *epos* heroico y el religioso.

Desde luego, no hay que pensar en una separación estricta en temas o formas de los poemas públicos y los restringidos a los iniciados, pues es muy posible que los segundos tomaran gran parte de su material de los primeros¹⁰⁷. La expectación de la audiencia de oír un registro diferente (precisamente el tono religioso que parodia Aristófanes) transforma el material poético tradicional en un producto distinto, aunque su contenido y forma sea similar. Las significativas divergencias entre la *Teogonía* de Hesíodo y las órficas se encuadran en un marco común¹⁰⁸. Sin embargo, la *sphragís* misma «cantaré a los iniciados» (*OF* 1) invita a oírla en un estado de espíritu diferente. En cuanto a la catábasis, recordemos que el «orfismo» reconvirtió la percepción religiosa de la muerte y por ello dio un sentido más profundo a un tema tradicionalmente popular y «secular» como el descenso al Hades. La catábasis demuestra ser un subgénero del *epos* especialmente ambivalente que cruza con facilidad la frontera entre lo sagrado y lo profano, lo secreto y lo público, lo órfico y lo homérico¹⁰⁹. Por ello hemos visto que es el que más problemas dio a la hora de depurar de orfismo el texto homérico.

Tras cosmología, teogonía y catábasis, el otro género que Homero y Orfeo comparten desde antiguo es el himno¹¹⁰. Hemos visto ya la competencia en torno al *Himno a Deméter*; pero salvo este caso

¹⁰⁷ El secreto es algo casi intrínseco a la religiosidad mística, por lo que no importa tanto lo que se guarde secreto (que tal vez coincidiera en gran medida con lo conocido por el gran público) como tener que hacerlo. Cfr. Burkert, 1995.

¹⁰⁸ Parker, 1995, 492-495 (que declara seguir la idea de Sabbatucci, 1965) y el cap. 13.

¹⁰⁹ Cfr. Albinus, 2000, y Edmonds, 2004, aunque ambos separan excesivamente el descenso del héroe del descenso del alma como temas más distintos de lo que en realidad son. Los diálogos del alma con los guardianes y Perséfone en la catábasis que subyace a las lamiñillas tienen paralelos sorprendentes con los diálogos de los héroes homéricos (cfr. cap. 64, § 2.1 y Herrero 2007 d). A su vez, Homero no sólo se sirve de la tradición del género en la *Odisea*, sino también en el canto 24 de la *Iliada*: la marcha nocturna de Príamo al campamento aqueo juega con las imágenes de la catábasis: en 246 («preferiría ir a la casa de Hades») y 328 («como si fuera a la muerte») se compara explícitamente, y detalles como pasar por un río, ser guiado por Hermes, llegar con una súplica, rescatar un cadáver, contribuyen a hacer de este viaje un remedo de la visita al Hades; cfr. Whitman 1958, 217 s.

¹¹⁰ La primera atribución explícita de un himno a Homero es en Th. 3.104 (pero cfr. ya Simon. 8 West, que habla de «el hombre de Quíos»), y ya el *P. Derv.* col. XXII 7 cita unos *Himnos* de Orfeo.

especial, nada tienen que ver, pese a haberse transmitido en el mismo manuscrito, los narrativos *Himnos homéricos*, proemios a los cantos épicos, con las ristas de epítetos que caracterizan a los *Himnos órficos*. No sólo la colección del siglo II, sino un *Himno a Deméter* citado en el *P. Derveni* y otros fragmentos hímnicos al Sol y a Crono responden al mismo patrón que concatena epítetos de intención teológica sin narración ni mito¹¹¹. La inclusión de este tipo de himnos parece haber sido un rasgo distintivo de las teogonías órficas (al contrario que Hesíodo), y no sólo en las versiones tardías como las *Rapsodias* (*OF* 258, 361, 362), porque ya el centro de la *Teogonía de Derveni* es un *Himno a Zeus* de al menos cuatro versos de este tipo. Ahora bien, es notable que en Homero ninguna invocación a Zeus ocupa más de dos versos de vocativos –en general mucho menos– para pasar rápidamente a la petición (p. e. *Il.* 2.412). Este cuidado de evitar expandir la invocación para así transformarla en un himno resulta del carácter secular de la épica heroica griega, frente a otras tradiciones literarias indoeuropeas u orientales en las que es usual amalgamar himno y narración. Una distribución bastante antigua pudo posibilitar que la poesía órfica se apropiara como rasgo propio de esta técnica de expandir la invocación al dios, especialmente a Zeus, como centro de su teología, hasta transformarla en himno inserto en la narración teogónica. A la inversa, podemos pensar que el tono poco homérico de este recurso poético habría abortado cualquier tentación de los rapsodos de expandir las invocaciones, guardándolas en la forma más comprimida posible. Tal vez tenemos ahí la causa de la extraña brevedad, sólo cuatro versos, del *Himno homérico a Zeus*: ése era el terreno de los poetas órficos.

La constante que podemos observar a través del estudio de los *loci similes* es un proceso de distribución de temas entre Homero y Orfeo, aun dentro de aquellos que comparten y en los que compiten, como las catábasis y los himnos. No debe haber sido la decisión consciente de una generación, sino un proceso continuo desde estadios muy antiguos de la poesía griega. Pero en la cristalización de una larga tradición hay siempre un momento decisivo. El texto homérico queda prácticamente fijado a partir de la recitación panatenaica instituida por Pisístrato en el siglo VI a.C.¹¹² Para la poesía de Orfeo este momento fue la aparición, también en el siglo VI a.C., de una corrien-

¹¹¹ El *Himno a Zeus* se expandirá en poemas posteriores (cfr capítulo 14, § 8). Betegh (2004, 137 ss.) señala acertadamente que el poema de Derveni está entre los géneros de la teogonía y el himno.

¹¹² Cfr. Nagy, 2001c, sobre el «cuello de botella panatenaico» en el paso progresivo de fluidez en la composición a la fijación textual de la tradición homérica.

te especulativa pitagorizante que partía de la experiencia de los misterios (el «orfismo») y que eligió los *Orphica* como vehículo principal de expresión. Desde este momento, el destino de la poesía órfica estaba sellado: pese a los restos de representación rapsódica o simposiaca de Orfeo que pudieran sobrevivir por un tiempo, la tradición órfica estaba ligada ya irremisiblemente al culto y a la especulación religiosa. No hay una fijación de los textos órficos, sino del papel de Orfeo como poeta y, desde este momento, como teólogo de un *corpus* abierto y flexible.

El momento de cristalización de ambas tradiciones presenta una cierta coincidencia cronológica. Pese a sus diferencias, hay una cierta simetría en ambos procesos de fijación por la que es fácil dejarse seducir. Posiblemente la tradición de que Onomácritos era compositor y/o compilador de los *Orphica*¹¹³ se creó bajo el influjo de esta simetría, a imitación de la leyenda de la recomposición pisistratea de los poemas homéricos¹¹⁴, como etiología que explicaría este proceso de distribución de temas y fórmulas entre Homero y Orfeo. Pero no hay que olvidar que Onomácritos también se vincula a la leyenda de la compilación de Pisístrato como uno de los cuatro poetas que le ayudaron: siempre hay, incluso al construir mitos culturales simétricos, algún puente entre ambas tradiciones, órfica y homérica, que las mantiene ligadas y evita la oposición simétrica total que al «espíritu de geometría» le gustaría dibujar.

8. CONCLUSIÓN

Volvemos al final a la cita inicial de Aristófanes, que ordenaba los poetas del *epos* y enunciaba nítidamente sus funciones. El orden cronológico y la distribución de temas y registros entre la tradición órfica y homérica se han demostrado temas complejos en que hay muchos intereses en liza. El análisis de los versos paralelos, procedentes bien de la tradición hexamétrica común, bien de la apropiación de versos homéricos en los poemas órficos, ofrece el camino para rastrear los casos en que Orfeo y Homero coinciden y son utilizados como fuente común de autoridad para filósofos y apologistas de diversos movi-

¹¹³ En Hdt. 7.6 aparece ya como ordenador e interpolador de los oráculos de Museo. Las menciones de Onomácritos como redactor (para los escépticos) o compilador (para los que creen en la autoría de Orfeo) de los *Orphica* son de época imperial (cfr. cap. 25, § 6).

¹¹⁴ West, 1983a, 249-251; Nagy, 1996, 104 ss.; y Martin, 2001, 31, ven en Onomácritos a un rapsodo. Si ambos mitos culturales dependen uno de otro, y si son construcciones helenísticas o son prácticamente contemporáneos a los hechos que tratan de explicar, es materia debatible.

mientos ideológicos; los casos en que se muestran en competición literaria, en las recitaciones rapsódicas y en torno a la autoría del *Himno a Deméter*; y los casos en que son percibidos como tradiciones mutuamente divergentes con diferentes registros, temas y funciones. Estos tres tipos de relación probablemente coexistieron más de una vez, con diversas variantes intermedias. Pero queda claro que esta situación resultó un factor importante no sólo en la formación de los *Orphica*, sino también en la forma definitiva de los poemas homéricos. La complejidad de las ideas e imágenes de la tradición poética griega tiende a perderse cuando al alejarse en el tiempo el mundo clásico se instala como un bloque monolítico idealizado, sin fisuras ni matices, en la imaginación de sus admiradores, antiguos y modernos.

LOS POEMAS ÓRFICOS Y LA TRADICIÓN HESIÓDICA*

Martin L. West
All Souls, Oxford

1. DIVERSAS TEOGONÍAS

En la literatura órfica de la Antigüedad ocupan un lugar central las teogonías, esto es, poemas que consisten en buena parte en un relato narrativo sobre los dioses desde el comienzo del mundo hasta el presente. Desde tal vez el 100 a.C. hasta el siglo VI de nuestra era una gran teogonía, conocida como las *Rapsodias* o, de forma más completa, como *Relatos sagrados en 24 rapsodias*, fue reconocida como un texto canónico que contenía la mitología órfica. Pero había habido teogonías órficas más antiguas. Damascio, el último jefe de la escuela neoplatónica de Atenas antes de que Justiniano la clausurara en 529, conoció dos que habían descrito escritores más antiguos¹. Cita una de ellas como «la teología órfica corriente según Jerónimo –y Helánico, si no es la misma persona–» y la otra como «la teología descrita en el peripatético Eudemo como obra de Orfeo». A partir de otras fuentes podemos distinguir tres más: una que se situó al principio del Ciclo Épico (la *Teogonía cíclica*), otra que constituyó el tema de discusión en el *Papiro de Derveni* (*Teogonía de Derveni*) y una más antigua, de la que la *Teogonía de Derveni* era, evidentemente, un compendio (la *Teogonía de Protógono*)².

Análisis de los testimonios de estos poemas llevan a la conclusión de que no eran seis composiciones totalmente independientes. Unas eran revisiones de otras o recensiones divergentes de un original común, mientras que las *Rapsodias* eran una obra compuesta, creada por la

* Traducción de Alberto Bernabé.

¹ Dam. *Pr.* 123 ss.

² En el cap. 14 se propone una distribución diferente.

combinación de teogonías órficas más antiguas. Los detalles del análisis que realicé en un estudio con dimensiones de libro³ son muy complejos y no es necesario entrar en ellos aquí. El punto más importante para la presente discusión es que pueden remontarse a dos teogonías independientes, una de las cuales fue compuesta probablemente en Jonia hacia 500 a.C. y la otra en Atenas hacia 425 a.C.

No fueron éstas las únicas teogonías producidas en el periodo clásico y que circularon bajo nombres de profetas legendarios. Los *Oráculos* atribuidos a Epiménides de Creta eran un poema de este tipo, que se data, al parecer, en el último tercio del siglo v. Otra, probablemente del siglo iv, fue la *Eumolpia*, adscrita a Museo. Otras, difíciles de datar, son referidas por fuentes helenísticas o tardías bajo los nombres de Melampo, Támiris y Paléfato, mientras que se atribuyeron teogonías en prosa a Ábaris y a Aristeas de Proconeso. Con seguridad, ninguna de estas obras era más antigua del siglo v⁴.

Había, sin embargo, dos teogonías más antiguas que continuaban en circulación, una mucho más en la sombra que la otra: la *Titano-maquía* atribuida a Eumelo de Corinto (pero en realidad no compuesta antes de finales del siglo vii, bastante después de la época en que supuestamente vivió Eumelo)⁵ y la *Teogonía* de Hesíodo, que se data a finales del viii o principios del vii. El poema de Hesíodo fue muy conocido y tuvo la categoría de un clásico. Debe de haber habido una tradición teogónica anterior y contemporánea de Hesíodo, y de hecho el poeta de la *Ilíada* parece haber conocido un poema de este tipo, pero ningún ejemplo primitivo de este género parece haber sobrevivido en época clásica aparte de las obras de Hesíodo y «Eumelo». De los dos, la de Hesíodo fue la única que todos conocían. Es bien sabido que Heródoto (2.53.2) señaló que fueron Hesíodo y Homero los que dieron a los griegos su «teogonía», en el sentido de narración estándar acerca de los dioses. Para los autores de las teogonías órficas, por tanto, Hesíodo era el modelo obvio, y su *Teogonía* el paradigma. Lo mismo ocurrió con los demás poetas de teogonías tardías. Tenemos un verso del proemio de los *Oráculos* de «Epiménides» que imita claramente el proemio de Hesíodo.

Pero ¿por qué los poetas tardíos deseaban escribir teogonías? En lo que concierne a los órficos, su interés se centraba en la salvación humana a través de los misterios de Dioniso. Eran evangelistas. ¿Por qué reescribir la historia de otros dioses que existieron y perdieron el poder antes de que la raza humana llegara a existir?

³ West, 1983a.

⁴ Sobre todas ellas, cfr. West, 1983a, 39-56.

⁵ West, 2002, 129 ss.

La respuesta debe ser, al menos en parte, que para apreciar plenamente el poder y la significación de un dios se consideraba apropiado referirse a sus orígenes, a sus ancestros y a cómo llegó a su presente categoría. Era un aspecto esencial de la supremacía de Zeus el hecho de que alcanzó su posición tras haber derrocado a su padre Crono y a los dioses más antiguos, siendo a continuación elegido rey por los más jóvenes. Entonces era necesario explicar quién era Crono y de dónde venía. Y así hasta el origen del mundo. De forma similar, con Dioniso se consideraba evidente que, como una obligación poética, el dios tenía que ser situado en un contexto dentro del panteón en su conjunto. En la teogonía estándar, la de Hesíodo, el nacimiento de Dioniso de Zeus y Sêmele era referido del modo más somero (940-943) y de modo similar su matrimonio con Ariadna (947-949). Los devotos del dios o bien tenían que ignorar las teogonías como un género pasado de moda o bien crear una nueva para hacerle justicia. Escogieron este último camino.

El poema de Hesíodo ofrecía un marco muy conveniente para que lo usaran los poetas tardíos. Había comenzado con el origen del cosmos y narrado los nacimientos de las sucesivas generaciones de poderes divinos hasta los dioses que gobernaban el mundo presente, junto con una narración de los acontecimientos asociados a su sucesión. Había mucho en la narrativa de Hesíodo que los poetas órficos no necesitaban cambiar y que estaba además tan firmemente fijado en la tradición que difícilmente podría cambiarse, a menos que hubiera una necesidad positiva de hacerle sitio a alguna doctrina novedosa. Por ejemplo, la sucesión genealógica Urano-Crono-Zeus-Dioniso era demasiado fundamental para someterse a una alteración azarosa.

Por otra parte, no era simplemente cuestión de asumir la *Teogonía* de Hesíodo y alargar en ella el papel de Dioniso. En los aproximadamente doscientos años que median entre Hesíodo y la composición de la primera teogonía órfica (la *Teogonía de Protógono*), algunos notables conceptos cosmogónicos nuevos habían encontrado su camino en Grecia y, aunque no tenían una conexión orgánica necesaria con la doctrina de la salvación, tenían una conexión accidental: que se daba el caso de que atraían al mismo poeta o al mismo círculo de teólogos. El resultado fue un poema en el que algunos materiales muy poco hesiódicos se injertaron en el marco hesiódico. Sigámoslo en detalle⁶.

⁶ Lo que sigue depende de la reconstrucción de la *Teogonía de Protógono* desarrollada en West, 1983a, cap. 3.

2. LA TEOGONÍA DE PROTÓGONO

La primera novedad se refería al comienzo del mundo. Hesíodo había tratado de ello simplemente como una serie de «nacimientos» en los que aparecían partes del mundo visible. Primero llegó a ser Caos, luego Tierra (Gea) junto con Tártaro y Eros. Caos generó a Érebo y Noche y entonces se produjo la primera unión sexual: Érebo y Noche hicieron el amor y Noche dio a luz a Éter y a Día. Tierra dio a luz primero a Cielo (Urano) y luego a los Montes y al Mar⁷. En el poema órfico se incorporó una cosmogonía extraordinariamente nueva y no tradicional. Comenzó con un abismo de agua, quizá representado por los nombres de Océano y Tetis, y con un dios creador eterno, Tiempo desconocedor de la vejez (Χρόνος), concebido como una serpiente alada, y emparejado con una contrapartida femenina, Necesidad (Ἀνάγκη). Tiempo (Χρόνος) generó a Éter y a Caos. Del Éter formó un huevo resplandeciente. Del huevo surgió una divinidad llamada Protógono, el Primogénito, una figura radiante con alas de oro y órganos de ambos sexos. Pudo haber tenido también los nombres Fanés y Ericepeo y haber sido identificado con Metis (Recurso) y Eros. Copuló consigo mismo y engendró una serie de dioses más. Probablemente también se unió con Noche, que llegó a ser la madre de Urano y Gea.

Esta nueva cosmogonía era una versión de otra oriental que se desarrolló en la primera mitad del primer milenio a.C. a partir de antecedentes egipcios y apareció en Fenicia, Irán y la India, así como en Grecia⁸. Llegó a Grecia a mediados del siglo VI, haciendo aparición parcial en la cosmogonía en prosa de Ferecides de Siro. En el siglo V encontramos ecos de ella en la cosmogonía del pseudo-Epiménides y en la paródica de las *Aves* de Aristófanes⁹. Los elementos esenciales del mito oriental eran Tiempo desconocedor de la vejez, el huevo cósmico y el resplandeciente dios creador que nace de él. En la versión órfica vemos el influjo de la vieja *Teogonía* hesiódica en los nombres Éter y Caos, ninguno de los cuales tiene una contrapartida exacta en las versiones orientales. Como en Hesíodo, Éter representa la brillante luz de los cielos y Caos el elemento oscuro, concebido como un vasto abismo sin fondo. Si es cierta la conjetura de que Océano y Tetis estaban en el comienzo absoluto, representando el abismo de agua inicial¹⁰, sería de nuevo una adaptación de figuras de

⁷ Hes. *Th.* 116-132.

⁸ Cfr. West, 1971, 28-36, 1983a, 103-106, 187-189, 198-201, 1994.

⁹ West, 1983a, 48, 50, 111 ss., 201 ss.

¹⁰ Para ello cfr. West, 1983a, 183-187.

la vieja tradición teogónica griega (solamente en este caso no de Hesíodo), que sitúa a Océano y Tetis entre los hijos de Urano. Había una tradición aparte según la cual eran los parientes primigenios de todos los demás dioses. Era conocida por el poeta de la *Ilíada*¹¹, presumiblemente a través de alguna teogonía corriente en su tiempo, y sería económico suponer que la misma fuente estaba todavía disponible para el autor del poema órfico.

La siguiente parte de la narrativa reconstruida para la *Teogonía de Protógono* seguía las líneas de la historia de Hesíodo, pero con ciertas modificaciones. Urano era considerado primer rey en el cielo. Le había sido profetizado por la diosa Noche que sería depuesto por sus propios hijos. Para evitarlo, encerró a sus primeros hijos, los Centímanos y los Cíclopes, en el Tártaro. Gea, llena de resentimiento, ocultó el nacimiento de su siguiente prole, los Titanes, y se los confió a Noche para que los criara en el secreto de su cueva. Entonces los incitó a atacar a su padre y le dio a Crono una hoz de adamantina para que lo castrara. Así lo hizo él. Las Erinis y probablemente los Gigantes nacieron de las gotas de sangre que cayeron sobre la tierra. Los Titanes se convirtieron en los dioses que dominaban el mundo, con Crono como su rey.

La castración de Cielo se remonta a un mito oriental del segundo milenio a.C.¹² Su mantenimiento en el poema órfico sólo puede deberse a la autoridad de Hesíodo, pues no puede tener ningún significado real para el teólogo. Lo mismo se aplica a las figuras monstruosas de los Centímanos y los Cíclopes. ¿Qué interés podrían tener para los celebrantes de los misterios dionisiacos? Sin embargo, el mito hesiódico no fue asumido mecánicamente. En la versión de Hesíodo los Titanes nacieron los primeros, luego los Cíclopes, luego los Centímanos. Urano los odia a todos por su tamaño y fuerza y a medida que cada uno de ellos nace, lo oculta en el seno de Gea. Ello causa la incomodidad física, que es aliviada por el acto de la castración y liberación de los hijos encerrados. Sin embargo, en la *Teogonía*, más adelante (501-502, 617-663), los Centímanos y los Cíclopes están aún aherrojados como Urano los había dejado y es Zeus el que los libera. En la versión órfica esta secuencia algo confusa de acontecimientos se clarifica y se hace más lógica en ciertos aspectos y menos en otros. En primer lugar, la opresión de sus hijos por Urano es motivada por la profecía de Noche de que sería depuesto por su propia descendencia. Este motivo se deriva de otra parte de la narrativa hesiódica (*Th.* 459-467), donde Crono es avisado por Urano y

¹¹ *Il.* 14.201, 246, 302.

¹² Cfr. West, 1997a, 278-280, 290-291.

Gea de que está destinado a ser derrocado por su propio hijo, así que él intenta impedirlo devorando a sus hijos a medida que van naciendo. En segundo lugar, se hace una distinción entre los grupos de hijos que Urano encierra (los Centímanos y los Cíclopes) y el grupo que permanece libre (los Titanes), siendo estos últimos criados en secreto por una divinidad mayor, no por su madre, hasta que son lo bastante fuertes como para derrotar a Urano y liberar a sus hermanos. De nuevo, la historia se ha asimilado a la de Crono y sus hijos, donde la madre, Rea, afligida porque Crono ha devorado a sus hijos, oculta el nacimiento de Zeus y se lo confía a Gea para que lo críe en una remota cueva hasta que sea lo bastante grande para vencer a Crono y forzarle a regurgitar a sus hermanos y hermanas¹³. El poeta órfico intentó mejorar a Hesíodo inspirándose en Hesíodo. Pero perdió la conexión lógica que existía en Hesíodo entre la castración de Urano y la liberación de los hijos encerrados. Los niños habían sido confinados en el vientre de Gea por la ininterrumpida relación sexual de Urano con ella; la amputación de sus genitales significa que dejaron de estar confinados. En la versión órfica los hijos confinados estaban aherrojados en el Tártaro. La castración incapacitó al opresor, pero era necesario un acto separado de liberación.

Cuando llegó la hora de que Zeus tomara el poder supremo, Noche, la diosa de la cueva, la nodriza de los inmortales, apareció de nuevo en su papel de profetisa y consejera. Como Gea en Hesíodo, le contó cómo derrocar a Crono. Pero también le encomendó que se tragara a Protógono, el dios radiante que había sido el primero en surgir al cielo del huevo cósmico. El efecto de ello era que el mundo entero y los dioses todos resultaron unidos dentro del cuerpo de Zeus. Entonces volvió a dar a luz de sus entrañas a cada uno y a cada cosa. Una nueva creación gobernada por la inteligencia de Zeus y sujeta a su control. Ésta es una concepción novedosa, que habría dejado atónito y quizá horrorizado a Hesíodo, pero aún estaba tejida en la urdimbre de la historia hesiódica. El motivo de devorar dioses y regurgitarlos estaba ya en el relato hesiódico sobre Crono; ahora el viejo mito salvaje era purgado de su vulgaridad y adquiriría una mayor trascendencia filosófica. En Hesíodo Zeus protege su propio poder del derrocamiento, de nuevo por el consejo de Gea y Urano, devorando a la diosa Metis (Recurso), que estaba previsto que diera a luz un hijo más fuerte que él¹⁴. El Protógono órfico fue identificado con Metis, no por otro motivo que por establecer una conexión con la narrativa hesiódica.

¹³ Hes. *Th.* 468-500.

¹⁴ Hes. *Th.* 888-900.

Tras recrear el mundo y volverlo a proveer de dioses, Zeus retornó a actividades más tradicionales, uniéndose a diosas y engendrando hijos. Como en Hesíodo, hizo el amor con Deméter, que dio a luz a Core (Perséfone). Pero Deméter, en lugar de ser una de sus hermanas, fue identificada con Rea, su madre; su apareamiento fue un apareamiento de serpientes, pues Rea-Deméter asumió esta forma en su esfuerzo por escapar de la persecución de Zeus y él se transformó igualmente. En Hesíodo, Perséfone es tomada por Aidoneo (Hades) y no tiene hijos. En «Orfeo» fue tomada por Zeus, que adoptó de nuevo forma de serpiente, y dio a luz a Dioniso¹⁵.

Aún debe mencionarse otro detalle hesiódico más. En su descripción del Tártaro Hesíodo habla del agua de Éstige y señala que un dios que jura en falso tras hacer una libación de esta agua entra en coma por un año y es expulsado de la comunidad divina durante nueve años más. El poeta órfico, quizá en un contexto diferente, escribió que tales dioses perjuros eran castigados en el Tártaro por nueve años o, según una lectura diferente, durante nueve mil¹⁶.

Hasta aquí llega más o menos la influencia de la *Teogonía* de Hesíodo que podemos rastrear. Pero su otro poema, *Trabajos y Días*, también contribuyó a la inspiración de la *Teogonía de Protógono*. Su poeta refiere que había habido tres razas sucesivas de hombres: la de oro, creada por Fanes-Protógono; la de plata, creada por Crono, una raza de hombres que vivía tanto como la palmera datilera; y la enloquecida de la actualidad, creada por Zeus. Este esquema, como todas las referencias grecorromanas a edades del mundo, deriva del mito hesiódico de las cinco razas, las primeras de las cuales eran la de oro y la de plata¹⁷. El número fue reducido y la correlación con los monarcas divinos alterada. Hesíodo, por supuesto, no conoció a Fanes y su raza de oro vivió bajo el reino de Crono. Describe sus razas de oro y de plata como creadas por los dioses como un colectivo, mientras que Zeus creó las tres subsiguientes.

3. LA TEOGONÍA EUDEMIA

De las otras teogonías órficas identificables del periodo clásico, una comentada en el *Papiro de Derveni* y otra referida por Eudemo, la primera puede ser pasada por alto, en tanto que era sólo un com-

¹⁵ En Hes. *Th.* 940-942 Dioniso es hijo de Zeus y Semele.

¹⁶ Hes. *Th.* 793-804, *OF* 345. Una doctrina similar aparece en Emp. 31 B 115 D.-K., donde el periodo de exilio crece hasta los treinta mil años.

¹⁷ Hes. *Op.* 109-201.

pendio de la *Teogonía de Protógono*. La *Teogonía Eudemia*, probablemente un poema ateniense datado en torno a 425 a.C., era una composición independiente. Pero, como la *Teogonía de Protógono*, seguía el plan general del modelo hesiódico¹⁸.

Comenzaba por Noche, que, como hemos visto, aparecía en un estadio muy temprano de la *Teogonía* hesiódica, aunque no al principio absoluto. Los poderes primigenios de la oscuridad de Hesíodo, Caos con sus hijos Érebo y Noche, eran subsumidos todos ellos en la única figura de Noche.

Probablemente era representada como madre de Urano y Gea, en coincidencia parcial con la *Teogonía de Protógono*. Urano y Gea engendraban a Océano y a Tetis, y Océano y Tetis a los Titanes, seguramente en número de doce. De los Titanes, Crono y Rea daban origen a Zeus, Hera y otros, y ellos, a su vez, engendraban una nueva generación de dioses.

Este esquema es similar al de Hesíodo, con una notable diferencia: hay una generación añadida. Hesíodo registra a Océano y a Tetis entre los Titanes, que eran todos ellos hijos de Urano y Gea. Pero hubo siempre algo anómalo respecto a su inclusión en esta compañía. Los Titanes eran, casi por definición, los dioses difuntos, los que habían sido confinados en el Tártaro, y, sea cual fuere lo que se suponía que representaba Tetis, Océano al menos es parte del mundo superior; nunca estuvo en el Tártaro. Hesíodo mismo cuenta cómo ayudó a Zeus contra los Titanes enviándoles a su hija Éstige con sus hijos para ayudarlo¹⁹. En la *Ilíada* (14.200-204) Océano y Tetis permanecieron muy lejos de la escena de la batalla de los Titanes contra los dioses más jóvenes, tan lejos que Hera es enviada junto a ellos para su seguridad. En el mismo pasaje son aludidos como primeros ancestros de los dioses y así están claramente no incluidos entre los Titanes. Vimos que en la *Teogonía de Protógono* también pueden haber estado en el principio absoluto. Su posición en la *Teogonía Eudemia* es un compromiso entre su primacía en Homero y la genealogía de Hesíodo que le da la primacía a Urano y Gea.

La lista de los Titanes en el poema órfico incluía los nombres de Forcis, que en Hesíodo no es un Titán, sino un hijo de Ponto, y Dione, madre de Afrodita en algunas versiones, que en Hesíodo es una ninfa Oceánide. Dos nombres añadidos a la lista de Hesíodo y dos (Océano y Tetis) excluidos; evidentemente, la intención era conservar el número de doce.

La castración de Urano, una historia ampliamente denunciada en la época de los sofistas como estrafalaria y ofensiva, pudo haber sido

¹⁸ Lo que sigue depende de la reconstrucción desarrollada en West, 1983a, cap. 4.

¹⁹ Hes. *Th.* 389-398.

eliminada del poema órfico. Como los Titanes eran nietos de Urano, no sus hijos, no es fácil reconstruir una situación en la que la castración hubiera tenido lugar. Y como Dione estaba presente entre los Titanes, Afrodita aparecía probablemente como su hija engendrada por Zeus, en vez de nacer de los genitales amputados de Urano, como en Hesíodo. El poeta pudo haber permitido que Crono alcanzara el reino por una sucesión pacífica.

En el relato hesiódico Rea lleva a Zeus recién nacido a Licto, en Creta, para ser criado allí en secreto en una cueva en la «Montaña Egea», un topónimo no atestiguado en otro lugar, excepto como antigua variante (probablemente una conjetura) en Arato (*Phaen.* 33). El poeta órfico mantuvo la ubicación cretense, pero transfirió la cueva al monte Dicte, bien conocido como centro del culto de Zeus, aunque no se ha encontrado ninguna cueva allí. También introdujo otros rasgos de la historia que son familiares a los poetas helenísticos: las ninfas Adrastea e Ida que criaron a Zeus con la leche de la cabra Amaltea y los Curetes danzantes que lo vigilaban.

La sustitución de Crono por Zeus como monarca del mundo era descrita de modo diferente por Hesíodo y por el órfico. En primer lugar, Crono tenía que ser inducido a regurgitar los dioses que había engullido y la piedra que había ingerido creyendo que era Zeus. Hesíodo es preciso acerca de los métodos empleados. Dice sólo que Crono se vio engañado por las instrucciones de Gea y vencido por el poder y la fuerza de su hijo²⁰. El poeta tardío introdujo a Metis como auxiliar de Zeus; le dio a Crono una droga emética, que tuvo el efecto deseado.

El otro peldaño necesario para derrocar a Crono en el relato hesiódico era una guerra de diez años en la que los Titanes fueron derrotados por los dioses más jóvenes y enviados al Tártaro. La *Teogonía Eudemia* probablemente omitía esta guerra, ya que la destrucción de los Titanes debía ser diferida hasta el rapto y asesinato del joven Dioniso. En su lugar parece haber habido un episodio en el que, en un banquete organizado por Rea, Crono era embriagado con miel, caía en un profundo sopor y era atado y castrado por Zeus. Esto se desviaba completamente de la narrativa hesiódica, pero, por supuesto, el motivo de la castración había sido tomado de la historia hesiódica de Urano, que el poeta órfico había omitido.

Tras tomar el poder, los olímpicos tenían que dividirse el mundo entre ellos de forma que cada uno tuviera su propia provincia. En Hesíodo, Zeus, como nuevo rey, asignó sus privilegios a los demás dioses como le pareció apropiado²¹. Pero había otra versión, de pro-

²⁰ Hes. *Th.* 493-496.

²¹ Hes. *Th.* 392-403, 412 ss., 885.

cedencia oriental, en la que los hijos de Crono lo echaron a suertes, con el resultado de que Zeus obtuvo el poder en los cielos, Posidón en el mar y Plutón en el mundo subterráneo. Es mencionada en la *Ilíada* y aparecía también en la *Titanomaquia* atribuida a Eumelo²². El poeta órfico, al parecer, la adoptó también.

El ascenso de Zeus al poder representaba la culminación de la narrativa hesiódica. Para el poeta órfico, sin embargo, la parte más importante estaba aún por llegar en la generación posterior a Zeus: el evangelio de Dioniso. Como el niño Zeus había estado en peligro por causa de Crono, así el niño Dioniso estuvo en peligro a causa de los Titanes en su conjunto y se contaba una historia paralela de cómo había sido protegido. El niño, nacido del muslo de Zeus, fue rápidamente llevado al monte Ida para ser cuidado por la Madre de los Dioses y allí estaba vigilado por los Curetes danzantes. En cierto sentido se trata de una duplicación de la historia del nacimiento de Zeus; Zeus y Dioniso eran identidades alternativas para el niño divino (originariamente no griego) nacido en el Ida (sea el Ida cretense o el frigio) y celebrado con ruidosas danzas de los Curetes o Coribantes. Hesíodo tenía sólo una parte de la historia, la ubicación cretense y la cueva, pero no danzantes. Su aparición en el poema órfico refleja un conocimiento más directo del culto anatolio.

4. LAS TEOGONÍAS ÓRFICAS TARDÍAS

Hay menos que decir sobre las teogonías órficas tardías, en la medida en que consisten casi completamente en revisiones, adaptaciones y combinaciones de material contenido en la *Teogonía de Protógono* y en la *Eudemía*. En el caso de la *Teogonía de Jerónimo*, sin embargo, parece que hubo una cierta dosis de versificación nueva y que se recurrió de nuevo a Hesíodo.

El poema era una reelaboración estoicizante de la *Teogonía de Protógono*, producida probablemente a finales del siglo III o en el II a.C. Los elementos estoicos específicos eran ajenos al ideario hesiódico y las palabras que lo expresan no podían encontrarse en sus versos. Pero sirvió de inspiración a ciertos pasajes en los que cualidades éticas eran personificadas como entidades divinas y abría un espacio en el marco narrativo que aún reflejaba el de la *Teogonía* de Hesíodo.

En la *Teogonía de Protógono*, pienso, Afrodita no era incluida entre los seres generados por los genitales amputados de Urano y caí-

²² *Il.* 15.187-192, Apollod. 1.2.1 (Eumel. *Fr.* 6* West), Rufin. *Recogn.* 10.19.2 (*OF* 236). Cfr. West, 1997a, 109 ss.; 2002, 114-116.

dos a tierra. El adaptador helenístico restauró el mito de su nacimiento de la espuma (*ἀφρός*) que se formó alrededor de los genitales cuando flotaban en el mar. Compuso nuevos versos a imitación de la narración hesiódica del evento²³. Pero, mientras Hesíodo presentaba a la diosa acogida en tierra en Chipre por Eros e Hímero (Amor y Deseo), el poeta tardío los sustituyó por Zelos y Apate (Rivalidad y Engaño). Ambas personificaciones aparecían en las genealogías hesiódicas en la *Teogonía*, pero el poeta órfico las introdujo juntas en un nuevo contexto e hizo así una afirmación original respecto a la relación entre rivalidad, engaño y amor.

Mostró el mismo espíritu hesiódico en su narración de los hijos y descendientes de Zeus²⁴. En Hesíodo, Zeus desposa (entre otras diosas) a Temis, que le da a luz a Eunomía, Dike e Irene (las Horas) y las tres Moiras. Luego desposa a la oceánide Eurínome, que da a luz a Aglaya, Eufrosine y Talía (las Gracias). Las Horas y las Gracias, según indican sus nombres, representan todos aspectos deseables de la vida social. El poeta órfico reprodujo más o menos estas construcciones, excepto que Zeus, para engendrar a las Gracias, no desposa a Eurínome, sino a su propia hija Eunomia, cuyo nombre sonaba parecido. Ello comporta una afirmación ética más fuerte: Eunomia (Ley y Orden) es la condición previa para la fiesta y la buena vida, las propiedades representadas por los nombres de las Gracias. Siguió de nuevo a Hesíodo al unir en matrimonio a una de las Gracias, Aglaya, con Hefesto, pero llegó más allá al darle cuatro hijas, llamadas Euclea, Eutenia, Eufeme y Filofrosine, que significan todas ellas cualidades prometedoras que podrían ser consideradas como el resultado de la alianza de la destreza y del estilo refinado.

Dos fragmentos más de construcción genealógica por parte de este poeta deben ser mencionados en este contexto. Hizo a Dike (Justicia, Rectitud) la hija de Nomos y Eusebia (Ley y Moralidad), pese a que aparecía también entre las hijas de Zeus y Temis como una de las Horas. E hizo a Higiea (Salud) —una entidad no personificada antes de finales del s. v— la hija de Eros y Persuasión.

Estas construcciones son interesantes porque, mientras las afirmaciones éticas que personifican son en cierta medida nuevas, la forma genealógica en la que son presentadas era no sólo antigua, sino más o menos obsoleta; no era un medio de expresión natural para un filósofo helenístico. Nuestro poeta, al revisar una teogonía órfica más antigua que mostraba claramente las características de su modelo hesiódico, entró en el espíritu de Hesíodo y compuso pasajes de versos nuevos a la manera hesiódica.

²³ Hes. *Th.* 188-206; *OF* 189; West, 1983a, 216 ss.

²⁴ West, 1983a, 221 ss.

